

DE PASCUAL DUARTE A MADERA DE BOJ, DE CAMILO JOSÉ CELA. Catorce pasos hacia la modernización de la novela (II)

Ángel Díaz Arenas
(Universidad de Munich)

1.3. "El patrón como sustituto de la trama"

Respecto a la tercera fase creemos que es aquella que puede considerarse de "intención lírica"¹ o bien sentimental o sensitiva (*fühlende*) y autobiográfica con *personaje-reflector*. Las obras que corresponden a esta fase están desprovistas (casi) completamente de elementos *fabulados* y ficticios y alcanzan, de esta manera, un grado muy avanzado de «desfabulación», si se tiene en cuenta el aserto de Wolfgang Kayser, quien escribe:

La lírica, que no tiene contenido de acontecimientos, tampoco puede tener fábula².

Sobre esta fase escribe David William Foster en las páginas 332 y 333 de su artículo:

[...]. El esquema³ como sustituto de la trama, refleja la convicción del novelista de que la vida no es una trama, no es una aventura en el sentido de la palabra del cuentista, sino de que es, precisamente, un esquema. (...) Y es precisamente que las novelas de Cela son no sólo ejemplos del arte como un esquema, sino también son ejemplos de las técnicas del esquema extrínseco e intrínseco en tanto que el esquema constituye un segmento principal del tema.

En este tipo de textos no creemos estar en presencia de un narrador *heterodiegético* o *extradiegético* (ficticio y externo), porque, en el fondo, lo expuesto (descrito) parece ser más bien un pretexto para dejar explayarse a un *discurso* más que para contar, relatar, narrar una *historia*. Este criterio nos permite afirmar que en estos escritos el lector se

¹ José María Castellet: "Iniciación a la obra de Camilo José Cela", en: *Revista Hispánica Moderna*, N° 28, págs. 107-150, op.cit., pág. 144.

² Wolfgang Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, (Madrid, 1981), pág. 100. Versión castellana de María D. Mouton y Valentín García Yebra. Editorial Gredos.

³ David William Foster utiliza indistintamente, pero con el mismo significado, "Patrón" y "Esquema".

haya en presencia NO de "la escritura de una aventura", Síno, todo lo contrario y sobre todo, de "la aventura de una escritura"⁴. Lo que, visto desde la posición de la recepción, significa que el lector de estas obras no se encuentra ante la consabida "lectura de una aventura", sino ante "la aventura de una lectura". La aventura ya no radica en la fábula contada en el texto, sino en la forma de leerla del lector. Ésta es una aventura lectorial personal, individual e íntima y no una fijada en el libro. Siendo así que los presupuestos crítico-literarios hablan por sí solos: el primero se refiere al arte tradicional, mientras que el segundo concierne al arte vanguardista, de la modernidad y postmodernidad.

Conviene tener en cuenta que todos los relatos de este autor tienen cabida en el parámetro o sintagma que abarca de la «fabulación» (marcada fábula) a la «desfabulación» (desaparición de la fábula); sus extremos son, sin duda alguna, *La Familia de Pascual Duarte* y *Oficio de Tinieblas 5*. Lo presentado en estos últimos textos o seudonovelas es fruto directo de la *instancia del autor* (y del *autor abstracto-implícito*), quien bajo un nombre seudo-ficticio (máscara), 52, 37, Mrs.Caldwell, Robín Lebozán Castro de Cela, el artillero Camilo, Raimundo el de los Casandulfes, Gerard Ospino, Esteban Ojeda, Pamela Pleshette, Juana Olmedo, James A. Allen, tu primo o bien el nombre completo, propio y auténtico del autor, Camilo José Cela, etc., deja explayarse y tomar vida a su propio YO LÍRICO. Este hecho razona que obras, como *Pabellón de Reposo*, *Mrs.Caldwell habla con su hijo* (1953) y sobre todo *Oficio de Tinieblas 5* (1973) dan la impresión de poseer un contenido de enormes valores líricos, si aceptamos la opinión que presupone que "El lírico vive (experimenta/ padece) sus propias sensaciones"⁵. Las obras de esta tercera fase representan "la aventura de una escritura". A ésta corresponden, además de las tres señaladas más arriba, las cuatro siguientes: *Mazurca para dos muertos*, *Cristo versus Arizona*, *El asesinato del perdedor* y *Madera de boj*. Pero su paso previo y primero se encuentra ya (insistimos) en 1943: en *Pabellón de Reposo*. Recordemos lo que su mismo creador escribía ya, respecto a dicho texto, en la "Nota" de su primera edición:

Ofrezco hoy a mis lectores un libro, para mí difícil de clasificar. Quizá por su misma intención, por lo que él ha querido ser y yo no he evitado.

Pabellón de Reposo es un intento -(...)- de desenmarcación de la circunstancia del tiempo que la constriñe y del espacio que la atenaza. En él la acción es nula y la línea argumental tan débil, tan sutil, que a veces se escapa de las manos⁶.

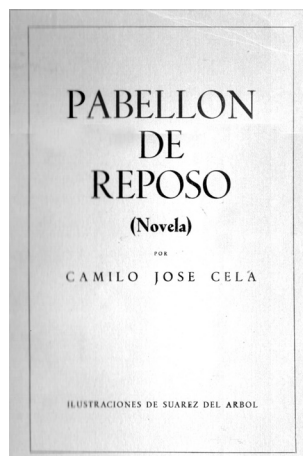
⁴ J. Ricardou: "L'aventure d'une écriture", en: *Les critiques de notre temps et le nouveau roman*, (Éd.) Réal Ouellet, op.cit., págs. 21-22, pág. 22.

⁵ "Der Lyriker erlebt sein eigenes Gefühl". Wolfgang Victor Ruttkowski: *Die literarischen Gattungen*, (Bern, 1968), pág. 47. Francke Verlag. Traducción nuestra.

⁶ Camilo José Cela: "Al *Pabellón de Reposo*. Nota", en: *Obra Completa*, Tomo 1, (Barcelona, 1962), pág. 587. Ediciones Destino.

1. Pabellón de Reposo (1943)

Respecto a este texto⁷ podemos decir y repetir que contiene lo que habría que denominar como la segunda manera de novelar de Camilo José Cela ("La trama de cabos sueltos") y su incursión con pie seguro y firme en la tercera: "El patrón como sustituto de la trama". Con estas palabras deseamos expresar que éste es un texto en el que predomina el «esquema», el CÓMO (*discurso*), de redacción y composición y no lo QUÉ (*historia*) se cuenta en tal escrito.



Esta obra apareció, primeramente, en el periódico semanal de Madrid, *El Español*, entre el sábado, 13 de marzo, y el sábado, 21 de agosto de 1943, y lo hizo en 24 entregas que están presentes en los números 20 y 43. Sobre su redacción escribe su autor en la página 207 de "La experiencia personal en *Pabellón de reposo*": "El texto de *Pabellón de reposo* lo fui escribiendo a medida que se iba necesitando en el semanario *El Español*, en cuyas páginas lo publiqué en folletón. Lo comencé en Madrid, a fines de febrero de 1943, y lo rematé en Las Navas, a mediados de julio del mismo año"⁸. Escribiendo sobre su contenido en la página 205 de dicha "Experiencia personal": "Esta novela es el inmediato producto de una amarga y aleccionadora experiencia personal;..." Y sigue escribiendo sobre ésta en la página 207:

[...]. Yo estuve dos veces en un sanatorio antituberculoso: la primera en el Real Sanatorio del Guadarrama, que dirigía el Dr. Partearroyo, en el 1931, teniendo quince años, y la segunda en el Nuevo Sanatorio de Hoyo de Manzanares, que dirigía el Dr. Valdés Lambea, en el 1942, teniendo 26 años.

1.1. Texto

La distribución física y material de este texto es bastante compleja y la exponemos brevemente a continuación, pero con todo detalle, tarea que realizamos con la finalidad de que se vea y constate, una vez más, con que minucia escritural e impresora compone este escritor toda su obra: "El patrón".

⁷ C. J. Cela: "Pabellón de Reposo", en: *Obra Completa*, Tomo 1, op.cit., págs. 203-354. Para su estudio utilizamos también: *Pabellón de Reposo*, (Barcelona, 1957), pág. 9. Ediciones Destino. Sobre este escrito léase a Eugenio de Nora: "Sobre *Pabellón de Reposo*", en: *Insula*, N° 518-519, op.cit., págs. 55-56, a R.Kirsner: "Pabellón de Reposo", en: *The Novels and Travels of Camilo José Cela*, op.cit., págs. 35-46, a D.W.Foster: "*Pabellón de reposo*. An experiment in the novel of psychological introspection", en: *Forms of the Novel in the Works of Camilo José Cela*, op.cit., págs. 34-48 y a Á.Díaz Arenas: "Pabellón de Reposo (1943)", en: *Teoría y Práctica Semiótica. Tomo II: Aproximación pragmática a la obra de Camilo José Cela*, op.cit., págs. 328-339.

⁸ C. J. Cela: "La experiencia personal en *Pabellón de reposo*", en: *Obra Completa*, Tomo 1, op.cit., págs. 205-208.

Pabellón de Reposo abarca en el Tomo 1 de su *Obra Completa* las páginas 203-354. Y entre éstas rezan los siguientes apartados 1) "La experiencia personal en *Pabellón de reposo*" (págs. 205-208), 2) después sigue una cita de Miguel de Cervantes: "*Aquí tengo el alma atravesada en la garganta, como una nuez de ballesta*" (pág. 209), 3) a continuación hay una breve nota en letra cursiva (pág. 210) y en la página 211 empieza la 4) "**Primera Parte**" (págs. 211-278) que se compone de siete capítulos, tantos como los siete personajes (52, 37, 14, 40, 11, 103 y 2) que aparecen y recorren correlativamente por y sus páginas. 5) El «Capítulo Primero» (págs. 211-221) corresponde a las memorias del hombre del 52, 6) el «Capítulo II» (págs. 222-229) pertenece al diario de la señorita del 37, 7) el «Capítulo III» (págs. 230-238) viene escrito en las memorias del muchacho del 14, 8) el «Capítulo IV» (págs. 239-247) aparece filtrado a través de las memorias de la mujer del 40, 9) el «Capítulo V» (págs. 248-260) pertenece a las cartas del hombre del 11 que firma C. (tal vez Camilo o bien Cela), 10) el «Capítulo VI» (págs. 261-265) aparece redactado en las memorias y cartas de la mujer del 103 que se llama "Felisa", firmando éstas con una N., textos de esta paciente que vienen interrumpidos por una 11) "Nota del autor, antes de seguir más adelante" (págs. 265-268), quien escribe en las páginas 265-266:

Un conocido fisiólogo, el doctor A. M. S., viejo y admirado amigo mío, hombre bueno si los hay y concienzudo, estudioso y entrañable como pocos, me escribe una larga carta rogándome que suspenda la publicación de mi novela Pabellón de reposo (*Se refiere el doctor A. M. S. a la publicación semanal que de "Pabellón de Reposo" hizo El Español).*

Esta interrupción es un metatexto del narrador que informa sobre su texto y el eco que éste obtiene en un lector preciso: "A. M. S." Esta presencia en el seno textual del *narrador*[®] *narratorio* es importante porque amplía la comunicación y la extiende al receptor. A través de este tipo de escritos él mismo se denuncia y marca su presencia, autoría y propiedad textuales. Original es sobre todo la intervención del lector en el proceso escritural y de creación del texto, cuya participación cesa en la página 268:

Y ya está bien de nota. Perdonadme y permitidme que vuelva a conceder el uso de la palabra a nuestra amiga la señorita del 103.

Después de los escritos de la señorita del 103 sigue 12) el «Capítulo VII» (págs. 272-278), cuyas cartas las escribe el hombre del 2 que firma con una B. Con este escrito concluye la "Primera Parte". A continuación hay un 13) "Intermedio" (págs. 279-286), en el que el narrador informa sobre el 'Pabellón', los pacientes, los médicos, las medicaciones, los empleados, las instalaciones, etc.

Y seguidamente empieza la 14) "**Segunda Parte**" (págs. 287-352) que se compone también, a su vez, de siete capítulos: 15) Su «Capítulo Primero» (págs. 287-296) pertenece a

las memorias del hombre del 52, en 16) el «Capítulo II» (págs. 297-307) la señorita del 37 sigue escribiendo su diario, en 17) el «Capítulo III» (págs. 308-316) el muchacho del 14 continúa redactando sus memorias, 18) el «Capítulo IV» (págs. 317-326) permite ver a la mujer del 40 que prosigue escribiendo sus memorias, pero éstas vienen interrumpidas (nuevamente por el narrador) en la página 320: 19) (*Sigue la narración otra persona.*) (págs. 320-325), siendo en la página 325 en la que 20) (*Vuelve a escribir la señorita del 40.*). Estas intervenciones del narrador muestran su voz narradora y particularmente la parte de focalización que le corresponde de este escrito. Es una voz más que se suma al concierto polifónico de las siete de los personajes-actantes. En 21) el «Capítulo V» (págs. 327-334) sigue escribiendo sus cartas el hombre del 11 que firma con C., redacción que interrumpe el narrador en la página 333: 22) (*Sigue la narración otra persona.*) (págs. 333-334). Incluso en la página 333 podemos leer 23) la carta que la (ex)novia de C. (que firma A.) le escribe: “Querido amigo” (otro documento más). En 24) el «Capítulo VI» (págs. 335-339) seguimos leyendo las memorias (no ya las cartas) de la mujer del 103 que se llama “Felisa” y que firmaba con una N. Estas memorias vienen cortadas por 25) “Otra nota del autor interrumpiendo la narración y antes de caminar ni un solo paso más” (págs. 339-344). En la página 344 cesa esta interrupción y 26) (*Vuelve a escribir la señorita del 103.*). 27) El «Capítulo VII» (págs. 346-352), que contiene las últimas cartas firmadas con una B. del hombre del 2, conduce al lector directamente al 28) “Epílogo” (págs. 353-354) y al final definitivo y último del texto titulado *Pabellón de Reposo*. Su lugar y fecha de redacción vienen escritos en esta última página 354:

Las Navas del Marqués (Ávila), julio de 1943.

Ésta es la compleja composición física de este texto. Su polifonía es grande y la suma de los 28 documentos que lo componen muestran y demuestran su complejidad material, a pesar de su aparente sencillez. Este coro de voces -incluida la voz del narrador-, contribuye a una gran focalización.

1.2. Personajes y Madrid

Esta obra consta casi exclusivamente de una serie de retratos sin que pueda hablarse de una verdadera acción o intriga, como indica razonadamente Paul Ilie en la página 81 de su *Novelística de Camilo José Cela*: “Pero consideremos ahora *Pabellón de reposo*, donde la acción es virtualmente inexistente”⁹. Acción y texto sobre los que su creador escribe largo y ancho:

⁹ P.Ilie: “Pabellón de reposo”, en: *La novelística de Camilo José Cela*, op.cit., págs. 77-111.

En *Pabellón de reposo* intenté hacer el anti-Pascual. Algún crítico dijo que el *Pascual Duarte* estaba muy bien, pero que había que verme en la piedra de toque del sosiego, de la inacción. Aunque no lo entendí mucho, como no soy amigo de polemizar, porque la discusión, como el amor y el afán de mando, me parece un claro signo de deficiencia mental, escribí *Pabellón de reposo*, que es una novela donde no pasa nada y donde no hay golpes, ni asesinatos, ni turbulentos amores, y sí tan sólo la mínima sangre necesaria para que el lector no pudiera llamarse a engaño y tomar por reumáticos o por luéticos¹⁰ a mis tuberculosos. Sin referencia geográfica, onomástica o temporal que permitiese su localización en una época o lugar determinados (salvo, quizá, la relativa, y siempre muy aproximada, situación en el calendario que pudiera averiguarse por las terapéuticas empleadas con mis marionetas), *Pabellón* fué mi prueba pacífica, mi experimento pacífico, o dicho de otra manera, mi experimento por el segundo camino, mi segunda prueba¹¹.

En este *Pabellón* se observan a 7 personajes anónimos [4 hombres (2, 11, 14 y 52) y 3 mujeres (37, 40 y 103¹²)] que vienen designados con el número de la habitación que ocupan en el sanatorio en que viven. Éste se halla situado en las cercanías de Madrid, como sugieren algunos detalles (filtrados a través de la pluma y memorias del muchacho del N° 52), que pueden aprenderse en las páginas 220-221: “[...]. Lloro (la señorita del N° 37) por las noches, cuando divisa a lo lejos las luces de la capital”¹³. Reiterándose nuevamente esa ‘capital’ (esta vez en la pluma de la “triste señorita del 103”, pág. 262) en la página 263:

El pobre 52 es hermoso, como una hortensia moribunda. Tiene pálido el color y el pensamiento, y cuando habla, con su voz que parece como un lejano y desvaído rumor, se le brillantan sus ojos, soñadores. El piensa en la vuelta a la capital;...

Capital, que se transforma en ‘ciudad’ (pero esta vez en la pluma de las memorias de la señorita del N° 40), nuevamente presente en las páginas 242-243: “Las lejanas luces de la ciudad se ven allá lejos, por la noche, en el mismo sitio en el que de día está siempre parado un leve velo de niebla, una nubecita gris clara que forma como un copo de algodón sobre el horizonte”.

Estas siete personas son tuberculosos que han venido a este ‘Pabellón de Reposo’ con el único deseo de recuperar su salud. La mínima acción del relato empieza a princi-

¹⁰ Parece ser que en términos médicos significa sifilíticos.

¹¹ C. J. Cela: “Algunas palabras al que leyere”, en: *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, op.cit., págs. 9-15, pág. 11.

¹² Digno de señalar en este proceso hacia la modernidad es la anulación del nombre de los personajes que únicamente llevan un número que les distingue y diferencia.

¹³ La palabra ‘capital’ autoriza a pensar que se refiere realmente a la capital de España: Madrid.

pios del verano ("Son los primeros días de julio", pág. 211) y termina a comienzos del invierno ("Son los primeros días de noviembre", pág. 353) y está dividida, físicamente (repetimos) en "Dos Partes". Cada una de ellas consta respectivamente de 7 capítulos y cada uno de éstos corresponde a la escritura textual de uno de los 7 pacientes. Éstos escriben sus pensamientos, deseos, contactos, experiencias y el desarrollo y evolución de su enfermedad en forma de *Memorias* (52, 14, 40 y 103), *Cartas* (103, 11 y 2) y *Diarios* (37). Este rasgo evidencia que en este texto no existe, en principio un narrador auctorial y omnisciente, sino 7 narradores-reflectores (más el propio narrador-reflector) que con sus escritos focalizan lo que ocurre en el mundo en que ellos viven, como el mismo Cela escribe en la página 13 de "Algunas palabras al que leyere":

Pabellón de Reposo es más bien una novela ensamblada, como los pisos de parquet, escrita, también en primera persona, desde los diversos ángulos de cada uno de sus personajes, y en la que no se atiende sino a los estertores, a las últimas luces de cada candil.

Es más, al describir a cada uno de éstos con sus correspondientes mundos interiores y exteriores, aprovecharemos la ocasión para hablar de sus compañeros, obteniendo los lectores de este modo una visión pluridimensional y polifónica. Su resultado es el de una cámara cinematográfica que posee la virtualidad del filmar todo: interior y exterior desde diversas perspectivas. En este texto se aplica verdaderamente el aserto de Stendhal, quien escribe en el Capítulo XIII de su *Le Rouge et le Noir*:

Un roman: c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin¹⁴.

Sobre este aserto opina Camilo José Cela en su "Estética":

Sigo creyendo que la novela es el reflejo, no fiel de la realidad, de la hermosa o sucia realidad. Salirse de ella en estas lides, se me antoja fácil truco de malabarista, ingenioso recurso de quienes, con ingenio, les falta plomo en las alas y en el espíritu para novelar. Quizás difiera de quienes primero hablaron de *un espejo que se pasea a lo largo del camino*, en el único punto de creer, como creo, que el dicho espejo haya de ser ya cóncavo, ya convexo, para que la imagen que refleja sea, paralelamente, gorda o flaca, pequeña o larga, y siempre deformada. No juzgo que sea preferible uno al otro espejo; creo, simplemente, que cada caso concreto, cada novela y aun cada tipo nos irá marcando la conveniencia. Eso es lo que intento; lo que consigo...¹⁵

¹⁴ Stendhal [Henri Beyle (1783-1842)]: "Le bas à jour", en: *Le Rouge et le Noir*, págs. 100-104, (Paris, 1964), pág. 100. Chronologie et préface de Michel Crouzet. Garnier-Flammarion. La primera edición de esta novela data de 1830.

¹⁵ C. J. Cela: "Estética", en: *Obra Completa*, Tomo 1, op.cit., págs. 534-535.

La acción de su mínima trama es el efecto de la tuberculosis en estos 7 enfermos del pulmón. Al ser esta enfermedad, en lo que se refiere a su consistencia y materialidad, algo inmaterial e intangible, la única manera de asirla y concretarla es realizando los retratos físicos (*prosopografías*) y morales -con sus correspondientes estados psicológicos- (*etopeyas*) de los personajes de la "Primera Parte", comparándolos con los respectivos y resultantes de la "Segunda". En esta comparación se constatan algunos cambios que conciernen al peso, la palidez, la fiebre, el estado de ánimo y sobre todo el vómito de sangre. Veamos, por ejemplo, algo de lo que escribe en la tres página sucesivas -213 (a), 218 (b) y 219 (c)- ("**Primera Parte**", págs. 211-286) el muchacho del N° 52:

- a) Dos meses pronto pasan, bien es cierto, y después de dos meses, cuando ya se acerque de nuevo el invierno, con sus nieves y sus ventiscas, nos volveremos a los paisajes conocidos;
- b) [...]. Pronto volveremos otra vez a la vida activa, al bufete, a la redacción, a la tertulia con los amigos, y olvidaremos en seguida lo pasado.
- c) [...]. Al pabellón de reposo venimos los que en realidad no tenemos nada, los que llegamos huyendo del calor de la ciudad, los que lo único que necesitamos es reponernos un poco, es coger unos kilos que nos permitan hacer frente a cualquier eventualidad.

Y lo que redacta en otras tres páginas asimismo progresivas de sus memorias -289 (a), 289 (b), 291 (c)- ("**Segunda Parte**", págs. 287-354) el mismo muchacho del N° 52:

- a) No paro ni un instante de echar sangre. Me dicen que son extraños los casos de muerte por hemoptisis¹⁶. Es posible; pero me obstino en dudarle, en no creerlo por lo menos a ojos cerrados. La muerte la veo cerca y ya me voy familiarizando con la idea. Después de todo, ¿para qué desear vivir eternamente, cuando la vida tan pocos goces nos ha proporcionado?
- b) Estoy fatigado y con pocas ganas de escribir. Quiero, sin embargo, cumplir lo que me prometí e ir dejando, cuartilla tras cuartilla, estos últimos y atormentadores tiempos míos.
- c) Aquellos breves dos meses¹⁷ que nos habíamos marcado como meta de nuestra cura se han esfumado ya en el saco triston y rebosante de los malos recuerdos. ¡Qué le vamos a hacer!

Voy familiarizándome con la lúgubre idea de la muerte,...

Siguiendo al final de todos estos párrafos, correspondientes a cada uno de los 7 números y personajes [«Capítulo Primero» (págs. 287-296) de la "**Segunda Parte**"] una

¹⁶ "Hemoptisis": «Hemorragia pulmonar, expectoración más o menos abundante de sangre». M.Alonso: *Diccionario del Español Moderno*, op.cit., pág. 552.

¹⁷ Véase una prueba de la controlado del escrito de Cela: "Dos meses" (pág. 213) y "Dos meses" (pág. 291).

coletilla mortuoria común -redactado en letra cursiva- (pág. 296), aunque con diversos textos y medidas textuales, que por lo general dice:

La carretilla marcha por el sendero, entre los pinos, bordeando el barranco, arriándose al arroyo en el que se reflejaba la luna, impenetrable y fría, como la imagen misma de la muerte.

Como consecuencia de estos resultados negativos se concientia cada uno de los 7 pacientes de su próxima muerte. Hecho que, en el fondo, representa la victoria de la *enfermedad* (tuberculosis) sobre la *salud* (vida), materializando, concretando y dando consistencia al resultado de la acción de esta enfermedad: **la muerte**. En este texto no es Pascual Duarte el asesino, sino la enfermedad etérea con sus microbios y bacterias.

De modo que es lícito decir que la mínima acción de este tenue relato consta de “Dos Partes” muy definidas y claras: vida-muerte. El lugar donde ocurren sus peripecias es un sanatorio (‘Pabellón de Reposo’) que se halla en las proximidades de la capital de España: Madrid. Es de pensar que en la Sierra, como se deduce de lo escrito, por ejemplo, en la página 212:

Sí; el mes de julio que llega, trayéndonos hasta aquí arriba su poquito de calor.

O bien en la 274:

[...]. Usted, desde ahí, tendrá más elementos de juicio que yo desde este monte.

1.3. Temporalidad y personajes

Su **temporalidad** abarca un total de 148 días (25 + 98 + 25), desde inicios de julio (1-25) a principios de noviembre (1-25), con un intervalo anónimo intermediario de 98 días¹⁸, lo que quiere decir que su tiempo real y vivido son 50 días: 25 (1-25) de julio y 25 (1-25) de noviembre. Pero con 98 días de intervalo silenciados que es el tiempo real que necesita la tuberculosis para ganar la batalla y vencer a los 7 enfermos. Estos 98 días de tiempo silenciados necesitan un aliado para vencer a los enfermos: éste es el tiempo ausente y palabra presente (*discurso*) que pasan a ser los verdaderos héroes o antihéroes de este texto.

Sus **personajes** anónimos, ya sabemos que son 7 [4 hombres (2, 11, 14 y 52) y 3 mujeres (37, 40 y 103)], completamente anónimos y con una dolencia común: la tuberculosis. La “Primera Parte” hay que verla como *optimista*; algunos de los 7 pacientes

¹⁸ Julio (26-31= 6), agosto (31), septiembre (30) y octubre (31).

creen en su próxima mejoría y cura. La segunda viene caracterizada, contrariamente, por la desilusión y el *pesimismo*; ninguno de los 7 pacientes tiene ya esperanzas y van muriendo uno detrás del otro.

Esto quiere decir que los elementos constituyentes del relato tradicional como, por ejemplo, personajes, lugar, tiempo, etc. están presentes, pero no desempeñan en la inmanencia de *Pabellón de Reposo* la función a que estamos acostumbrados y que, por ejemplo, hemos visto y vivido en *La Familia de Pascual Duarte*, *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, *La catira*, *La cruz de San Andrés*, etc. Este hecho evidencia un cambio radical y el progresivo aumentar de la importancia del "nivel discursivo"¹⁹ sobre "el de la historia" y, como consecuencia, la primacía del valor de las palabras (*discurso*), siendo así que éstas -con su frecuente aparición, reiteración y sobre todo significado (mensaje)- asumen el papel que en el relato tradicional desempeñan los actantes: Pascual Duarte, el nuevo Lazarillo de Tormes, la catira (Pipía Sánchez), Evaristo, Matty, Betty Boop, etc. Obsérvense, por ejemplo, las antítesis existentes ya entre los siguientes dos párrafos, Inicio y Final de *Pabellón de Reposo*²⁰:

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-longues²², mirando para el cielo, tapados con sus mantas, de las que en este tiempo ya empiezan a sacar los brazos, pensando en su enfermedad.

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 lejos²¹, por la montaña abajo, 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.

¹⁹ Nos referimos, para concretar y determinar estos términos, al artículo de Tzvetan Todorov (1939): "Les catégories du récit littéraire", en: *Communications* 8, (Paris, 1966), págs. 125-151; su versión castellana dice: "Las categorías del relato literario", en: *Análisis Estructural del Relato. Serie Comunicaciones*, Nº 8, (Buenos Aires, 1970), págs. 155-192. Editorial Tiempo Contemporáneo. Desarrolla este crítico, a su vez, la dicotomía que diferencia entre "histoire" ('nivel histórico') y "discours" ('nivel discursivo'). Él se basa en los trabajos de los formalistas rusos que diferencian, oponiéndolos, los términos "Fabel" ('Historia') y "Sujet" ('Discurso'). Léase sobre este aspecto sobre todo el artículo de Boris Tomachevski (1890-1957): "Temática" (1925), en: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, (Ed.) Tzvetan Todorov, (Buenos Aires, 1970), págs. 199-232. Versión castellana de Ana María Nethol. Siglo Veintiuno Editores.

²⁰ Hallándose en sus páginas 211 -"Primera Parte"- (las ocho primeras líneas del comienzo) y 353 respectivamente -"Segunda Parte"- (las ocho últimas que conducen al final).

²¹ Sigue una reiteración: "desde muy lejos".

²² chaise-longue' de la que Cela habla también en la página 182 de su libro de memorias, La Rosa.

Antítesis, oposiciones y negaciones (marcadas por nosotros con subrayado), cuya concreción dice:

"se va" - "vuelve"/"sequía" - "nieves"/"agostar" - "cubrir"/"duros" - "difíciles"/"se lleva" - "se trae"/"arriba" - "abajo"/"empiezan a sacar los brazos" - "no se atreven a sacar los brazos", etc.²³

1.4. La palabra

Estas oposiciones permiten constatar y afirmar que la "palabra"²⁴ (por extensión *discurso*) desempeña una función de eje central en la escasa acción de *Pabellón de Reposo*. Y esto ocurre además y particularmente con tres que, según nuestra opinión, desempeñan una función clave (son los verdaderos actantes y sustitutos de Pascual Duarte) en el seno del mismo. Éstas son,

- a) "sangre" ("rojo", "rosa", "colorado", "vómito", "herida"),
- b) "pálido" ("blanco") y
- c) "muerte" ("morirse", "muerto", "ha muerto", "murió"),

que son los términos denunciadores del progresivo avanzar de la enfermedad. Éstos (y sus equivalentes correspondientes) son los que brindan informaciones claras y precisas de la tuberculosis (enfermedad que padecen los 7 pacientes que moran en este *Pabellón*) y sobre todo acentúan y marcan su paulatino agonizar que les conduce irremisiblemente a la muerte. Su clímax mortuorio es: "sangre"®"pálido"®"muerte". Ocurrir de este modo porque es evidente que cuanta

- 1) más sangre vomitan
- 2) más pálidos se vuelven
- 3) y que cuanta más palidez adquieren
- 4) se hallan más próximos de la muerte,
- 5) muerte que en algún momento les sorprende.
- 6) Y son transportados por "*La carretilla*".

De manera que "rojo" y "pálido" son los verdaderos protagonistas (antihéroes: asesinos y criminales) de este vaho de relato que incluso poseen sus respectivos adyuvan-

²³ Véase Á.Díaz Arenas: "Pabellón de Reposo", en: *Der Abbau der Fabel («Desfabulación») im zeitgenössischen spanischen Roman am Beispiel von Camilo José Cela*, op.cit., págs. 181-227; particularmente págs. 211-219.

²⁴ Véanse sobre la función de la palabra en la obra de este escritor (hasta aquel entonces) a Ángel Díaz Arenas: "Serialität und «Mise en Abyme» im Werk von Camilo José Cela", en: *Spanien und Lateinamerika. Beiträge zu Sprache, Literatur, Kultur*, Band 2, (Nürnberg, 1984), págs. 599-627. Herausgegeben von Carlos Segoviano und José M. Navarro. Deutscher Spanischlehrer-Verband y "Camilo José Celas Werke und der 'Nouveau Roman': «Serialität», «Mise en abyme» und «triadische Struktur»", en: *Der Abbau der Fabel («Desfabulación») im zeitgenössischen spanischen Roman am Beispiel von Camilo José Cela*, op.cit., págs. 267-296.

tes (como en la épica tradicional): la *tuberculosis* (de la que ellos son el máximo exponente) y la “*muerte*” a la que vienen conducidos y de la que son víctimas los pacientes.

Según nuestro análisis, aparece la palabra “sangre-rojo” (o bien su significado) 36 veces²⁵:

a) ‘dos esputos rojos’ (pág. 218), ‘expectora rojo’ (pág. 220), ‘tres esputos rojos’ (pág. 221), ‘aquella sangre’ (pág. 221), ‘algo de sangre’ (pág. 223), ‘algún esputo rojo’ (pág. 223), ‘esputos rojos’ (pág. 225), ‘un vómito de sangre’ (pág. 233), ‘Ayer tuve un fuerte vómito de sangre’ (pág. 238), ‘echar sangre por la boca’ (pág. 238), ‘todas marcadas de rojo’ (pág. 239), ‘me tropiezo con el rojo’ (pág. 239), ‘como una roja estrella’ (pág. 239), ‘40, rojo y pequeñito’ (pág. 240), ‘como una herida’ (pág. 240), ‘tiene dos numeritos color sangre’ (pág. 240), ‘¿[...] que ahuyentaban el vómito?’ (pág. 259), ‘bata salpicada de sangre’ (pág. 281), ‘bañado en sangre’ (pág. 281), ‘que mi sangre infiel tiña de rojo’ (pág. 287), ‘No paro ni un instante de echar sangre’ (pág. 289), ‘de escupir sangre’ (pág. 292), ‘inquietantes esputos rojos’ (pág. 293), ‘tres esputos rojos grandes y cinco pequeños’ (pág. 293), ‘aquella sangre’ (pág. 293), ‘ningún golpe de sangre’ (pág. 299), ‘He tenido tres fuertes hemoptisis. ¡Aún tengo sangre!’ (pág. 307), ‘He tenido un vómito rarísimo’ (pág. 313), ‘Sigo echando sangre por la boca constantemente’ (pág. 314), ‘sangrando por la lengua’ (pág. 316), ‘es ahora de un rojo desvaído, casi rosa’ (pág. 317), ‘su carita colorada y optimista’ (pág. 317), ‘se le llenó la boca de sangre’ (pág. 322), ‘*azul en las mejillas rosa*’ (pág. 323), ‘que me arrastró la sangre de nuevo’ (pág. 330), ‘las dos placas rosa’ (pág. 331),...

A su vez, la palabra “pálido” está presente 16 veces:

b) ‘[...] palidez de mis mejillas’ (pág. 228), ‘pálido demudado’ (pág. 229), ‘Su mano es blanca y suave’ (pág. 229), ‘mi madre también tenía las manos blancas’ (pág. 229), ‘un muchachito pálido’ (pág. 231), ‘y estaba pálido, bellamente pálido’ (pág. 233), ‘la tez pálida’ (pág. 241), ‘Tiene pálido el color’ (pág. 263), ‘con su mortal palidez’ (pág. 271), ‘con su palidez de cera’ (pág. 297), ‘y de la palidez de mis mejillas’ (pág. 306), ‘pálido demudado’ (pág. 307), ‘Me preocupa ver su palidez’ (pág. 317), ‘el reflejo de la pálida muerte en mis mejillas’ (pág. 319), ‘sobre la palidez mortal de mis mejillas’ (pág. 331), ‘Es más pálido y delgado’ (pág. 339),...

²⁵ El inventario es más amplio (“rojo” unas 51 y “pálido” unas 21 veces), pero ofrecemos aquellas palabras más claras y denunciadoras semánticamente.

Como observamos estos grupos de términos, expresiones, y sintagmas²⁶ no sólo ofrecen las palabras buscadas en sus diversos contextos, sino que además brindan un clímax que denuncia el progresivo agravarse de la enigmática e inconsistente tuberculosis que conduce a los personajes, lenta, pero irreversiblemente, a la muerte. Conviene constatar que de “esputar o expectorar rojo” (pág. 220) se pasa al “vómito” (pág. 259) y que de la “palidez de las mejillas” (pág. 228) se pasa a la “mortal palidez” (pág. 271), lo que evidencia el progresivo paso (acción asesina) de la “vida” a la “muerte”. Estando presentes los denunciadores y representantes de ésta última 128 veces (aunque tenga más presencias), evidenciando y denunciando ser un claro y real denunciador e indicador de la misma; su presencia la plasmamos en su significado propio, pero también figurado (“tumba”, “féretro”, “agonía”, “carretilla”, etc.):

c) ‘morirse’ (pág. 215), ‘se murió’ (pág. 215), ‘muere’ (pág. 223), ‘ha muerto’ (pág. 227), ‘caja pintada de negro’ (pág. 228), ‘los muertos’ (pág. 228), ‘la muerte’ (pág. 228), ‘murió’ (pág. 228), ‘la muerte’ (pág. 230), ‘Se muere’ (pág. 230), ‘caja de muerto’ (págs. 231-232), ‘bajo tierra’ (pág. 234), ‘El entierro’ (pág. 234), ‘la tumba’ (pág. 234), ‘la muerte’ (pág. 236), ‘hombres muertos’ (pág. 237), ‘muertas’ (pág. 237), ‘muertos’ (pág. 237), ‘morirme’ (pág. 238), ¡morirme! (pág. 238), ‘muerta’ (pág. 239), ‘La carretilla marchaba’ (pág. 240), ‘la muerte’ (pág. 240), ‘un hombre muerto’ (pág. 241), ‘la muerte’ (pág. 242), ‘una muerte’ (pág. 243), ‘mueren’ (pág. 246), ‘morir’ (pág. 249), ‘la muerte’ (pág. 253), ‘la muerte’ (pág. 253), ‘la muerte’ (pág. 255), ‘la muerte’ (pág. 255), ‘morirá’ (pág. 255), ‘ella morirá’ (pág. 255), ‘morir’ (pág. 255), ‘su muerte’ (pág. 255), ‘la muerte’ (pág. 260), ‘se muere’ (pág. 263), ‘hortensia moribunda’ (pág. 263), ‘morir’ (pág. 264), ‘muerto’ (pág. 265), ‘la muerte’ (pág. 270), ‘morir’ (pág. 270), ‘la sepultura’ (pág. 271), ‘los moribundos’ (pág. 277), ‘muera’ (pág. 277), ‘morir’ (pág. 288), ‘agonía’ (pág. 288), ‘morir’ (pág. 288), ‘la muerte’ (pág. 288), ‘La muerte’ (pág. 289), ‘agonía’ (pág. 289), ‘muerte’ (pág. 289), ‘muerte’ (pág. 289), ‘la muerte’ (pág. 290), ‘idea de la muerte’ (pág. 291), ‘cementerio’ (pág. 291), ‘murió como un pajarito’ (pág. 292), ‘enterrado’ (pág. 292), ‘morir’ (pág. 292), ‘ha muerto’ (pág. 293), ‘muerto’ (pág. 294), ‘la muerte’ (pág. 295), ‘muere’ (pág. 295), ‘muere’ (pág. 295), ‘muerta’ (pág. 295), ‘la muerte (La carretilla)’ (pág. 296), ‘¿[...] estos últimos momentos míos?’ (pág. 297), ‘muerto’ (pág. 297), ‘la muerte’ (pág. 299), ‘mi cadáver’ (pág. 299), ‘la muerte’ (pág. 299), ‘murió’ (pág. 305), ‘¿[...] por qué se enterrará tan cruelmente a los muertos?’ (pág. 306), ‘la muerte’ (pág. 306), ‘levantar muertos’ (pág. 306), ‘La empuja (La carretilla)’ (pág. 307), ‘la muerte’ (pág. 308), ‘La muerte’ (pág. 308), ‘cadáver’ (pág. 308), ‘ser enterrado’ (pág. 308), ‘la tumba’ (pág. 308), ‘dulce maderera (féretro)’ (pág. 308), ‘La muerte’ (pág. 308), ‘murieron’ (pág. 310), ‘La muer-

²⁶ Utilizamos el término sintagma como palabra o agrupación de palabras que van cargadas de un significado muy definido y que desempeñan una función primordial en el seno de la sintaxis discursiva.

te' (pág. 310), '¡tan a última hora!' (pág. 312), 'últimos momentos' (pág. 312), 'la muerte' (pág. 312), 'la muerte' (pág. 313), 'mi funeral' (pág. 313), 'La muerte' (pág. 313), 'últimos instantes' (pág. 313), 'última hora' (pág. 313), 'vamos llegando al final' (pág. 314), 'la muerte' (pág. 314), 'la muerte' (pág. 314), 'Me muerdo por la boca' (pág. 316), '*Cuando marcha (La carretilla)*' (pág. 316), 'próxima muerte' (pág. 318), 'verse morir' (pág. 318), 'muerte' (pág. 319), 'últimos instantes' (pág. 321), 'murió' (pág. 322), 'muerta' (pág. 322), '*Cuando va (La carretilla)*' (pág. 326), 'muerto' (pág. 328), 'la muerte' (pág. 329), 'La proximidad al fin' (pág. 329), 'me mataba' (pág. 330), 'muerto' (pág. 332), 'la muerte' (pág. 332), 'veo más próximo el fatal desenlace' (pág. 332), 'la muerte' (pág. 333), 'había muerto' (pág. 333), '*La carretilla*' (pág. 334), 'La muerte' (pág. 335), 'se muere' (pág. 335), 'la muerte' (pág. 337), 'murió' (pág. 337), 'está muriendo' (pág. 338), 'la muerte' (pág. 338), 'Si muerdo' (pág. 345), '*Cruzado sobre la carretilla*' (pág. 345), 'esto se acaba' (pág. 348), 'El desenlace de la farsa de mi vida se aproxima' (pág. 349), '*La carretilla marcha*' (pág. 351), 'muerto' (pág. 352),...

Estas 128 presencias del significado preciso o figurado de la palabra "muerte" insiste en el denominador común de este texto y marca particularmente cuál es su mensaje: la muerte de estos 7 tuberculosos en el transcurso de 148 días en el *Pabellón de Reposo* celiano.

Conviene señalar, además, que en este texto no solamente las palabras aisladas desempeñan una función central, sino que también existen elementos denunciadores que indican y delatan su funcionamiento. Léase, por ejemplo, lo escrito en la página 240:

[...]. Vuela, se despedaza, arde con mil llamas diferentes; se rompe en cascadas de nieve y de cristal; vuelve de nuevo a unirse, a dibujarse, a tomar cuerpo, a formar una vez más su señal agobiante, su 40, 40, 40, rojo y pequeñito, como una herida.

A este párrafo, aparentemente tan inocente, no habría que tomarlo simplemente como un único indicador de un posible proceso de multiplicación, sino mucho más como un denunciador del funcionamiento de la palabra y del proceso de la generación. A través del mensaje emitido llega el receptor atento a captarlo y a comprenderlo y de este modo también a descodificarlo. En estas líneas puede observarse que un color, el 'rojo', y un número, el '40', al que va ligado el destino de uno de los 7 pacientes que habitan el *Pabellón de Reposo* (la señorita del 40), vienen tratados como si fueran James Bond (007), etc.

Conviene insistir y repetir que en *Pabellón de Reposo* están presentes 7 actantes (tuberculosos), cuya muerte no viene causada por un asesino con cuchillo y pistola, sino por la enfermedad dicha. Pudiendo únicamente el lector y estudioso captarla, fijarla y aferrarla en sus síntomas y consecuencias, es decir, el 'vómito de sangre' y la consabida

progresiva 'palidez' que la acompaña, concluyendo su constante estado de empeoramiento (insistimos) con la muerte. Siendo ésta causada por la "enfermedad" y no otro tipo de "enemigo", como podría serlo la navaja de Pascual Duarte. De modo que podemos decir que la antítesis y oposición constatada en este texto domina su mínima acción **temática**, la cual puede resumirse y esquematizarse de la manera siguiente:

| | | |
|-----------------------|------------------|----------------|
| PRIMERA PARTE> | vs | <SEGUNDA PARTE |
| Salud | <(tuberculosis)> | Enfermedad |
| Verano | | Invierno |
| Sol | | Nubes/Niebla |
| Calor | | Frío |
| Alegría | | Tristeza |
| Optimismo | | Desengaño |
| Esperanza | | Desesperanza |
| Optimismo | | Desilusión |
| Vida | | Muerte |
| Cama | | Carretilla |
| Pabellón (habitación) | | Cementerio |

Rasgos primordialmente temporales ("verano">"invierno", "esperanza">"desesperanza", "optimismo">"desilusión", "vida">"muerte", etc.) que incluso vienen tematizados metafóricamente en la página 286:

Apretaríamos el paso para correr más y más, y tiempo llegaría en que, aun más adelante, nos encontraríamos con días más antiguos,...

Referencia temporal y de tiempo invertido que volvemos a encontrar en otro libro terminal del Premio Nobel; en la página 78 de su última seudonovela *Madera de boj*:

[...], al tiempo se le puede dar marcha a atrás si se le mece con inteligencia y con cariño,...

1.5. Final

Consideramos que los elementos que acabamos de precisar y definir en *Pabellón de Reposo* muestran que este texto, a pesar de haber sido publicado en el año 1943, posee aspectos significativos que más tarde serán los característicos y sintomáticos del "Nouveau Roman" francés. En él observamos perfectamente una gran preponderancia de los recursos descriptivos (*discurso*) sobre los narrativos (*historia*). Éstos alcanzarán su relevancia máxima en sus obras de la modernidad a partir de su *Oficio de Tinieblas 5*

de 1973. *Pabellón de Reposo* representa sobre todo ese inicio de libertad de la palabra que asume la función principal de la sintaxis discursiva. Todos estos rasgos muestran y demuestran que el Premio Nobel de Literatura de 1989 ya en el año 1943 había logrado hacer una novela vanguardista, a decir verdad, un "nouveau roman avant la lettre". Porque la denominación literaria, "nouveau roman", surge en Francia entre los años 1953 y 1960 y es Réal Ouellet, entre otros, quien aporta una definición corta y precisa sobre lo que se encierra bajo dicha etiqueta:

L'expression «Nouveau Roman» (...) a d'abord désigné quelques romanciers publiés aux Éditions de Minuit et résolu à faire table rase de la tradition romanesque occidentale par l'abolition du personnage et de sa psychologie, l'émiettement de l'intrigue, les constructions les plus hétéroclites et la description interminable (...) d'objets²⁷.

Esta denominación comprende la producción literaria de Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute (1900-1999), Marguerite Duras (1914-1996), Claude Simon (1913-2005), Robert Pinget (1919-1997), Jean Ricardou (1932), Michel Butor (1926) y otros. Las obras de estos escritores despiertan en el lector, primeramente, la impresión de que está leyendo una historia normal. Poco a poco éste se va dando cuenta, sin embargo, que esa historia avanza en el vacío, porque falta la legibilidad referencial, es decir, la relación "signo>objeto" y, por lo tanto, no encuentra el "referente" tradicional y esperado. Constantemente aparecen repeticiones textuales de pasajes anteriores (*mises en abyme*) que cuando se observan con atención ponen en duda lo escrito y descrito precedentemente y hasta si llega el caso, debido a la acumulación de contradicciones, lo niegan categóricamente. Estos 'nuevos escritores' no niegan únicamente los procedimientos tradicionales de narrar, sino que imponen, en contra de éstos, otros que ayudan a producir una coherencia textual, ya que ésta no puede ser únicamente garantizada por medio de la narración de una historia; ésta viene conseguida a través del recurso de "la serialidad" que es un recurso literario preponderantemente discursivo. Formando la base de esta coherencia los "generadores temáticos" que vienen definidos por Jacqueline Piatier de la manera siguiente:

[...]. Tel nom, tel adjectif, telle expression, telle métaphore, telle phrase empruntée à autrui, voire tel calembour, sont des «générateurs» de textes. Le «générateur», servant de stimulant à l'imagination, engendre par association, opposition, analogie, mille inventions que l'auteur trie et qu'il assemble selon certaine structure qui peut devenir, elle aussi «génératrice»²⁸.

²⁷ Réal Ouellet (Éd.): "Introduction", en: *Les critiques de notre temps et le nouveau roman*, op.cit., págs. 7-12, pág. 7.

²⁸ Jacqueline Piatier: «Jean Ricardou et ses 'générateurs'», en: *Les critiques de notre temps et le nouveau roman*, op.cit., págs.168-173, pág.169.

Obrando de este modo se resalta la importancia de una palabra, varias palabras, fragmentos de textos o bien textos (dando pie a la inter- y autotextualidad), lo que puede y debe concretarse en los generadores y su funcionalidad. No olvidemos indicar que ya en el año 1925 José Ortega y Gasset había llegado, más que a reconocer, a intuir el recurso artístico-retórico que años más tarde teorizarían Alain Robbe-Grillet y Jean Ricardou, cuando escribió: "Al sustantivarse la metáfora se hace, más o menos, protagonista de los destinos poéticos. Esto implica sencillamente que la intención estética ha cambiado de signo, que se ha vuelto del revés. Antes se vertía la metáfora sobre una realidad, a manera de adorno, encaje o capa pluvial. Ahora, al revés, se procura eliminar el sostén extrapoético o real y se trata de realizar la metáfora, hacer de ella la *res poética*"²⁹. Año de 1925 en el que también el filólogo e investigador lingüístico-literario ruso, Boris Tomachevsky, escribe: "En el curso del proceso artístico las frases individuales se combinan entre sí según su sentido, realizando una cierta construcción en la que se hallan unidas por una idea o tema común. Las significaciones de los elementos particulares de la obra constituyen una unidad que es el tema (aquello de lo que se habla). Es tan lícito hablar del tema de una obra completa como del tema de sus partes. Toda obra escrita en un lenguaje provisto de sentido posee un tema; sólo las obras trans-rationales carecen de tema, y por eso son consideradas por ciertas escuelas poéticas como meros ejercicios experimentales"³⁰. Aspectos artístico-retóricos, "metáfora" y "obras trans-rationales", que el Premio Nobel de Literatura de 1989 ya en el año 1943 no sólo intuye, sino que incluso teoriza y pone en práctica en un "nouveau roman avant la lettre": *Pabellón de Reposo*.

Lo que acabamos de escribir explica y razona que tal vez las críticas que pretendieron y todavía hoy pretenden poner en relación esta obra con *La montaña mágica* (1924: *Der Zauberberg*) de Thomas Mann no estuvieran ni estén demasiado acertadas. Leamos lo que al respecto escribe el periodista Pedro Sorela: "[...]. En *Pabellón de reposo* (1943) la influencia de la realidad fue clarísima, Cela se inspiró de su paso por un sanatorio para tuberculosos; ya estaba escrita *La montaña mágica* de Thomas Mann, sobre el mismo fondo, pero Cela no la había leído"³¹. Insinuación de interrelación de ambos textos sobre la que el mismo Camilo José Cela le confesó al Profesor Christoph Rodiek en la entrevista que éste le hizo en la Universidad de Dresde el jueves 27 de abril de 1995:

C. "Acepto la comparación con agradecimiento, pero lo 'veo' de otra manera. Una relación concreta no existe entre nosotros dos. Pero, naturalmente, está siempre bien ser comparado con un autor del rango de Thomas Mann. Él ha es-

²⁹ J. Ortega y Gasset: "La deshumanización del Arte" (1925), en: Obras Completas, Tomo 3, op.cit., págs. 351-386, pág. 375.

³⁰ B. Tomachevski: "Temática" (1925), en: Teoría de la literatura de los formalistas rusos, (Ed.) Tzvetan Todorov, págs. 199-232, op.cit., pág. 199.

³¹ P. Sorela: "Un escritor sin miedo. Conversación en una casa de Guadalajara con un flamante premio Nobel", en: *El País*, op.cit., pág. 14.

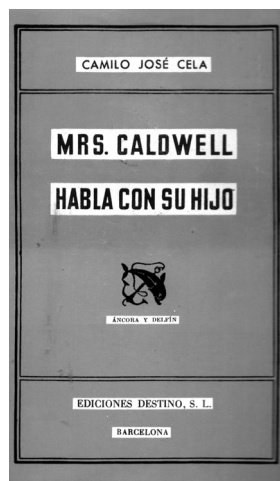
crito «La montaña mágica», yo el «Pabellón de reposo». El denominador común es el bacilo de la tuberculosis³².

Arte de novelar que este artista continúa, afirma y reafirma con otro verdadero “nouveau roman”, pero esta vez de 1953: *Mrs.Caldwell habla con su hijo*.

2. *Mrs.Caldwell habla con su hijo* (1953)

Esta obra³³ se compone de 213 cartas (cada una perfectamente numerada y con su correspondiente título, lo que hace superflua su descripción física), siendo las 209 primeras escritas en un lugar o lugares desconocidos y anónimos, mientras que las 4 últimas lo fueron en el “Real Hospital de Lunáticos de Londres” (págs. 577-580), titulándose la final de ellas expresivamente: “El agua”. Ésta va acompañada de una nota a pie de la página 580 que dice:

* N. del T³⁴.-En el original de *Mrs. Caldwell* siguen dos últimas cuartillas borrosas y absolutamente indescifrables, con evidentes señales de humedad, con inequívocas señales de haberse pasado horas y horas hundidas en el agua, como un marinero ahogado.



En ellas describe y cuenta *Mrs.Caldwell* sus rarezas y pensamientos, entreteniéndolo al mismo tiempo un monólogo (interior) con Eliacim, su hijo, “muerto en las procelosas aguas del mar Egeo” (pág. 364). Siendo así que esta correspondencia confronta al lector con dos aspectos:

- 1) uno, que podría denominarse como la trivialidad e insipidez de la vida de *Mrs.Caldwell*, y,

³² “C: Ich nehme es dankbar zur Kenntnis, ‚sehe‘ es aber anders. Eine konkrete Beziehung besteht zwischen uns nicht. Aber natürlich ist es immer gut, mit einem Autor vom Range Thomas Manns verglichen zu werden. Er hat den «Zauberberg» geschrieben, ich den «Pabellón de reposo». Der gemeinsame Nenner ist der Tuberkelbazillus”. Christoph Rodiek: «Interview mit Camilo José Cela», en: *Ehrenpromotion. Camilo José Cela. Literaturnobelpreisträger 1989*, págs. 49-54, (Dresden, 1995), pág. 50. Technische Universität Dresden. La versión castellana nos pertenece.

³³ Camilo José Cela: “*Mrs.Caldwell habla con su hijo*”, en: *Obra Completa*, Tomo 7, (Barcelona, 1969), págs. 377-581. Ediciones Destino. Sobre este texto véanse a Gaspar Gómez de la Serna: “*Mrs.Caldwell habla con su hijo*”, en: *Clavileño*, Nº 25, (Madrid, enero-febrero de 1954), págs. 76-77, a D.W.Foster: “*Mrs. Caldwell habla con su hijo. An experiment in the new novel*”, en: *Forms of the Novel in the Works of Camilo José Cela*, op.cit., págs. 82-99 y a Á.Díaz Arenas: “*Mrs.Caldwell habla con su hijo*”, en: *Der Abbau del Fabel («Desfabulación») im zeitgenössischen spanischen Roman am Beispiel von Camilo José Cela*, op.cit., págs. 228-243 y “*Mrs.Caldwell habla con su hijo (1953)*”, en: *Teoría y Práctica Semiótica. Tomo II: Aproximación pragmática a la obra de Camilo José Cela*, op.cit., págs. 340-348. Véase asimismo a Paul Ilie: “El Surrealismo de Cela: *Pisando la dudosa luz del día y Mrs.Caldwell habla con su hijo*”, en: *Insula*, Nº 518-519, op. cit., págs. 40-42.

³⁴ Nota del Traductor.

2) otro, sus recuerdos (incestuosos) del tiempo en que Eliacim vivía.

De modo que a través de estas rememoraciones escritas llega el receptor a reconstruir una gran parte de la vida y existencia de este marino.

2.1. *Literatura fragmentada*

Pero la importancia primera y primordial de estas 213 cartas casi aisladas y sus respectivos temas autónomos es que ellas muestran un tipo de literatura fragmentada, monádica, letánica y generativa que será la que más tarde, particularmente a partir de *Oficio de Tinieblas 5*, primará en la producción «novelística» de este autor. Estando ya muy presente esta fragmentación (como ya sabemos) en *La cruz de San Andrés*, *La Colmena*, *Tobogán de hambrientos* y *San Camilo, 1936*. Recordemos “la novela coral”³⁵ de la que habla Francisco Umbral. La realización del texto en cartas que tratan temas varios y muy diversos, logra transmitir al lector la impresión de fragmentación e incoherencia que contribuye a reproducir el estado de demencia de la autora, quedando plasmado su estado más avanzado de esta enfermedad mental en sus últimas cuatro cartas, a las que sigue su muerte.

Es evidente que estos 213 títulos logran una gran focalización de lo contado y que el punto de vista de este libro es uno muy personal, muy filtrado y muy reducido. La comunicación es casi un constante dialogar (monólogo interior³⁶) entre el yo (vivo) de Mrs.Caldwell y el tú (muerto) de Eliacim, aspecto que incluso su mismo autor aclara en la página 14 de sus “Algunas palabras al que leyere” que preceden al texto:

En *Mrs.Caldwell* intento, hasta donde pensé que pudiera hacerlo sin riesgo de confundir al lector, la segunda persona³⁷.

En lo que concierne a la historia filtrada en estas 213 cartas hay que decir que no hay ninguna: “una trama, una acción, unos personajes. Nada de eso existe en *Mrs.Caldwell habla con su hijo*”³⁸. Es más, “la única prueba de que se trata de una historia reside en las palabras preliminares y finales del «editor»”³⁹.

³⁵ F.Umbral: “Crítica de «*La cruz de San Andrés*». El placer del texto”, en: *Suplemento Cultural «La Esfera». El Mundo*, op.cit., pág. 7.

³⁶ Sobre este recurso literario conviene leerse el capítulo de Silvia Burunat: “El monólogo interior en Camilo José Cela”, en: *El Monólogo Interior como Forma Narrativa en la Novela Española (1940-1975)*, (Madrid, 1980), págs. 57-82. Ediciones José Porrúa Turanzas.

³⁷ C. J. Cela: “Algunas palabras al que leyere”, en: *Mrs.Caldwell habla con su hijo*, op.cit., págs. 9-15.

³⁸ José Luis Cano: «Mrs.Caldwell habla con su hijo», en: *Insula*, Nº 94, (Madrid, 15 de octubre de 1953), pág. 7.

³⁹ P.Ilie: «Mrs.Caldwell habla con su hijo», en: *La novelística de Camilo José Cela*, op.cit., págs. 150-208, pág. 156

2.2. El color amarillo y "El iceberg"

En este texto se constatan más bien una serie de divagaciones y anécdotas sobre temas diversos: éstos permiten a Mrs.Caldwell algunos juegos de palabras, cuyos ejemplos más razonados y lógicos (en su mundo demente) son dos:

- 1) el color "amarillo" y
- 2) "El iceberg".

Sin olvidar añadir uno 3) tercero que habla del color "ciclamen" e incluso de un poema famoso en el que se habla de "Zenón".

2.2.1. El color amarillo

Respecto al color "amarillo" observamos que éste adquiere una importancia máxima en diversas expresiones, construcciones y contextos de orden semántico. Su significado se constata al principio 10 veces, pero pasando casi desapercibido: "*perla dorada*" (pág. 382), "*nueva naranja*" (pág. 383). Sin embargo, después, y particularmente a partir del "Capítulo Tercero", titulado expresivamente «Ayúdame a devanar esta madeja de lana de color ciclamen» (págs. 384-385), "*Tú hijo, estabas amarillo de ira, amarillo como una batata en almíbar o una alianza recién estrenada*" (pág. 384), "[...], llenarle a la mujer amada el seno de margaritas, la espalda de margaritas, los muslos de margaritas" (pág. 384), "*los dorados bucles*" (pág. 385), etc., empieza a reiterarse, apareciendo regularmente a continuación 43 veces. De modo que pasa a ser el eje central del texto y único denunciador de la demencia galopante final de Mrs.Caldwell, como denuncian las 53 (10 + 43) presencias enumeradas a continuación:

'perla dorada' (pág. 382), *'nueva naranja'* (pág. 383), "*Tú hijo, estabas amarillo de ira, amarillo como una batata en almíbar o una alianza recién estrenada*" (pág. 384), "[...], llenarle a la mujer amada el seno de margaritas, la espalda de margaritas, los muslos de margaritas" (pág. 384), "*los dorados bucles*" (pág. 385), "[...] color de oro viejo" (pág. 386), *'huevo de oro'* (pág. 387), *'como un limón'* (pág. 393), *'un sol radiante lucía'* (pág. 393), *'tirabuzones rubios'* (pág. 395), *'SALIDA DE SOL'* (pág. 399), *'visera verde para el sol'* (pág. 399), *'hermoso sol'* (pág. 401), *'hermoso sol'* (pág. 401), *'un sol precursor de la tormenta'* (pág. 401), *'chispas eléctricas'* (pág. 401), *'piedras de oro'* (pág. 408), *'bucle dorado'* (pág. 413), *'los oros'* (pág. 416), *'cebollas de tulipán'* (pág. 419), *'margaritas'* (pág. 422), *'azufre'* (pág. 422), *'EL RELOJ DE SOL'* (pág. 428), *'El reloj de sol'* (pág. 428), *'pendientes de oro'* (pág. 442), *'países del sol'* (pág. 446), *'Con tus gafas ahumadas para el sol'* (pág. 450), *'Con tus gafas ahumadas para el sol'* (pág. 450), *'florecitas doradas'* (pág. 451), *'cerveza'* (pág. 457), *'LOS PISAPAPELES DE BRONCE'* (pág. 465), *'los pisapapeles de bronce'* (pág. 465), *'los pisapapeles de bronce'* (pág. 465), *'los*

pisapapeles de bronce' (pág. 465), 'un pisapapeles de bronce' (pág. 466), 'los pisapapeles de bronce' (pág. 466), 'pueblos amarillos' (pág. 481), 'bandeja de cobre' (pág. 488), 'pajareras de oro' (pág. 491), 'flores..., amarillas y...' (pág. 496), 'sol en los eclipses' (pág. 499), 'fetiches de cobre' (pág. 503), 'rescoldo de color naranja' (pág. 528), 'mi pez sin escamas, era de un bello color naranja' (pág. 532), 'lucido color naranja' (pág. 533), 'hojas de roble de oro' (pág. 538), 'margaritas amarillas' (pág. 542), 'sol' (pág. 552)...

El hecho de que Mrs.Caldwell es una enferma mental que pasó sus últimos días en el "Real Hospital de Lunáticos de Londres", lugar donde falleció a causa de su enfermedad, nos ha autorizado a poner en relación el color "amarillo" y su "estado mental" (nuevamente un color y una tara (aunque esta vez sea psíquica), como ya hemos visto en *Pabellón de Reposo*). Siendo esta dolencia intangible, inmaterial e inconcreta la que conduce a Mrs.Caldwell a la muerte. No olvidemos que en obras como *Noches Blancas* de Fedor Dostoyewski (1821-1881) o bien en *La casa amarilla* (*Pabellón N° 6*) de Anton Pávlovich Chejov (1860-1904), etc. el color⁴⁰ desempeña una función de máxima relevancia. De modo que podemos sugerir que es éste el que acentúa, con su frecuente reiterarse (un mínimo de 53 veces), el estado avanzado de empeoramiento mental de Mrs.Caldwell y, además, impide la fragmentación del tema de este seudorrelato.

2.2.2. "El iceberg"

Pero ligado al color "amarillo" y su función aparece un generador modelo de la "generación" y "serialidad". Éste se encuentra en el capítulo 178, titulado "El iceberg" (págs. 536-538), en el que están presentes 24 posibilidades (generaciones) del sintagma textual compuesto por los siguientes 4 períodos semánticos: "Navegando sin brújula, el iceberg, contigo encima, vuela a una velocidad increíble" (la numeración nos pertenece):

EL ICEBERG

Hijo mío, querido:

1 Navegando sin brújula, el iceberg, contigo encima, vuela a una velocidad increíble.

2 El iceberg, contigo encima, vuela a una velocidad increíble, navegando sin brújula.

3 Contigo encima, el iceberg, navegando sin brújula, vuela a una velocidad increíble.

4 Vuela a una velocidad increíble, contigo encima, el iceberg, navegando sin brújula.

⁴⁰ Véase al respecto el libro de Elisabeth Frenzel: *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, (Suttgart, 1970). Particularmente págs. 80-82. Metzlerske Verlag.

5 Navegando sin brújula, el iceberg vuela a una velocidad increíble, contigo encima.

6 El iceberg, contigo encima, navegando sin brújula, vuela a una velocidad increíble.

7 Contigo encima, el iceberg, vuela a una velocidad increíble, navegando sin brújula.

8 Vuela a una velocidad increíble, el iceberg, contigo encima, navegando sin brújula.

9 Navegando sin brújula, contigo encima, el iceberg, vuela a una velocidad increíble.

10 El iceberg, vuela a una velocidad increíble, contigo encima, navegando sin brújula.

11 Contigo encima, vuela a una velocidad increíble, navegando sin brújula, el iceberg.

12 Vuela a una velocidad increíble, contigo encima, navegando sin brújula, el iceberg.

13 Navegando sin brújula, vuela a una velocidad increíble, el iceberg, contigo encima.

14 El iceberg vuela a una velocidad increíble, navegando sin brújula, contigo encima.

15 Navegando sin brújula, contigo encima, vuela a una velocidad increíble el iceberg.

16 Contigo encima, vuela a una velocidad increíble el iceberg, navegando sin brújula.

17 Vuela a una velocidad increíble el iceberg, navegando sin brújula, contigo encima.

18 El iceberg, navegando sin brújula, contigo encima, vuela a una velocidad increíble.

19 Contigo encima, navegando sin brújula, el iceberg, vuela a una velocidad increíble.

20 Vuela a una velocidad increíble, navegando sin brújula, el iceberg, contigo encima.

21 Navegando sin brújula, vuela a una velocidad increíble, contigo encima, el iceberg.

22 El iceberg, navegando sin brújula, vuela a una velocidad increíble, contigo encima.

23 Contigo encima, navegando sin brújula, vuela a una velocidad increíble, el iceberg.

24 Vuela a una velocidad increíble, navegando sin brújula, contigo encima, el iceberg.

A ti, Eliacim, siempre lo recuerdo, te preocupaban mucho los icebergs, las ru-

tas, las fotografías, las costumbres, la flora y la fauna de los icebergs, blancos, y rosa pálido, y azul celeste, que pasean, como novias huidas, por los mares árticos.

En este "Iceberg" tenemos, como ya hemos señalado precedentemente, un sintagma textual, cuyos 4 elementos compositores están repetidos 24 veces. Este recurso estilístico de la reiteración representa (entre otros) la dominante de *Mrs. Caldwell habla con su hijo*. Siendo este rasgo escritural y de producción que reconstruimos en las líneas que siguen, intentando retrazar el posible proceso escritural que probablemente siguió el mismo Cela para redactarlo⁴¹, lo que hizo en base a un aserto de Ernest Hemingway (1899-1961), quien opinaba:

La escritura -como el Iceberg- sólo tiene validez si está sustentada debajo del agua por los siete octavos de su volumen.

Este recurso estilístico y retórico tiene como base el que cada uno de los 24 sintagmas compositivos consta de 4 períodos semánticos⁴². Resultado al que llega su artífice al combinar sistemáticamente el orden de los 4 períodos semánticos 6 veces (4 x 6), lo que le ofrece 24 posibilidades constructoras y generadoras:

- 1) Navegando sin brújula: 1 - 5 - 9 - 13 - 15 - 21
- 2) El iceberg: 2 - 6 -10 - 14 - 18 - 22
- 3) Contigo encima: 3 - 7 -11 - 16 - 19 - 23
- 4) Vuela a una velocidad increíble: 4 - 8 -12 - 17 - 20 - 24

⁴¹ Recordemos que Camilo José Cela tiene un escrito que se titula "El discurso automático o vademécum del perfecto orador" [en: *Papeles de Son Armadans*, Tomo LI, Núm. CLIII, (Palma de Mallorca, diciembre de 1969), págs. 229-233], en el que expone como con una base de 3 columnas (A - B - C) de 20 conceptos se logran „8.000 combinaciones“ (pág. 230). Este funcionamiento de combinaciones lo explica él en la página 231: „Su empleo es fácil: basta tomar un concepto de la serie A y adjetivarlo, por partida doble, con una noción de la serie B y otra de la C“. Únicamente añadimos las palabras con que su autor cierra su exposición en la página 233: „Sólo 20 frases, de las 8.000 posibles, se han pronunciado, y ya el paisaje brama de emoción. Repárese en lo que pasaría si se siguiese hablando con tan útil y patriótica falsilla. ¡Más vale no pensarlo!“

⁴² Componiéndose cada uno, a su vez, de 12 elementos sintácticos individuales: 1) Navegando 2) sin 3) brújula, 4) el 5) iceberg, 6) contigo 7) encima, 8) vuela 9) a 10) una 11) velocidad 12) increíble.

Esto quiere decir que cada elemento de uno de estos 4 períodos verticales⁴³ ocupa 6 diversas posiciones horizontales. Los superiores, determinadores y clasificadores de cada grupo son: (1) **1** - (2) **5** - (3) **9** - (4) **13** - (5) **15** - (6) **21**. Sus combinaciones (verticales + horizontales) ofrecen los 24 sintagmas numéricos siguientes:

Fila vertical 1: **1**

- 1 (1 - 2 - 3 - 4),
- 2 (2 - 3 - 4 - 1),
- 3 (3 - 2 - 1 - 4),
- 4 (4 - 3 - 2 - 1).

Fila vertical 2: **5**

- 5 (5 - 6 - 8 - 7),
- 6 (6 - 7 - 5 - 8),
- 7 (7 - 6 - 8 - 5),
- 8 (8 - 6 - 7 - 5).

Fila vertical 3: **9**

- 9 (9 - 11 - 10 - 12),
- 10 (10 - 12 - 11 - 9),
- 11 (11 - 12 - 9 - 10),
- 12 (12 - 11 - 9 - 10).

Fila vertical 4: **13**

- 13 (13 - 17 - 14 - 16),
- 14 (14 - 17 - 13 - 16),
- 16 (16 - 17 - 14 - 13),
- 17 (17 - 14 - 13 - 16).

Fila vertical 5: **15**

- 15 (15 - 19 - 20 - 18),
- 18 (18 - 15 - 19 - 20),
- 19 (19 - 15 - 18 - 20),
- 20 (20 - 15 - 18 - 19).

Fila vertical 6: **21**

- 21 (21 - 24 - 23 - 22),
- 22 (22 - 21 - 24 - 23),

⁴³ La progresión es siempre de 4. De modo que al 13 debe seguir el 17, al 11 el 15 y al 12 el 16. Estos tres números subrayados fallan: 15, 16 y 17, aspecto que explicaremos más tarde.

23 (23 - 21 - 24 - 22),

24 (24 - 21 - 23 - 22).

Éstas son las 24 posibles combinaciones que componen y de que consta “El iceberg” (experimentación textual que ya hemos visto en las catorce presencias de los “rollos de papel de retrete marca La Condesita” y las 29 señales de *La cruz de San Andrés* y particularmente en *Tobogán de hambrientos* y sus “*doscientas vértebras*”). Respondiendo y correspondiendo estas combinaciones perfectamente a lo que Cela escribe en la página 240 de su *Pabellón de Reposo*:

[...]. Vuela, se despedaza, arde con mil llamas diferentes; se rompe en cascadas de nieve y de cristal; vuelve de nuevo a unirse, a dibujarse, a tomar cuerpo, a formar una vez más su señal agobiante, su 40, 40, 40, rojo y pequeñito, como una herida.

Si controlamos los números verticales constatamos que al 14 sigue el 16 (grupo **13**), que al 17 sigue el 15 (grupo **15**) y que al 15 sigue el 18. Esto quiere decir que Camilo José Cela no ha seguido con rigor un sistema lógico y matemático coherente que avanzara cronológicamente del 1 al 24, sino que ha tenido tres cambios (fallos). Ocurre así debido a que al 14 debería seguir (subrayados) el 15, al 15 el 16 y al 17 el 18. Es decir, que él ha seguido un sistema combinatorio intuitivo, pero no matemáticamente exacto y razonado. Sin embargo, esta exactitud puede respetarse perfectamente, ya que a cada número le pertenece (sin posibilidad de error) un período semántico preciso. Es más, él no agota el proceso de generación, ya que los 4 períodos semánticos autorizan (al menos teóricamente) el doble de combinaciones. Por ejemplo, veamos el grupo **1** que permite no solamente 4, sino incluso 8 combinaciones (para no confundir cambiamos los números por letras):

Fila vertical 1: **1**

a (a - b - c - d), (d - c - b - a),

b (b - c - d - a), (c - b - a - d),

c (c - d - a - b), (b - a - d - c),

d (d - a - b - c), (a - d - c - b).

Además estos 8 sintagmas pueden leerse vertical y horizontalmente, proceso generador válido también para los otros **5** grupos. De modo que en vez de 24 podrían haberse obtenido el doble de combinaciones: 48 sintagmas. Estas 24 variaciones (2 x 12: dodecafonismo musical) representan no solamente un ejemplo ideal de la producción, generación, formación y desarrollo de un “generador” (como ya lo hemos observado en las palabras “rojo”, “pálido” y “muerte” de *Pabellón de Reposo*), sino una clara referencia a la música dodecafónica, cuyos máximos representantes europeos son el austriaco Arnold Schoenberg (1874-1951) y el alemán Karlheinz Stockhausen (1928).

Sus series de doce tonos repetidos aleatoriamente fundamentan el proceso y recurso literario denominado “generación”:

[...] la forme des douze premiers nombres avait-elle inspiré l'artiste, à l'origine⁴⁴.

Música serial y atonal cuya meta es la disminución de la función imitadora (característica base del arte tradicional) con el fin de minimizar la armonía: ella posee solamente 12 tonos (o semitonos) equivalentes que se van repitiendo constantemente en una serie sin estructura fundamental. En base a este proceso y recurso creativos surge la serigrafía pictórica y la generación literaria que forman los fundamentos claves del arte vanguardista.

2.2.3. “Ciclamen” y “Zenón”

El título del capítulo tercero: “Ayúdame a devanar esta madeja de color ciclamen⁴⁵”, habría que considerarlo como una referencia auto- y metatextual (“devanar”: descodificar y “color”: amarillo[®]enfermedad). Aparte de que la palabra “ciclamen” representa un “generador anagramático”, porque con sus letras (véanse las subrayadas) se forma el nombre de Eliacim (c i c l a m e n), también el de Cela (c i c l a m e n) y asimismo el de Camil (c i c l a m e n).

En sus páginas y discurso se hallan asimismo referencias a otros textos literarios (metatextos), lo que pone al lector en presencia del recurso de la “intertextualidad”. Esto ocurre en el capítulo 35 (pág. 409); en su título leemos: “«El Cementerio Marino» de Paul Valéry” y a continuación:

“¡Zenón, cruel Zenón, Zenón de Elea!”;

para terminar el capítulo escribiendo: “con «El cementerio marino», de Paul Valéry”. El verso al que Cela alude proviene del poema de 1920, recogido en el poemario de 1922 que se titula *Charmes*, y corresponde al 121 (estrofa 21) de dicho “Cementerio”:

Zénon! Cruel Zénon! Zénon d'Elée!⁴⁶

⁴⁴ A. Robbe-Grillet: *Le Voyeur*, op.cit., pág. 124.

⁴⁵ Esta palabra está asimismo presente en las páginas 112 y 219 de *El asesinato del perdedor*, en las 10 (2) y en la 200 de *La cruz de San Andrés*, etc.

⁴⁶ Este poema consta de 144 versos y 24 estrofas de seis versos cada una. Véase a Paul Valéry (1871-1945): «Le cimetière marin», en: *Poésies*, (Paris, 991942), págs. 146-151. Éditions Gallimard, presente asimismo en *Lagarde & Michard. XX^e Siècle*, págs. 325-330, (Paris, 1965), pág. 329. Bordas.

Veamos que este libro sigue de algún modo la línea ya esbozada y presentada en *Pabellón de Reposo*, pero escrito diez años después. Este paso del tiempo y la realización de otros escritos, entre los que no puede y debe olvidarse citar *La Colmena*, ha permitido que un Cela más maduro y ya de 37 años de edad haya logrado este escrito de finísimo esqueleto y casi desvertebrado que es *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, anunciando ya la desvertebración paulatina y completa de los textos que veremos después.

2.3. Final

Señalemos, finalmente, que *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, debido a los 213 títulos de cartas (*redactadas en la forma tú*) que lo componen, más el corto desarrollo de los temas “puestos en libertad” (mediante el uso del monólogo interior) en cada uno de esos textos, aparece como un depósito ideal de “generadores”. Éstos son modelos de fragmentos reiterados (minitextos y minifragmentos) que multiplicados hasta el infinito y reelaborados de mil maneras serán la base de redacción de los textos futuros del escritor gallego. En éstos ya no contará historias, sino realizará un juego retórico con la palabra. Siendo así que podemos afirmar que “El iceberg” representa un modelo acabado y perfecto de la tercera clasificación de su «novelística»: fragmentos reiterados. Ya sabemos que a los cuatro de “La trama total” los hemos designado con la clasificación de textos textuados y a los tres de “La trama de cabos sueltos” como textos fragmentados. Esta clasificación nos aparece válida, repetimos, para la «novelística» completa de Camilo José Cela, técnica de textos fragmentados y fragmentos reiterados que (indirectamente) quien mejor la diferencia y determina es Peter Fröhlicher al escribir en la página 261 de su escrito:

Abundan en la obra de Cela las novelas con elenco nutrido. Pero a diferencia de *La colmena*, cuyos personajes hacen progresar un complejo sistema de tramas entrelazadas, los actores de *Mazurca para dos muertos* funcionan en el marco de episodios entre los que no hay continuidad narrativa. La reaparición de un personaje determinado no corresponde necesariamente a un desarrollo de la acción; muchas veces el texto vuelve sobre los mismos episodios completando y aumentando la información proporcionada anteriormente⁴⁷.

Veamos ese “cuyos personajes hacen progresar”⁴⁸ “de *La colmena*” y también “los actores de *Mazurca para dos muertos* funcionan en el marco de episodios entre los que no hay continuidad narrativa”, tema sobre el que el mismo estudioso escribe en la página 262: “[...]. Las acciones se cuajan en configuraciones estáticas que se repiten varias

⁴⁷ Peter Fröhlicher: «Lectura de *Mazurca para dos muertos* de Camilo José Cela», en: *Romanistisches Jahrbuch*, Nº 36, (Berlin, 1986), págs. 361-370. Walter de Gruyter

⁴⁸ Según lo que ya hemos escrito, opinamos que en *La Colmena* hay únicamente estaticidad.

veces a modo de motivos". E insiste en la 369: "[...]. Raras veces, en efecto, un texto en prosa ha explotado tan sistemáticamente el principio de repetición y de la variación a nivel discursivo con el fin de crear un ritmo *sui generis*, susceptible de manifestar el compás de la memoria".

Este recurso de generación es el que va a llevar Cela a su punto máximo de experimentación en su *Oficio*, pero antes de abordar este libro, que consideramos ser el último eslabón de la cadena, pasamos revista a sus otras cuatro seudonovelas: *Mazurca para dos muertos*, *Cristo versus Arizona*, *El asesinato del perdedor* y *Madera de boj*, a las que Gonzalo Sobejano clasifica como "modelo de LETANÍA"⁴⁹.

3. *Mazurca para dos muertos* (1983)

Cuando leemos o mejor dicho abrimos *Mazurca para dos muertos*, observamos que es un libro dedicado enteramente a Galicia. Esto se constata desde el primer instante por el mapa de geografía física que se halla dibujado en sus páginas 2-3 y en el que confluyen tres provincias gallegas: Orense, Lugo y Pontevedra. Este aspecto regional, autonómico y lingüístico justifica, además, el "Vocabulario gallego-castellano" (págs. 257-266) que acompaña al texto. Desgraciadamente en el mapa dicho hay fronteras y nombres en color verde (principalmente en su parte inferior) que deben tener una función muy precisa, pero que no viene aclarada en ningún punto del libro. Sin embargo, intuimos que la misión de los nombres locales es precisar puntos de la provincia de Orense que es donde transcurre una gran parte de lo expuesto y contado.



3.1. Texto

Esta *Mazurca* se compone físicamente de un bloque textual que abarca de la página 9 hasta la 249 y que se titula (según el «Índice» de la página 267) "Llueve mansamente y sin parar", reproduciendo la primera línea del libro de la página 9. A este bloque sigue un "Anejo único. Informe forense" (págs. 251-256), redactado completamente en letra cursiva y que se divide en tres partes: «Examen externo del cadáver» (págs. 251-253), «Examen interno del cadáver» (págs. 253-254) y «Consideraciones médico-legales»

⁴⁹ G.Sobejano: "Cela y la renovación de la novela", en: *Insula*, N° 518-519, op.cit., págs. 66-67, pág. 66.

(págs. 254-255). En la página 256 y última del libro consta la palabra “Fin” y, a su base, el lugar y estación temporal de clausura del texto:

Palma de Mallorca, naciendo el verano de 1983.

Es decir, hacia el martes 21 de junio de dicho año. El «Índice» va (repetimos) en la página 267, libro que lleva escritos dos versos (como lema introductorio) en su página 7:

...our thoughts they were palsied and sere,
Our memoires were treacherous and sere.
Edgar A.Poe, *Ulalume*

Éstos pertenecen, como el mismo el mismo escritor indica, al poema “Ulalume”⁵⁰ del poeta romántico americano: Edgar Allan Poe. Los versos citados son el 21 y el 22 de la estrofa III, faltándole únicamente al 21 el inicio, “But” (Pero), lo que razona los puntos suspensivos. Estos versos iniciales encuentran su correspondiente eco y traducción⁵¹ (aunque con cambios y adiciones del autor) en las páginas 121-122 de *Mazurca* (véanse los subrayados):

— Sí, Poe tiene razón, nuestros pensamientos son lentos y marchitos, también monótonos, y nuestros recuerdos son traidores y marchitos y están oxidados como navajas, se conoce que son así, debe ser su naturaleza.

Estando nuevamente presentes en la página 233: “[...], acuérdate otra vez de Poe, nuestros pensamientos eran lentos y marchitos, nuestros recuerdos eran traidores y marchitos,...” Líneas en las que hay un cambio temporal, en vez de ‘son’/‘eran’, que es el tiempo utilizado por el poeta americano: ‘were’. Volviendo a estar presentes (obsérvense nuestros subrayados) casi al final del libro, lo que ocurre en su página 247: “Tanis Gamuzo está como medio ido, Tanis Gamuzo discurre siempre muy deprisa pero ahora está como medio ido, se conoce que los pensamientos se le atropellan, unos en la cabeza, otros en el corazón y otros en la garganta, los pensamientos lentos y marchitos, también los recuerdos se agolpan como si fueran avispas, los recuerdos traidores y marchitos”. La traducción formal de éstos, en una de sus múltiples versiones, dice:

⁵⁰ Edgar Allan Poe (1809-1849): «Ulalume», en: *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, Tomo I, (New York, 1902), págs. 124-127. With a critical Introduction by Charles F. Richardson. The Knickerbocker Press. Esta poesía consta de 94 versos y X estrofas de diversa medida y extensión.

⁵¹ Ya hemos visto que lo mismo ocurre en un libro más tardío (1994), pero analizado previamente, *La cruz de San Andrés*, con la cita (pág. 5) de *Hamlet* de William Shakespeare, cuya textualidad se encuentra metatextualizada (inter- y autotextualizada) en español en la página 22.

pero nuestros pensamientos eran lentos y marchitos,
nuestros recuerdos eran peligrosos y marchitos⁵².

Importante es señalar que ambos versos figuran como entrada y encabezamiento de un libro dedicado a Galicia: *Mazurca para dos muertos*. Figurando seis versos del mismo "Ulalume" como encabezamiento y entrada de y en otro libro dedicado asimismo a la misma región autonómica de España⁵³: *Madera de boj*. Éstos son:

*The skies they were ashen and sober:
The leaves they were crisped and sere,
The leaves they were withering and sere.*

.....
*Then my heart it grew ashen and sober
As the leaves that were crisped and sere,
As the leaves that were withering and sere.*

Edgar A.Poe, *Ulalume*.

En el orden de aparición de las novelas de Camilo José Cela, el texto que precede a *Mazurca para dos muertos* es *Oficio de Tinieblas 5* de 1973, libro en cuyo título completo de la página 6 podemos leer una referencia temporal importante:

oficio de tinieblas 5 o novela de tesis escrita para ser cantada por un coro de enfermos como adorno de la liturgia con que se celebra el triunfo de los bienaventurados y las circunstancias de bienaventuranza que se dicen: el suplicio de santa teodora el martirio de san venancio el destierro de san macario la soledad de san hugo cuyo tránsito tuvo lugar bajo una lluvia de abyectas sonrisas de gratitud y se conmemora el día primero de abril

Veamos ese "y se conmemora el día primero de abril", fecha puntual y trascendental de la historia de España; ésta rememora y 'conmemora' la victoria de las tropas insubordinadas franquistas⁵⁴ sobre las legales republicanas el 1 de abril de 1939. Fi-

⁵² Edgar Allan Poe: «Ulalume», en: *Poesía Completa. Edición bilingüe*, págs. 158-165, (Barcelona, 1974), pág. 159 (versos 21-22). Versión castellana de Arturo Sánchez. Ediciones 29.

⁵³ Los tres primeros corresponden a la estrofa I, versos 1-3, mientras que los tres segundos son los 82-84 de la estrofa IX. Importante es señalar los puntos suspensivos que dividen ambos grupos de versos y que, en el fondo, representan el espacio (versos 4-81) que ocupan los dos de *Mazurca para dos muertos*, es decir, el 21 y 22. Esta señal inicial denuncia que ambos textos forman uno y sobre todo que el primero forma la parte central del segundo. Hablaremos nuevamente del tema al tratar *Madera de boj*.

⁵⁴ Este aspecto histórico se ha reconocido al final oficialmente en España, aunque esto haya sido con 63 (1939-2002) años de retraso, lo que ocurrió el miércoles 20 de noviembre de 2002. Carlos E.Cué: "El PP condena el golpe de Franco y promete honrar a todas las víctimas de la Guerra Civil", en: *El País*, (Madrid, jueves 21 de noviembre de 2002), pág. 28. Este artículo empieza con las siguientes palabras: «El día en que se cumplían 27 años de la muerte del dictador Franco, la oposición logró un objetivo perseguido casi desde que el PP llegó al poder: la condena del golpe militar del 18 de julio de 1936». A este acontecimiento histórico ya se le ha bautizado (según una norma española) «20-N», rememorando la muerte de Franco el jueves

nal bélico que anunciará al pueblo español y al mundo entero el mismo general Francisco Franco Bahamonde (según comunica la prensa nacional e internacional del sábado, 1 de abril de dicho año), lo que hace por medio del 'último parte' escrito de su puño y letra⁵⁵:

En el día de hoy, cautivo y desarmado el Ejército rojo, han alcanzado las tropas nacionales sus últimos objetivos militares. LA GUERRA HA TERMINADO.

Fecha también presente en la página 204 de *Mazurca para dos muertos*, glosando intertextualmente incluso las palabras escritas y dichas por el mismo Franco:

[...], toma de Madrid, 1 de abril de 1939, Año de la Victoria: en el día de hoy, cautivo y desarmado el ejército rojo, etc. La guerra ha terminado.

Representando esta *Mazurca* el cuarto libro de dicho autor que trata de tal acontecimiento bélico:

- 1) Una parte de la acción de *La Familia de Pascual Duarte* ocurre y transcurre en las primeras semanas de la Guerra Civil en Extremadura y Badajoz. Recordemos lo que cuenta el "Transcriptor" en la página 178 sobre Pascual:

[...]. Sobre lo que no hay manera humana de averiguar nada es sobre su actuación durante los quince días de revolución que pasaron sobre su pueblo; si hacemos excepción del asesinato del señor González de la Riva...

- 2) *La Colmena* muestra la posguerra en Madrid;
- 3) *San Camilo, 1936* presenta los inicios puntuales de la Guerra Civil y algo de su desarrollo particularmente en Madrid; y
- 4) *Mazurca para dos muertos* es un documento bastante completo de toda la Guerra Civil, vista desde Galicia y también Logroño, etc.

Estando compuesto este libro-documento (ya nos hemos referido al tema) por un texto con una trama lo bastante trabada y sólida, como para haberlo podido situar en el grupo de los libros de "La trama de cabos sueltos", y siguiendo a la presentación de

20 de noviembre de 1975, y Carlos E.Cué añade una pequeña columna de prensa que se titula (las tres P): «Una declaración inspirada en Azaña: «Paz, piedad perdón»», en: *El País*, (Madrid, jueves 21 de noviembre de 2002), pág. 28.

⁵⁵ Una reproducción de esta nota manuscrita puede verse en la página 566 de L.Ogg (Realizador): "La guerra ha terminado", en: *Crónica del siglo XX*, op.cit. Este texto posee varias tachaduras e incluso el bolígrafo con el que fue redactado figura cruzado a la base del mismo.

San Camilo, 1936. Sin embargo, no hemos obrado de este modo, porque nuestra teoría literaria de la «desfabulación» da mucha importancia a las técnicas vanguardistas de los textos (por ejemplo, las letanías), pero sobre todo a la presencia autobiográfica del autor, aspecto muy presente y marcado en esta *Mazurca*, como veremos en breve. Anunciando éste, entonces, que, de una parte (los versos de Edgar Allan Poe), señalan ya *Madera de boj* (última novela) y, de otra, empalma con la novela que la precede: *Oficio de Tinieblas 5*.

3.2. La Guerra Civil

En las páginas 201-204 de *Mazurca* se encuentra un resumen y balance, no desprovisto de comicidad y humor negro (como ocurre en *San Camilo, 1936*), de la Guerra Civil de España. Estando realizados éstos a partir del punto de vista de los nacionales a cuyo bando pertenece, sin duda alguna, el narrador de dicho escrito:

El tiempo pasa y las conmemoraciones y los disimulos también; cada vez que los nacionales tomamos...

Véase ese ‘tomamos’ tan elocuente. Libro en cuya página 128 no solamente se contempla en directo el final, sino también los preámbulos de dicho acontecimiento bélico el viernes 17 de julio de 1936: “A la taberna de Rauco llegan noticias muy confusas, un viajante de comercio cuenta fantasías increíbles, sublevación de generales y movimiento de tropas en Marruecos, la radio también da informaciones que no se entienden bien y con frecuencia suenan marchas militares y pasodobles toreros, la frontera que los separa no es fácil de señalar, esto que se oye ahora no sé lo que es, esto otro es *Los voluntarios, ¿qué bonito, verdad?*” A estos preámbulos siguen los comienzos reales y auténticos en Madrid de la Guerra Civil en España -el sábado 18 de julio de 1936-, así como el exilio (pasado el tiempo) del Gobierno Republicano a Francia -el domingo 6 de febrero de 1939⁵⁶-, como se aprende en la página 153:

La radio anuncia que el triunfo del alzamiento es irresistible: En Madrid ya no hay gobierno, el último conjunto de mamarrachos y farsantes que nos traicionaba, huyó en avión a Toulouse. Cedió materialmente sus poderes a los comunistas y su última hazaña ha sido el incendio y destrucción del museo del Prado.

⁵⁶ Véase lo que Paul Preston (1946) escribe en la página 397 de su libro: “Lo que quedaba de las Cortes republicanas se reunió por última vez en Figueras, cerca de la frontera francesa. El domingo, 6 de febrero, después de que Negrín intentara convencerle de regresar a Madrid, el presidente de la República, Manuel Azaña partió hacia el exilio”. Paul Preston: “La victoria total: febrero 1938 - abril 1939”, en: *Franco «Caudillo de España»*, (Barcelona, 21994), págs. 378-403. Versión castellana de Teresa Camprodón y Diana Falcón. Ediciones Grijalbo. El título original inglés dice: *FRANCO. A Biography*, (London, 1993). HarperCollins Publishers.

El narrador (filtrador de la noticia radiofónica) no es muy objetivo y sí partidario (véase ese incendio⁵⁷ injustificado 'del museo del Prado'⁵⁸), narrador éste cuyas señas de identidad autobiográficas están muy presentes en esta *Mazurca*:

- 1) Nombre y profesión inicial de articulista en la página 29:

[...], que se firmaba Camilo José Cela⁵⁹ y escribía artículos en *La Ilustración Española y Americana*⁶⁰ y en *La Correspondencia de España*,...

- 2) Sus padres en la página 168:

Cuando tío Rodolfo el Ventilado se enteró de que su primo Camilo se había casado con una inglesa mandó imprimir un papel de cartas con el membrete en inglés, a él no le fastidia nadie.

— Este Camilo siempre fue muy fanático, ¡mira tú que ir a matrimoniar con una extranjera habiéndolas del país!

- 3) Su fecha de nacimiento en la página 217:

[...], el 11 de mayo es el cumpleaños del artillero Camilo,...

o sea el jueves 11 de mayo de 1916. Viniendo claramente explicitada esta fecha en la página 73 de su libro de memorias, *La Rosa*: "A las nueve y veinte de la noche del día 11 de mayo de 1916, jueves, vine a este valle de lágrimas en la casa del paso a nivel de Iria Flavia, ayuntamiento de Padrón, diócesis de Santiago de Compostela, provincia de

⁵⁷ Veamos un caso, aparecido en la prensa española del viernes 18 de diciembre de 1936, que demuestra lo contrario y que se titula: "Los milicianos salvan el Palacio de Liria". Éste dice: "**18 de diciembre** -En el bombardeo que las fuerzas fascistas realizaron sobre la valenciana ciudad de Liria, resultó afectado gravemente el palacio renacentista que se encuentra en la ciudad y que había sido declarado monumento histórico artístico nacional. Los milicianos que defienden la ciudad se preocuparon durante el bombardeo de salvar la importante colección de arte que albergaba el palacio y de trasladarla a un lugar más seguro. Este hecho demuestra, una vez más, el desprecio que sienten las fuerzas facciosas sublevadas por la propia cultura. El gobierno de la República, para evitar sucesos similares, adoptará en breve una serie de medidas para proteger el patrimonio artístico nacional". L.Ogg (Realizador): "Los milicianos salvan el Palacio de Liria", en: *Crónica del siglo XX*, op.cit., pág. 525.

⁵⁸ Museo del cual fue incluso director oficial y oficioso (nunca ocupó el puesto) un amigo bastante íntimo de él, Pablo Picasso (1881-1973), a partir del sábado 12 de septiembre de 1936.

⁵⁹ Este nombre y profesión no le pertenecen a él propiamente y su explicación y aclaración pueden leerse en la página 31 de *La Rosa*: «[...] El nombre de Camilo de Cela que aparece al pie de algunos artículos de *La correspondencia de España*, de *El Contemporáneo* y de *La Ilustración Española y Americana* es la excepción, y fue el seudónimo de Modesto Fernández y González, primo de mi abuelo, delegado de Hacienda en Madrid durante muchos años y autor de un libro titulado *La Hacienda de nuestros abuelos* que le dio gran nombre». Véase que él mismo se apropia de esta autoridad ficticia al escribir su propio nombre, 'Camilo José Cela', en vez de 'Camilo de Cela' o bien 'Modesto Fernández y González'.

⁶⁰ Éste es el subtítulo general de la *Enciclopedia Espasa-Calpe*, obra que viene referenciada en la página 70: "[...] La enciclopedia Espasa dice..."

La Coruña, banda de estribor⁶¹ de la ría de Arosa, allá donde se encuentran los ríos Sar y Ulla; fui el primer hijo de los varios que tuvieron mis padres”. Ficha de nacimiento que también se halla presente, pero en tercera persona, en la página 18 de la “Tabla cronológica”: “El 11 de mayo, a las nueve y veinte de la noche, nace en Iria Flavia, el primogénito de la familia Cela Trulock, que es bautizado con los nombres de Camilo José Manuel Juan Ramón Francisco de Jerónimo en la Colegiata de Santa María la Mayor de Adina”⁶².

- 4) Las consecuencias de su participación en la Guerra Civil pueden contemplarse en directo en la página 180:

A los pocos días Raimundo el de los Casandulfes se encontró con la inesperada compañía⁶³ de su primo el artillero Camilo.

— ¿Y tú?

— Pues ya ves, que me dieron.

— ¿Dónde?

— En el pecho.

— ¡Vaya por Dios!

- 5) Su hospitalización, visita y conocimiento de tres margaritas, el ofrecimiento de una condecoración y rechazo de la misma, etc. podemos vivirlo en directo en la página 183:

Tres margaritas⁶⁴ visitaron la sala n.º 5, en una cesta llevaban los regalos.

— Soldadito, te voy a condecorar con un escapulario del Sagrado Corazón para que te preserve de todo mal, mira lo que dice: Deténte, bala, el Corazón de Jesús está conmigo.

El artillero Camilo se puso pálido, se le escapó todo el color de la cara.

— No, no, muchas gracias, condecóre usted a otro, se lo ruego, se lo pido por favor, yo llevaba uno prendido con un impermeable en la guerrera y aún no hace un mes me lo sacaron por la espalda, se lo digo con todo respeto, señorita, pero para mí que el Sagrado Corazón es gafe.

⁶¹ Costado derecho de los buques y otras naves.

⁶² «Tabla cronológica de la vida y obra de Camilo José Cela», en: *El Extramundi y Los Papeles de Iria Flavia*, op.cit.

⁶³ A este primo y su visita se alude en la página 202 de *La Rosa*: «Al cabo de mucho tiempo, ya hombres los dos, mi primo Manolo me fue a ver al hospital militar de Logroño (a un hospital militar, provisional sin duda, instalado en la escuela de artes y oficios), donde yo estaba aburrido como un pato de corral, sin poder moverme de la cama y más muerto que vivo».

⁶⁴ A éstas las conocemos en la página 182: “Por el hospital van las señoritas de Frentes y Hospitales a socorrernos, les llaman margaritas en honor de la esposa de Don Carlos VII, el Marqués de Bradomín visitó a la real pareja en su corte de Estella, lo cuenta Valle-Inclán en *Sonata de invierno*; las margaritas reparten escapularios y cajetillas entre la tropa herida, (...). Las margaritas van de camisa caqui y boina roja son carlistas,...» El narrador se refiere a Carlos VII (1848-1909), -Carlos de Borbón y de Austria-Este, duque de Madrid-, quien fue nombrado por los carlistas rey de España en abril de 1872 y que fijó su corte en Estella. Llamándose su primera esposa Margarita de Borbón (1847-1893) -princesa de Parma-, estando su nombre, entonces, a la base de la denominación de las ‘margaritas’.

La margarita se sulfuró, parecía como si le hubieran puesto banderillas de fuego.

— ¡Irreverente, que menosprecias al Sagrado Corazón de Jesús! ¡Rojo!

Sor Catalina tomó cartas en el asunto y defendió al artillero Camilo, a ella no le tocaban a su tropa.

— ¡Largo de aquí, tísica, descarada! ¡Fuera! ¡Con mis soldados no se mete nadie! ¿Se entera usted? ¡Largo de aquí! ¡Y no vuelva a entrar en esta sala sin pedir permiso!

Sor Catalina era mujer templada y valerosa, de muy difícil lidia, para ella los soldados heridos éramos dos cosas, sagrados y de su propiedad; esto regía sólo para los españoles porque sor Catalina no admitía ni italianos ni moros.

- 6) Y el final de la Guerra para él (inútil total) que podemos vivir también en directo en las páginas 192-193:

Al artillero Camilo le dieron el canuto y lo mandaron a casa, no hay mal que por bien no venga y aquí el que resiste gana⁶⁵, a resultas del tiro que le pegaron en el pecho, ¡Dios qué zurriagazo le retumbó en la nuca!, fue cuando le sacaron el Sagrado Corazón por la espalda, los médicos no estuvieron demasiado mañosos con la anestesia ni tampoco demasiado rápidos con el bisturí ni con el papeleo, las cosas de palacio van despacio, claro, se conoce que tenían mucho agobio, en el Gobierno Militar le dieron un papel con dos o tres sellos de color morado: Expido pase de orden del Excmo. Sr. General del VI Cuerpo de Ejército a favor del Sold.º de Art.º 16 Ligero Camilo N.N.⁶⁶ para que desde esta plaza se traslade a Negreira (Coruña) con objeto de fijar su residencia por haber sido declarado inútil para el servicio de las armas por el Tribunal Médico Militar de esta Plaza, haciendo el viaje por ferrocarril y cuenta del Estado. Se ruega a las autoridades del tránsito

⁶⁵ Éste es el lema y sigla que figura en el escudo de la Fundación, como viene escrito en la página 164 de la "Tabla cronológica de la vida y obra de Camilo José Cela": "[...] El lema que acompaña al escudo del marquesado es «El que resiste gana». Estas mismas palabras pueden leerse en un largo párrafo de su discurso de agradecimiento por la entrega del "Premio Cervantes" el martes, 23 de abril de 1996 (el subrayado nos pertenece): "Señor, Señora. Ya estoy llegando al fin, ya no me queda sino desollar el rabo de mi discurso y os pido un poco de paciencia para escuchar mi última razón ya que, como el solitario Amiel, no podría contentarme con tener razón yo solo. Hace ya algunos años, y con motivo de recibir el Premio Príncipe de Asturias, tuve ocasión de decir en público y ante un ilustre senado presidido por el príncipe Felipe que en España, el que resiste gana. Lo dije en la noble ciudad de Oviedo y lo repito hoy, ante Vuestras Majestades y también el instruido y selecto cónclave que nos arropa y en la noble ciudad de Alcalá de Henares, a medio camino entre la capital de España y el paraíso". Camilo José Cela: "**La Fiesta del Libro**". Discurso de Camilo José Cela: "*Jamás perdí la esperanza*", en: *El País*, (Madrid, miércoles 24 de abril de 1996), pág. 36. En este discurso alude su autor y emisor al "solitario Amiel", personaje al que ya menciona en la página 74 de *La Rosa*: "El año en que nacieron mi padre, Juan Ramón Jiménez y Pablo Picasso, y en el mismo día y mes en que yo nací, murió Federico Amiel sin poner punto final a su diario; probablemente tampoco lo tenía". Henri Frédéric Amiel (1821-1881) es un escritor suizo (Ginebra) de lengua francesa que parece ser que escribió algunos ensayos y artículos sobre literatura, filosofía y política que aparecieron póstumamente, recogidos en *Essais critiques d'Amiel* (1923). Se afirma que su obra más difundida es un *Diario íntimo* (1883) en el que él anotaba cada día sus impresiones y problemas.

⁶⁶ No Nominada.

no le pongan impedimento alguno en su viaje, antes bien se le faciliten los auxilios y raciones que se expresan y le correspondan. Logroño, 21 de junio de 1937, I Año Triunfal. El Gobernador Militar, firmado ilegible.

Sobre la participación de Cela en la Guerra Civil escribe el escritor José Luis Giménez-Frontín: "[...] Camilo José Cela, a quien el 18 de julio sorprendió en Madrid, no en Galicia, a los veinte años de edad, «pasándose» al bando nacionalista el 5 de octubre de 1937"⁶⁷. Añadiendo este crítico en la página 130 del mismo libro: "1937 - El 5 de octubre se pasa a la «zona nacional». Mozo del reemplazo del 37, presta servicio militar en Logroño, como soldado de Regimiento de Infantería de Bailén nº 24, hasta ser declarado inútil total para el servicio por el Tribunal Médico Militar correspondiente, regresando a su domicilio de Padrón (La Coruña)"⁶⁸. Aventura bélica que parece ser no olvidó tan fácilmente, como puede intuirse de la lectura de un párrafo de la página 8 de sus "Algunas advertencias necesarias":

[...]. Y declaro que no voy a pedir disculpas de nada porque pienso que, en todo caso, tendrían que habérmela(s) pedido a mí por haberme metido en todos los berenjenales en que me metieron a palos y sin comerlo ni beberlo, por ejemplo, en la guerra civil...⁶⁹

3.3. Temática

El bloque textual de *Mazurca para dos muertos* abarca (insistimos) de la página 9 hasta la 249 (es decir, que consta de 240 páginas) y, aparentemente, parece un sintagma único y sin ningún tipo de división, como asimismo constata y escribe José Luis Giménez-Frontín en la página 106 de su "Tierra e historia" (1985):

La *Mazurca* se abre con un retrato -retrato realizado en base a las técnicas cubistas de fragmentación y collage- del universo campesino de la Galicia interior, sobre el que gravita básicamente la primera mitad de una novela que, recordémoslo, carece de secuencias, partes ni capítulos⁷⁰.

Siguiendo escribiendo el mismo crítico cinco años más tarde⁷¹ en la página 31 de su "*Mazurca para dos muertos*" (1990):

⁶⁷ J.L.Giménez-Frontín: "Tierra e historia en *Mazurca para dos muertos*", en: *Camilo José Cela: texto y contexto*, op.cit., págs. 105-127, pág. 120.

⁶⁸ J.L.Giménez-Frontín: "Biobibliografía", en: *Camilo José Cela: texto y contexto*, op.cit., págs. 129-137.

⁶⁹ Camilo José Cela: "Algunas advertencias necesarias", en: *El Extramundi y Los Papeles de Iria Flavia*, op.cit., págs. 7-13.

⁷⁰ J.L.Giménez-Frontín: "Tierra e historia en *Mazurca para dos muertos*" en: *Camilo José Cela: texto y contexto*, op.cit., págs. 105-127.

⁷¹ Quien incluso es autor de un libro sobre la narrativa de Camilo José Cela (1985) y particularmente de dos artículos sobre este texto, 1) "De la memoria como experiencia estética", en: *Camilo José Cela: texto y contexto*, op.cit., págs. 85-104, y 2) el citado a continuación.

[...]. No era casual ni caprichoso, pues, que el texto se nos ofreciera de corrido, sin divisiones sectoriales ni rupturas de ese ritmo de constante vaivén hacia el centro tensional de la narración⁷².

Pero a pesar de las opiniones de este crítico (que se hace eco de otras de otros) consideramos que este texto sí posee “secuencias” y sobre todo “divisiones lectoriales”, siendo su denunciador y aviso primero al lector el título que lleva el bloque textual en su página 9: “Llueve mansamente y sin parar”. Esto quiere decir que sus apartados vienen determinados (en gran parte) por la lluvia, música de “letanía” (págs. 15, 91, 194, etc.), telón de fondo y denominador común del texto. Representando sus apartados y capítulos (según nuestra opinión) los 25 párrafos siguientes:

- 1) “Llueve mansamente y sin parar, llueve sin ganas pero con una infinita paciencia, como toda la vida, llueve sobre la tierra que es del mismo color que el cielo, entre blando verde y blando gris ceniciento, y la raya del monte lleva ya mucho tiempo borrada” (pág. 9);
- 2) “Llueve con tanta monotonía como aplicación desde el día de San Ramón Nonato⁷³, a lo mejor desde antes aun, y hoy es San Macario⁷⁴, que trae suerte a los naipes y a las papeletas de la rifa” (pág. 9);
- 3) “Llueve sobre las aguas del Arnego, que pasan moviendo aceñas y espantando tísicos, mientras Catuxa Bainte, la parva de Martiñá, pasea en cueros por outeiro Esbarrado, con las tetas mojadas y el pelo hasta la cintura” (pág. 11);
- 4) “Llueve sobre las aguas del Bermún, que brinca silbando kiries y lamiendo carballos, mientras Fabián Minguela, o sea Moucho, el pájaro de la muerte, afila su navaja en el asperón” (pág. 11);
- 5) “Da gusto ver caer la letanía llena de mansedumbre, es como una letanía, oír la paciencia del orvallo sobre el campo, sobre el tejado y contra los cristales del mirador” (pág. 15);
- 6) “Sí; da gusto ver llover como siempre, y siempre llueve; por el invierno y por el verano, de día y de noche, sobre la tierra y sobre los pecados, para los hombres, para las mujeres y para las bestias” (págs. 16-17);

⁷² José Luis Giménez-Frontín: “*Mazurca para dos muertos*, una propuesta de lectura”, en: *Insula*, Nº 518-519, op.cit., págs. 31-32.

⁷³ Festividad que se celebra el 31 de agosto.

⁷⁴ Este ‘hoy’ (denunciador temporal del proceso de producción) se refiere al 2 de enero que es San Macario, probablemente del año 1982.

- 7) "Llueve sobre el cruceiro de Piñor y el chorro de Albarona que vigilan los lobos mientras el carro de bueyes de Roquiño va por la corredeira haciendo cantar el eje para espantarlos" (pág. 21);
- 8) "Llueve a Dios dar sobre los pecadores y la tierra se pinta con el manso y blando color del cielo que no rompe el vuelo del pájaro, aún falta" (pág. 27);
- 9) "Llueve sin misericordia alguna, a lo mejor llueve con mucha misericordia, sobre el mundo que queda de la borrada raya del monte para acá, lo que pasa más allá no se sabe y tampoco importa" (pág. 35);
- 10) "Llueve sin dar respiro ni al cielo ni a la tierra desde hace más de doscientos días con sus noches y la raposa del Xeixo, que es vieja y reumática y dicen que está aburrida de vivir, tose sin entusiasmo a la entrada de su raposera" (pág. 45);
- 11) "Orvalla con fe, esperanza y caridad sobre el maíz y el centeno, sobre la virtud y el vicio en compañía, también el vicio a solas, sobre la vaca mansa y el raposo montés, a lo mejor orvalla sin fe, ni esperanza, ni caridad y no lo sabe nadie, tampoco atiende nadie, orvalla con devoción mientras el mundo sigue su rodar: (...). Orvalla con equilibrio, también con aburrimiento sobre el mundo, más allá de la raya del monte ya no queda nada, todo lo borró Nuestro Señor cuando mataron a Lázaro Codesal en tierra de moros" (pág. 61);
- 12) "Orvalla sobre las familias y las personas y los animales mansos y silvestres, sobre los hombres y las mujeres, los padres y los hijos, los sanos y los enfermos, los enterrados, los desterrados y los viajeros. Orvalla igual que corre la sangre por las venas. Orvalla como crecen los tojos y los maíces, lo mismo que va un hombre detrás de una mujer hasta que la cansa o la mata de hastío, de amor o de calentura. A lo mejor el orvallo es Dios que quiere vigilar a los hombres de cerca, pero esto no lo sabe nadie" (págs. 76-77);
- 13) "Llueve por encima del tejado de casa de la señorita Ramona, también alrededor, sobre los cristales de la galería, llueve sobre los rododendros y el ciprés y los mirtos del jardín que llega hasta el río, está todo mojado y la tierra tiene más agua que tierra,..." (pág. 85);
- 14) "Llueve sobre las aguas de los regatos de más acá de las leiras de Catucha y de Sualvariza mientras por el aire vuela la fantasma de un niño que acaba de morir, ¡angelitos al cielo!..." (págs. 88-89);

- 15) "Orvalla, mientras el día nace, orvalla por encima de Gorecho Tundas que, sentado en una piedra del río, pesca truchas con mucha aplicación, parece como si estuviera muerto" (pág. 90);
- 16) "No es bueno que deje de llover de repente, por aquí no deja de llover de repente casi nunca, deja de llover poco a poco, casi sin que se dé cuenta nadie de si llueve o no llueve,..." (pág. 128);
- 17) "Llueve como llovió toda la vida, yo no recuerdo otra lluvia, ni otro color, ni otro silencio, llueve con lentitud, con mansedumbre, con monotonía, llueve sin principio ni fin,..." (pág. 204);
- 18) "Llueve con cortesía, amor y serenidad sobre el campo verde y desierto, sobre el centeno y el maíz, a lo mejor llueve sin galana cortesía, ni rendido amor, ni mansa y benevolente serenidad, a lo mejor llueve a golpes y súbitos arrebatos porque también a la lluvia le han robado su aire,..." (pág. 207);
- 19) "Llueve sobre las aguas del Arnego, que pasa moviendo muelas y escorren-tando papudos y aireados por el sapo do demo y la salamandra venenosa, también zurrando moribundos,..." (pág. 219);
- 20) "Llueve sobre las aguas del Bermún, el arroyo que gime como un chiquillo que no se acaba de ahogar, llueve sobre las aguas de los cinco ríos, el Viñao que se escurre desde la llanada de Valdo Varneiro, el Asneiros que brota en la peña dos Cregos, el Oseira que refresca la calentura de los cueros de los frailes, el Comezo que escapa para el norte por el camino de la Raposa Rangada y el Bural en el que se lavan sus pañuelos las mozas de Agrosantiño, llueve sobre los carballos y los castaños, las cerdeiras y los salgueiros, los hombres y las mujeres, los tojos y los helechos y la edra solemne, los vivos y los muertos, llueve sobre el país" (págs. 219-220);
- 21) "Llueve sin parar desde el día de San Ramón Nonato⁷⁵, que tiene una timba en Carballiño, en la carretera de Ribadavia, el día menos pensado los va a coger la guardia civil y van a acabar todos en la cárcel" (pág. 225);
- 22) "Llueve seguido y sin ninguna prisa sobre la yerba y las tejas y los cristales, llueve pero no hace frío, quiero decir mucho frío,..." (pág. 225);
- 23) "Llueve sobre el cruceiro de Arenteiriño y el regato de Ricobelo, el mismo

⁷⁵ Ya hemos dicho y repetimos que esta festividad se celebra el 31 de agosto.

en el que se chapuzan las raposas la calentura, mientras el eje del carro de bueyes de Toupolistán o Toupello,..." (pág. 239);

24) "Llueve abondo sobre los pecadentos y los virtuosos, los sabientes, los inocentes y los corrientes, nosotros, los leoneses y los portugueses, los hombres y las mujeres, los animales, los árboles y plantas y las piedras, llueve sobre la piel y los corazones y el alma, también el alma, llueve sobre las tres potencias del alma" (pág. 239) y

25) "Llueve sobre la tierra del monte y sobre el agua de los regatos y de las fuentes, llueve sobre los tojos y los carballos, las hortensias, los baños del molino y la madre selva del camposanto, llueve sobre los vivos, los muertos y los que van a morir, llueve sobre los hombres y los animales mansos y fieros, sobre las mujeres y las plantas silvestres y del jardín, llueve sobre el monte Sanguñño y la fonte de Bouzas do Gago en la que bebe el lobo y a veces alguna cabra perdida y que no vuelve jamás, llueve como toda la vida y aún como toda la muerte, llueve como en la guerra y en la paz⁷⁶, da gusto ver llover sin que se sienta el fin, a lo mejor el fin de la lluvia es el fin de la vida, llueve a Dios dar como antes de que se inventara el sol, llueve con monotonía pero también con misericordia, llueve sin que el cielo se harte de llover y llover" (pág. 248).

La presencia reiterada de esta lluvia garantiza una división de *Mazurca* en 25 apartados de diversa medida (véanse las 76 páginas que separan los 16-17 y las pocas líneas que lo hacen en los 1-2, 3-4, 19-20, 21-22, 23-24, etc.), pero es evidente que existen fronteras y que el texto posee una división textual y estructural muy concreta y precisa. No olvidemos tampoco señalar otras 8 presencias de la lluvia en este escrito, aunque en éstas su función no sea principal (no van a principio de párrafo, sino en el interior del texto) como ocurre, por ejemplo, en las páginas:

9: "[...]. Orvalla despacio y sin parar desde hace más de nueve meses sobre la yerba del campo y los cristales de mi ventana, orvalla pero no hace frío, quiero decir mucho frío;...",

35-36: "[...]. Orvalla sobre la tierra que suena como la carne creciendo, o una flor creciendo, y por el aire va un ánima en pena pidiendo asilo en cualquier corazón. Tú te acuestas con una mujer y cuando pare un hijo, a lo mejor es una hija que se te escapa dentro de quince años con un leonés vagabundo, sigue lloviendo sobre el monte como si tal",

⁷⁶ Éste es el título del libro del Conde León Tolstoi, *Guerra y Paz*, que ya hemos visto en la distribución textual de *La catira*.

46: "Es reconfortador ver escanciar vino a Benicia en pelota, mientras el cielo llueve sobre la tierra y también sobre los corazones lastimados y horros y ansiosos",

67: "-Y usted piensa que va a seguir la lluvia mucho tiempo?",

86: "Nadie atiende a la prudente marcha del mundo que rueda mientras orvalla sin principio ni fin;...",

204: "[...], la tierra es del mismo color que el cielo, también de la misma noble y nostálgica materia, y la raya del monte se borra detrás de la lluvia silenciosa, el verde blando y el gris ceniciento y blando sirven de cobijo a la raposa y al lobo,..."

240: "La señorita Ramona, Raimundo el de los Casandulfes y Robín Lebozán, cada uno con su paraguas, pasean despacio bajo la lluvia, a lo mejor es que les gusta mojarse" y

248: "-Sí quiero lo dejo, ahora llueve, la verdad es que llueve siempre, ahora me duelen mucho las muelas y los oídos,..."

Libro lluvioso⁷⁷ y letánico en cuya página 141 hay una excepción: "Hace más de una semana que no llueve y las tórtolas se bañan en los regatos con confianza,..." Y también en la 155: "Hace buen tiempo y el paisanaje anda confundido, el sol revuelve el aire que respiramos y unta la atmósfera de un pringue raro y poco saludable;..."

3.4. Voces y polifonía

La base de producción de esta *Mazurca* es exactamente la misma que en *Oficio*, a saber una cierta cantidad de monotemas (minihistorias o minianécdotas) que después se reiteran letánicamente con mayor o menor frecuencia y conservando o aumentando la información inicial. Estos monotemas por lo común entran en contacto unos con otros, formando núcleos o familias. Algunos de éstos son: 1) Lázaro Codesal Grovas y Adegá, 2) Gaudencia Beira y Benicia Segade Beira, 3) Fabián Minguela o Moucho, 4) la señorita Ramona Faramiñas y Raimundo el de los Casandulfes, 5) don Claudio Dopico Labuñeiro y doña Elvira, 6) tío Cleto, tía Teresa y tía Emilia, 7) la casa de la Parrocha (Visi, Ferminita, María la Portuguesa, etc.), 8) don Teodosio y doña Gemma, etc. Sin olvidar el narrador interno (*intra-* o *metadieético*) del texto, "Robín Lebozán Castro de

⁷⁷ Rasgo lluvioso que de alguna manera recuerda el Macondo mojado y torrencial colombianos de *Cien años de soledad* (1967) del Premio Nobel de Literatura del año 1982: Gabriel García Márquez (1927).

Cela" (pág. 173), quien es el que cuenta una parte de esta historia. Este personaje está supeditado a un narrador auctorial, omnisciente, externo y jefe (*extra-* o *heterodiegético*), quien posee, a su vez, dos voces intratextuales (*intra-* y *metadiegticas*), 1) la del artillero Camilo y 2) la de Raimundo el de los Casandulfes. Escribiendo este narrador auctorial sobre el primero en la página 41: "Cuando Robín Lebozán terminó de escribir lo que antecede, lo leyó en voz alta y se levantó". Un Robín Lebozán⁷⁸ muy dado a la lectura, amante de los libros y a la intrahistoria literaria y humana como puede aprenderse en la página 55:

Robín Lebozán le presta libros de versos a la señorita Ramona. Rosalía, cuando escribió *En las orillas del Sar*, vivía ya en La Matanza, frente a la estación del The West y más cerca del otro río, del Ulla. *En las orillas del Sar* está en castellano y *Follas novas*⁷⁹ en gallego, los dos muy hermosos e inspirados. *En las orillas del Sar* lo publicó poco antes de su muerte, Rosalía no duró mucho, no llegó a los cincuenta años. Robín Lebozán supone que Rosalía no vino al mundo en Santiago, como dicen los libros, sino en Padrón, de donde se la llevaron recién nacida para aliviar el dolor de su madre, deshonrada por un presbítero; si llegan a saber que, andando el tiempo, aquella niña habría de convertirse en el más grande poeta del país, quizá no se hubieran andado con tantas prisas y tan escasos miramientos; a poco más, la matan.

Volviendo a estar presente este personaje y narrador subordinado e *intradiegético* en la página 86, pero introducido y presentado por el otro narrador-jefe y *extradiegtico*, quien posee sumo poder y sabiduría sobre él: "*Zalacaín el aventurero*, de Baroja, es una novela muy bonita, tiene mucha acción y sentimiento, no recuerdo a quién se la presté, esto es lo que tiene prestar libros que te quedas sin ellos, Robín Lebozán devuelve los libros, a lo mejor no se la presté a nadie y está en cualquier armario, la verdad es que esta casa anda manga por hombro". La misión de este narrador interno y subordinado parece ser que es leer el texto ya redactado, narrador-lector en funciones a quien observamos en acción en la página 121: "Robín Lebozán se sienta en la mecedora y lee en voz alta todo lo que antecede". *Narrador-lector-supeditado* o *subordinado* sobre el que el *narrador-creador-jefe* le confiesa al lector en la página 49 (véase ese yo, subrayado por nosotros, tan expresivo): "Don Brégimo se instaló en casa del ciego Pepiño Requiás, quien le dejó la cama por una peseta, Marcos Albite y Moncho se fueron a Puxedo, a casa de las Laurentinas, y Robín Lebozán y yo nos llegamos a Cela, a visitar a mis parientes Venceás". Y también en las páginas 121-122:

⁷⁸ Al origen de este apellido tal vez esté el nombre de una población gallega, como podemos leer en la página 49 de *La cruz de San Andrés*: "El demonio Astarot Concheiro era de Vilatuxe, en la provincia de Pontevedra, algo al norte de Lebozán,..."

⁷⁹ *En las orillas del Sar* (1884) y *Follas novas* (1880) son dos libros de la genial poeta gallega romántica, Rosalía de Castro (1837-1885), quien vivió exactamente 48 años.

Robín Lebozán mira por la ventana, los maíces están mojados y por el camino sube un mozo en bicicleta.

— Sí, Poe tiene razón, nuestros pensamientos son lentos y marchitos, también monótonos, y nuestros recuerdos son traidores y marchitos y están oxidados como navajas, se conoce que son así, debe ser su naturaleza.

Azorín estrena *La guerrilla* en el teatro Benavente, de Madrid, con éxito lisonjero, la costumbre es estrenar con éxito lisonjero, ¡qué estupidez!

Aparte de la presencia subordinada del narrador (Robín Lebozán), quien parece estar hablando sobre Poe (véase el guión inicial), aparece en la tercera parte de la cita una voz (probablemente la del narrador-jefe), quien aparentemente está leyendo el periódico y comenta un juicio que pone en evidencia la presencia de 1) Azorín (José Martínez Ruiz: 1873-1967), 2) el estreno de su obra *La guerrilla*, 3) lo que ocurrió exactamente el sábado 11 de enero de 1936 y 4) esto se celebró en el teatro Benavente de Madrid. Un Robín Lebozán sobre el que narrador-jefe sigue escribiendo en la página 122: “[...]. Robín Lebozán no quiere escribir un diario porque tampoco quiere reconocer que el hombre es bestia muy hirsuta y gregaria (...), Robín Lebozán tiene lecturas y muy buena memoria y se sabe los *Episodios Nacionales*⁸⁰ de corrido”. Narrador-subordinado que sigue leyendo y reflexionando en la página 189, pero -como siempre- introducido y presentado por el narrador-jefe:

Robín Lebozán se pasó toda la noche escribiendo, se siente como destemplado y se prepara café en un infernillo de alcohol, no tiene más que prender la mecha, por lo menos el café estará caliente, entre sorbo y sorbo Robín Lebozán lee lo que ya va escrito y entorna los ojos para pensar.

— Sí, me gané el café, no hay duda, hay cosas muy lejanas y cosas más próximas, la memoria revuelve el tiempo de los sucesos y los nombres de las personas, a la memoria tanto le da, la verdad es que ya queda todo muy lejano, entonces Benicia era aún niña y Adegá de recién viuda estaba de muy buen ver, Moncha fue siempre muy elegante, las historias se atropellan en la cabeza y en nuestra familia no hubo jamás un testamento razonable, esto no es un examen de conciencia pero lo parece,...

La última frase transcrita, “esto no es un examen de conciencia pero lo parece”, alude a la parte del texto que le corresponde al propio autor. Apareciendo esta propiedad

⁸⁰ Ésta es la monumental y máxima obra de Benito Pérez Galdós. De ésta se habla también en la página 203 de *La cruz de San Andrés*.

textual codificada con un yo (subrayado nuestro tres veces) claro, explícito y evidente, como mostramos con un ejemplo que tomamos de la página 119:

Raimundo el de los Casandulfes y yo vimos a nuestra prima Ramona paseando entre los árboles del jardín, iba muy elegante, tan solitaria y altiva debajo de su paraguas, llevaba el perrito Wilde al lado, Raimundo y yo la miramos durante tiempo y tiempo sin decirle nada, ¿para qué? Nuestra prima Ramona llegó hasta el río, estuvo un rato con los ojos clavados en la corriente y después se volvió, siempre muy despacio, hasta la casa. Yo me fui y Raimundo hizo como que llegaba entonces.

Un narrador-subordinado que continúa su lectura y corrección de lo que ya lleva escrito en la página 233 (tal y como le presenta el narrador-jefe): “Robín Lebozán cuando se despierta por la noche se alumbra con un quinqué, la luz eléctrica parece un vagalume tísico y sin fuerza, no vale para nada, Robín Lebozán lee lo que lleva escrito y corrige alguna que otra cacofonía o repetición o palabra poco clara y precisa, también cambia algún signo ortográfico, aquí va mejor coma que dos puntos, aquí no pega un paréntesis, etc. Robín Lebozán piensa que todo va ya por la cuesta abajo, esto de las novelas es como la vida misma, que de repente para, a veces de golpe, se sube el corazón a la boca y la vida muere, escapa por los ojos y por la boca, también por la boca, las historias terminan siempre en un punto,...” Encontrando esta reflexión metaliteraria y metatextual su correspondiente eco en las páginas 295-296 de su final y última seudonovela de 1999, *Madera de boj*:

[...], don Anselmo Prieto Montero, el autor de *La campana del buzo*, explica a sus contertulios del café Galicia eso del planteamiento, el nudo y el desenlace⁸¹, que son las tres normas que se deben tener presentes, el modelo es Emilio Zola⁸² o doña Emilia Pardo Bazán⁸³, ahora ya no es como antes, ahora la gente ha descubierto que la novela es un reflejo de la vida y la vida no tiene más desenlace que la muerte, esa pirueta que no es nunca igual, el decorado debe dibujarse primero y pintarse después con mucha precisión, aquí no valen licencias porque los personajes pueden escaparse si no se encuentran a gusto,...

Véanse esos párrafos, “las historias terminan siempre en un punto” y “la vida no tiene más desenlace que la muerte”, siendo éste el denominador común de dos obras a las que separan 16 años (1983^o1999). Un Robín Lebozán supeditado que ya casi al ter-

⁸¹ Esto también lo hace el poeta del café “Las Delicias” de Doña Rosa en la película *La colmena*.

⁸² Este escritor francés del siglo XIX, Emile Zola (1859-1902), fue un adepto, representante y defensor del realismo e incluso del naturalismo literarios.

⁸³ Escritora nacida en La Coruña en 1856 y fallecida en Madrid en 1921 que fue la representante, precursora y defensora del estilo naturalista en España.

minar la novela hace un balance de lo escrito e incluso repite (autotexto) el principio y cercano final de la misma en las páginas 245-246: "Robín Lebozán vuelve sobre lo escrito, se sabe de memoria párrafos enteros y recuerda hasta las tachaduras, Lázaro Codesal fue el primer muerto de esta verdadera historia, no más empezar a contarla se dice: Robustiano Tarulle murió en Marruecos, en la posición de Beni Ulixek, lo mató un moro de la cabila de Beni Urriaguel según lo más probable, Robustiano Tarulle se daba muy buena maña para preñar mozas, o sea que las preñaba con arte, también tenía afición, etc. El último muerto no murió todavía, siempre hay un muerto pendiente en esta cuenta del nunca acabar, es como una cadena sin fin de muertos movida por la inercia, Lázaro Codesal Grovas puede que sea Robustiano Tarulle Grovas y puede que no,..." Representando el inicio exacto de este balance [principio y final de esta "verdadera historia" (págs. 15 y 245)], lo escrito en la página 9: "Lázaro Codesal murió en Marruecos, en la posición de Tizi-Azza; lo mató un moro de la cabila de Tafersit, según lo más probable. Lázaro Codesal se daba muy buena maña en preñar mozas, también tenía afición,..." Principio y final que no coinciden exactamente, pero que poseen grandes parecidos. Y sobre todo en la página 246 se le avisa al lector que "El último muerto no murió todavía", futuro cadáver a quien veremos morir muy próximamente. Narrador-supeditado que no estuvo presente y activo en la Guerra Civil de España (como sí lo estuvieron sus primos, el artillero Camilo y Raimundo el de los Casandulfes), lo que aprendemos en la página 173:

[...]; Robín Lebozán Castro de Cela fue clasificado apto para servicios auxiliares pero no lo mandaron llamar.

Pero lo importante de este texto, insistimos, es la presencia de dos narradores: uno subordinado e *intradiegético* (responsable de una parte del texto narrado) y otro jefe y *extradiegético* [responsable del todo: 1) texto narrado de Robín Lebozán, 2) incluido Robín Lebozán mismo, 3) más su propio texto (a su vez contado por dos voces delegadas e *intradiegéticas*: Camilo y Raimundo)]. Véase lo que escribe el narrador-jefe en la página 223: "Robín cuenta con buena voz y mucho detalle lo que ya sabíamos todos y al terminar pregunta". Siendo estas voces muy difíciles de separar y diferenciar, pero presentes. Leamos lo escrito en la página 198:

Raimundo el de los Casandulfes se imagina que un sosia más joven y quizá ligeramente más culto que el segoviano don Atanasio Higuieruela, hubiera podido decirle, sobre poco más o menos, el párrafo que sigue.

— Es peor el Boletín Oficial...

'Párrafo' y texto que prosiguen en la página 199: "Al pobre Higuieruela no se le había ocurrido lo que antecede ni nada semejante, Higuieruela procuraba no pensar dema-

siado ni en voz alta pero Raimundo el de los Casandulfes necesitaba atribuírselo a alguien". O bien lo escrito en la página 212: "Todos los Moranes tenemos cara de caballo y los dientes separados, a veces bastante, esto ya lo contó una vez el artillero Camilo,..." Esta polifonía textual permite al narrador-jefe andar por todas las partes del texto (Dios Todopoderoso) y ser testigo visual de todos los acontecimientos, pensamientos e ideas. Se llega a esta conclusión, porque Robín Lebozán no se mueve de su lugar de vivencia (Orense>Carballeda -ya sabemos que 'no lo llamaron'-), mientras que Raimundo y Camilo van a la guerra y se les encuentra por Logroño, La Coruña, etc., lugares por los que no vemos a Robín Lebozán. Perteneciendo estas voces al real y verdadero autor del libro, Camilo José Cela, nombre textualizado que ya hemos leído y conocido en la página 29 (aunque como perteneciente a otra persona): "[...], que se firmaba Camilo José Cela y escribía artículos en *La Ilustración Española y Americana* y en *La Correspondencia de España*,..." De modo que la presencia textual dual narradora del *narrador-jefe* adquiere solidez en la página 187:

Los pupilos de doña Paula somos cinco: el sacerdote don Senén Ubis Tejada, bronquítico, el brigada de infantería retirado don Domingo Bergasa Arnedillo, asmático, el protésico dental don Martínez Bezares León, orquítico, y nosotros dos, heridos de guerra.

Pudiéndose leer las señas de identidad de ambos 'Heridos de guerra' en la misma página:

Raimundo el de los Casandulfes y su primo el artillero Camilo...

Los 'nosotros dos', 'heridos de guerra' y 'Raimundo el de los Casandulfes y su primo el artillero Camilo' que representan ser el desdoblamiento de un mismo personaje e instancia que no cabe la menor duda apunta al mismo Cela. Su instancia domina el escrito (autoría del autor) y presenta a 'Raimundo' y al 'artillero Camilo' (*intradiegéticos*) desde una cierta altura y distancia *extradiegéticas*, siendo ambos su instancia y representación intra- y autotextual.

3.5. Temporalidad y Guerra Civil

El núcleo temporal central de este texto lo forma sin ninguna duda la Guerra Civil de España⁸⁴ (viernes, 17 de julio de 1936>sábado, 1 de abril de 1939), algunos de cuyos referentes presentamos a continuación. Véase la página 164: “[...], Franco es designado Generalísimo de los Ejércitos de Tierra, Mar y Aire,...” Esta ‘designación’ ocurrió el lunes 28 de septiembre de 1936 en Salamanca, lo que fue comunicado al día siguiente, martes 29, en Burgos por el N° 32 del *Boletín Oficial de la Junta de Defensa Nacional*⁸⁵ y firmado por el general de Sevilla, Miguel Cabanellas (1862-1938). Léase al respecto [visto desde la perspectiva (*letra cursiva*) de Franco], lo que escribe Manuel Vázquez Montalbán en la página 299 de su *Autobiografía del general Franco*⁸⁶:

[...]. Así rezaba el decreto, frente a la desesperada fórmula reductora de Cabanellas de que sólo estuviera en vigor mientras durara la guerra. Yo no he aceptado nunca plazos. Yo he avanzado siempre sin prisas pero sin pausas.

«Artículo primero. En cumplimiento del acuerdo adoptado por la Junta de Defensa Nacional, se nombra Jefe del Gobierno del Estado español al Excmo. Sr. General de división D. Francisco Franco Bahamonde, quien asumirá todos los poderes del nuevo Estado.

»Artículo segundo. Se le nombra asimismo Generalísimo de las fuerzas nacionales de Tierra, Mar y Aire, y se le confiere el cargo de General jefe de los Ejércitos de operaciones.

«... Dado en Burgos, a veintinueve de septiembre de mil novecientos treinta y seis. - MIGUEL CABANELLAS.»

⁸⁴ A ésta se alude también en algunas pocas páginas de *Madera de boj*: 42 (“poco antes de la guerra civil”), 76 (“retrato de Franco”), 170 (“los fusiles de la guerra”), etc.

⁸⁵ Sobre este *Boletín Oficial* dictamina Raimundo el de los Casandulfes en las páginas 198-199 de *Mazurca para dos muertos*: “-Es peor el Boletín Oficial que la misma guerra, no se puede decir pero es una verdad como un templo, ni lo dude, el Boletín Oficial es el arma de los meapilas, ésos van a ser los grandes victoriosos, los vencedores para cincuenta años o más, tiempo al tiempo, las congregaciones saben ganar cuartos y repartir ganancias y jubileos pero sobre todo saben manejar bien sus herramientas: orden sobre incautación y destrucción de libros pornográficos, marxistas, ateos y en general disolventes (las enfermedades del alma nacen de la lectura), se suprime la coeducación escolar (promiscuidad), los ayuntamientos son designados por los gobernadores civiles (en aras de la unidad), depuración de funcionarios (el procomún no debe ser administrado por traidores), se declara obligatorio el culto a la Virgen en las escuelas (el saludo romano deberá acompañarse diciendo: ¡Ave María!), se establece la censura previa de prensa, libros, teatro, cine y radiofusión (no debe confundirse la libertad con el libertinaje), queda abolida la libertad de reunión y asociación (semillero de confusiones), se deroga el matrimonio civil (concubinato) y el divorcio (argucia contractual prostibularia), se prohíbe el uso de nombres que no figuren en el santoral (cruzada contra el paganismo), lo grave va a ser el frenazo que se quiere dar a la historia de los españoles”.

⁸⁶ Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003): *Autobiografía del general Franco. Una novela que recupera del olvido toda la crueldad de una época*, (Barcelona, 1992). Editorial Planeta.

La reunión que condujo a dictar este 'decreto' se celebró "La mañana del lunes 28 de septiembre", en que "Franco, Orgaz⁸⁷, Kindelán⁸⁸ y Yagüe volaron a Salamanca «resueltos -en palabras de Kindelán- a conseguir su objetivo patriótico a cualquier precio>". Presentando y resumiendo este objetivo Paul Preston (alterando algo el orden de los datos) en la página 233 de su *Franco «Caudillo de España»*, página en la que seguimos leyendo y sobre todo aprendiendo: "[...]. Sin embargo, Kindelán insistió y leyó el borrador del decreto. En el artículo 1 proponía la subordinación del ejército, la armada y la aviación a un mando único; en el artículo 2, que al comandante único se le llamara Generalísimo; y en el artículo 3, que el rango de Generalísimo llevara consigo la función de jefe del Estado «mientras durara la guerra»; frase que valió a Franco el apoyo de los generales monárquicos"⁸⁹. Sobre este nombramiento escribió la prensa nacional, bajo el titular "Franco, jefe del estado español", el jueves 1 de octubre de 1936:

Hoy se ha celebrado en Burgos su toma de posesión, recibiendo los poderes del general Cabanellas, como presidente de la Junta. El generalísimo Franco pronunció un discurso desde el balcón del ayuntamiento de Burgos, en el que esbozó el futuro de España: sustitución del sufragio por medios más idóneos de la voluntad popular, protección del trabajo frente al capital, respeto de la iglesia, revisión del impuesto, fomento del campesinado, y llamamiento al nacionalismo bélico, tan necesario en los momentos actuales. Sus palabras recibieron una calurosa acogida, siendo respondidas por gritos de «¡Franco, Franco, Franco!» por la multitud congregada frente al ayuntamiento.

Mañana se nombrará una junta técnica, que tendrá carácter de gobierno provisional, para dirigir la administración, presidida por el general Dávila⁹⁰.

Veamos algunas frases de *Mazurca para dos muertos* que muestran ese devenir de la Guerra Civil de España: "Los nacionales hemos tomado Badajoz" (pág. 150), acontecimiento bélico que ocurrió hacia el viernes 14 de agosto de 1936⁹¹. Debido al trasfondo histórico y humano de éste, merece que nos detengamos algunas líneas más en su exposición y análisis, no olvidando señalar el eco que éste tiene en la obra de Cela. Toma de Badajoz, cuya conquista y represión duró bastante más de un día, e incluso se prolongó algunas pocas semanas, a saber aproximadamente entre el sábado, 18 de

⁸⁷ Luis Orgaz (1881-1946) llegó a general con Franco y terminó su carrera militar como Jefe de Alto Estado Mayor (1945-1946).

⁸⁸ El general Alfredo Kindelán (1879-1962) es autor, entre otros, de un libro famoso sobre la Guerra Civil: *Mis cuadernos de guerra (1936-1939)* (1954).

⁸⁹ P.Preston: "La forja de un Caudillo: agosto-noviembre 1936", en: *Franco «Caudillo de España»*, op.cit., págs. 221-253.

⁹⁰ L.Ogg (Realizador): "Franco, jefe del estado español", en: *Crónica del siglo XX*, op.cit., pág. 518.

⁹¹ Sobre éste y otros aspectos de la Guerra Civil de España puede consultarse a Ángel Díaz Arenas: "La Guerra Civil Española (1936-1939)", en: *La Historia de España (1936-1996) en la Literatura española contemporánea*, (Madrid, 1999), págs. 18-33. Presentación de Walther L.Bernecker. Ediciones VOSA.

julio, y el 14 (viernes)⁹⁰ (jueves) de agosto de 1936. Sobre este triste acontecimiento escribe el historiador inglés, Hugh Thomas, en la página 249 de su libro:

[...]. Esta conquista cortó definitivamente la comunicación del gobierno republicano con la frontera portuguesa. El 20 de agosto, Yagüe inició un nuevo avance, volviéndose hacia el este, hacia Madrid. Tella avanzó por Trujillo hasta Navalморal de la Mata, que ocupó el 23 de agosto⁹².

No olvidemos indicar que la meta primera perseguida por Franco y sus militares era la de aniquilar completa e incondicionalmente al ejército enemigo. Justificando ésta el no concederle ninguna huida, negociación, tregua, ni tampoco rendición. Sobre este aspecto siniestro y trágico conviene añadir lo que otro historiador inglés -que ya conocemos-, Paul Preston, escribe lacónicamente en la página 208 de su libro *Franco «Caudillo de España»*⁹³:

[...]. Tras la captura de Almendralejo, fueron fusilados mil prisioneros, incluidas cien mujeres. Mérida cayó el 10 de agosto. [...].

El terror que rodeaba el avance de los moros y los legionarios fue una de las mejores armas de los nacionales en su camino hacia Madrid. Después de que las columnas africanas tomaran cada pueblo o ciudad, dejarían tras de sí una matanza de prisioneros y mujeres violadas.

A esta afirmación y condena conviene sumar lo que opina Hugh Thomas en la página 246 de su libro: “[...]. Después se encontraban los cadáveres producto de las atrocidades revolucionarias⁹⁴ y, en represalia, se perseguía y fusilaba a los dirigentes de partidos de izquierdas que quedaban en el pueblo. Todo el que llevara un arma o tuviera en su hombro la señal de la culata de un fusil se exponía a que lo fusilaran. No se hacían prisioneros. La brutalidad de la legión y los marroquíes fue inesperada. Los «moros» siempre habían sido los malos en los cuentos españoles: ahora se convirtieron en un foco de terror para todo el sur de España. La prensa portuguesa informó de que habían matado a 1.000 personas incluso en una población tan pequeña como Almendralejo”. Pero sobre todo no olvidemos señalar la metáfora implícita que representa el título, *La Familia de Pascual Duarte*, ya que ésta no es solamente una familia, sino una metáfora de toda la sociedad española y particularmente de ese sospechoso de

⁹² Hugh Thomas (1931): "El avance del ejército de África, Badajoz y El valle del Tajo", en: *La guerra civil española. Alzamiento y Revolución*, Libro II, (Madrid, 1979), págs. 243-249. Ediciones Urbión. Los datos alemanes de este libro dicen: *Der spanische Bürgerkrieg*, (Berlín, 1964), pág. 197. Verlag Ullstein.

⁹³ P. Preston: "La forja de un Generalísimo, julio-agosto 1936", en: *Franco «Caudillo de España»*, op.cit., págs.187-220.

⁹⁴ Es evidente que Hugh Thomas yerra en la clasificación, ya que los 'revolucionarios' no eran los republicanos, sino los franquistas.

crimen asesinado (Pascual Duarte) y el asesinato masivo del que fue autor 'convicto y confeso' el coronel Juan Yagüe Blanco (1892-1952) en la plaza de toros de Badajoz. Sobre éste viene relatado por la voz (ficticia) del general Franco en las páginas 275-276 de ese seudorrelato de Vázquez Montalbán que se titula *Autobiografía del general Franco*:

[...]. Yagüe efectuó una espectacular conquista de Badajoz, pero la escasez de efectivos le obligó a una acción represiva espectacular que fue uno de los pesos de desprestigio que tuvimos que llevar durante toda la guerra. Temeroso de que por disponer de escasos centinelas, los más de dos mil prisioneros rojos se convirtieran en un peligro futuro, Yagüe los concentró en la plaza de toros de Badajoz y ordenó ametrallarlos. Sin duda se merecían el fusilamiento, porque todos ellos eran rojos probados, pero el procedimiento de exterminio fue demasiado tajante y el propio Yagüe reconoció a un corresponsal extranjero, que fue una orden dictada desde su propia debilidad operativa, explicación técnica que cualquier militar comprendería. Fue en cambio un infundio la noticia circulante de que algunos prisioneros habían sido «toreados» y «banderillados» y puede testimoniar sobre este extremo el público que asistió a la ejecución, compuesto mayoritariamente por los badajocenses recién liberados por nuestras tropas y que en justa correspondencia al miedo que habían pasado, presenciaban el ajusticiamiento de sus verdugos. La cantidad de rojos apresados y la simultaneidad del ajusticiamiento hizo que de la plaza de toros cerrada salieran regueros de sangre inmediatamente utilizados por la propaganda enemiga para ensangrentarnos.

La ironía y humor negro que emanan de este párrafo hacen huero y superfluo todo comentario y crítica. Este texto habla por sí solo: los buenos y los malos, los caínes y los abeles. Añadamos sobre esta matanza de Badajoz lo que el coronel Juan Yagüe Blanco declara, con palabras no exentas de sorna, al periodista americano John T. Whitaker⁹⁵: “[...]. «Claro que los fusilamos. ¿Qué esperaba? ¿Suponía que iba a llevar cuatro mil rojos conmigo mientras mi columna avanzaba contra reloj? ¿Suponía que iba a dejarlos sueltos a mi espalda y dejar que volvieran a edificar una Badajoz roja?»”⁹⁶ Frase denunciadora de un acontecimiento trágico y sangriento, “-Los nacionales hemos tomado Badajoz” de la página 150 de *Mazurca*, a la que sigue otra no menos inocente en la página 163: “[...], los nacionales hemos tomado Toledo”; esto ocurrió el domingo 27 de septiembre de 1936, escribiendo la prensa nacional del lunes 28:

El día 23, el general Varela avanzó hacia Toledo, al frente de las columnas del coronel Asensio y Barrón. Por fin, el día 26 se logró cortar las comunicaciones de

⁹⁵ Léanse sobre esta matanza a Mário Neves: *La matanza de Badajoz: crónica de un testigo de uno de los episodios más trágicos de la Guerra Civil de España (agosto de 1936)*, (Badajoz, 1986), págs. 13, 43-45 y 50-51. Versión castellana de Ángel Campos Pámpano. Editora Regional de Extremadura y a John T. Whitaker: “Prelude to World War: A Witness from Spain”, en: *Foreign Affairs*, Volumen 21, Nº 1, (octubre de 1942), págs. 104-106.

⁹⁶ P. Preston: “La forja de un Generalísimo, julio-agosto 1936”, en: *Franco «Caudillo de España»*, op.cit., pág. 211.

Toledo con Madrid, dejando a los republicanos sólo la posibilidad de huir por el sur. Ayer se lanzó el ataque contra la ciudad, en una rápida acción, que desarrolló la defensa de los milicianos. La liberación es un hecho. Mañana entrará el general Varela, pero, entretanto, las fuerzas moras están limpiando la ciudad de republicanos: no se han hecho prisioneros, en represalia por el hallazgo de los cuerpos mutilados de dos aviadores nacionalistas⁹⁷.

Sin comentarios. La próxima frase, de la página 164, dice: “[...], los nacionales nos presentamos ante las puertas de Madrid,…” Es de pensar que esta referencia no se refiere al final de la Guerra, sino a un hecho precedente. Es de suponer que en esta frase se hace alusión al martes 27 de octubre de 1936, fecha en la que la prensa del país escribió el titular: “Los nacionales a 5 km de la Puerta del Sol”, artículo periodístico cuyas primeras líneas comunican:

Las fuerzas nacionales al mando del general Varela continúan su avance hacia Madrid⁹⁸.

La siguiente frase denunciadora de este contexto bélico de la Guerra Civil de España en *Mazurca* se halla en la página 175 y comunica: “[...], pues lo mataron (a Carmelo Méndez) en el cerco de Oviedo,…”; reiterándose nuevamente el anuncio de esta muerte en la página 216: “[...], el Carmelo Méndez, al que mataron en el cerco de Oviedo,…” El ‘cerco de Oviedo’ duró unos cuatro meses y cesó el sábado 17 de octubre de 1936. La prensa escribió bajo el titular, “Los nacionales enlazan con Oviedo”:

17 de octubre - Las tropas nacionalistas al mando del general Pablo Martín Alonso, siguiendo su avance desde Galicia, han roto el cerco que los republicanos mantenían sobre Oviedo. El general Aranda y sus tropas, que durante cuatro meses han resistido el asedio, se encontraban ya exhaustos, por lo que el estado mayor del ejército nacionalista decidió que las columnas gallegas dedicaran todo su esfuerzo a romper el cerco de Oviedo y liberar a sus defensores⁹⁹.

La próxima frase de la página 201 dice, “[...], reconquista de Teruel”, lo que ocurrió el martes 22 de febrero de 1938, llegando el lector incluso a conocer a una de las víctimas en la página 244: “A Florián Soutullo Dureixas, guardia civil del puesto de Barco de Valdeorras y perito en solfas de gaita, mañas ensalmadoras y artes mágicas, lo mataron en el frente de Teruel, llegó y, ¡zas!, le pegaron un tiro entre ceja y ceja y lo dejaron seco,…” La “[...], toma de Lérida” (pág. 202), ocurrió el domingo 3 de abril de 1938; la “[...] de Castellón y

⁹⁷ L.Ogg (Realizador): “El Alcázar, liberado”, en: *Crónica del siglo XX*, op.cit., pág. 517.

⁹⁸ L.Ogg (Realizador): “Los nacionales a 5 km de la Puerta del Sol”, en: *Crónica del siglo XX*, op.cit., pág. 520.

⁹⁹ L.Ogg (Realizador): “Los nacionales enlazan con oviedo”, en: *Crónica del siglo XX*, op.cit., pág. 518.

Burriana" (pág. 203) ocurrió hacia el jueves 14 de julio del mismo año. La batalla del Ebro, "[...], los rojos cruzan el Ebro" (pág. 203), tuvo lugar a los alrededores del lunes 25 de julio de 1938. Mientras que la "[...] toma (...) de Teruel, el primero de enero de 1938" (pág. 203), no es exacta; los documentos históricos dicen que el ejército popular, es decir, los republicanos, tomaron Teruel el viernes 7 de enero, ciudad que recuperaron los franquistas el martes 22 de febrero de 1938. A estas tomas finales sigue la "[...] de Tarragona, Barcelona y Gerona" (pág. 204), tomas en cadena y crepúsculo sin dioses que ocurre sucesivamente los días 15 (domingo) de enero (Tarragona), 26 (jueves) de enero (Barcelona) y 4 (sábado) de febrero de 1939 (Gerona), etc. Éstas cesan y se clausuran con "la toma de Madrid, 1 de abril de 1939", como ya hemos leído en la página 204 de *Mazurca* y documentado convenientemente. Todas estas frases denuncian algo claro y evidente, como el lector puede leer y aprender en la página 149: "Esto va a ser una matanza, acá nadie sabe quién va a librar el cuero y quién no, esto va a ser el incendio de Troya, acá no nos quedamos, éste es un pleito entre españoles". Recordando estas frases proféticas y vaticinadoras la dedicatoria (que ya conocemos) de *San Camilo*, 36:

A los mozos del reemplazo del 37, todos perdedores de algo: de la vida, de la libertad, de la ilusión, de la esperanza, de la decencia.

Y no a los aventureros foráneos, fascistas y marxistas, que se hartaron de matar españoles como conejos y a quienes nadie había dado vela en nuestro propio entierro.

3.5.1. Fechas encuadradoras

En esta *Mazurca* también figuran fechas que encuadran este acontecimiento de la Guerra Civil; por ejemplo, leemos en la página 46: "[...], lo que no quería tocar era la mazurca *Ma petite Marianne*¹⁰⁰, sólo la tocó en 1936, cuando lo de Afouto, y en 1940, cuando lo de Fabián Minguela, el Carroupo Moucho". Fechas encuadradoras sabiamente codificadas, algunas de las cuales señalan otras todavía más antiguas, como ocurre en la página 127: "¿Tú sabes (le pregunta Robín Lebozán a la señorita Ramona) que hace ahora cien años que nació Bécquer?" Poeta sevillano romántico que nació en 1830 y falleció prematuramente en 1870, a la joven edad de 40 años, situando, entonces, esta referencia temporal a los lectores (1830 + 100) en 1930. Pudiéndose sumar a esta fecha codificada otra muy directa, lo que ocurre en la página 106:

¹⁰⁰ Sobre el significado y función de esta «mazurca *Ma petite Marianne*» escribe Rosa C. Audubert: "el nombre de la mazurca «Ma petite Marianne» que adquiere un sentido especial cuando, según datos históricos, la República era caracterizada por la prensa como la niña bonita de semblante feliz que se daba a Marianne en Francia, durante lo que se denominaba la «luna de miel» de la nueva República". Rosa C. Audubert: "*Mazurca para dos muertos*: La historia o el retorno de las voces y los discursos", en: *Espéculo. Revista de Estudios Literarios de la Universidad Complutense*, Nº 15, (Madrid, octubre de 2000). Revista digital: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero15/cela.html>.

El domingo de Pascuina del año 1935, después de la misa mayor, Mamerto se asomó al campanario de San Xoan, se calzó las alas de su máquina voladora y, ¡zas!, se lanzó al vacío,...

A estas codificaciones temporales vistas, sumamos 8 más a continuación: 1) "Llueve con tanta monotonía como aplicación desde el día de San Ramón Nonato, a lo mejor desde antes aun, y hoy es San Macario" (pág. 9), festividades que se celebran (repetimos), la primera, el 31 de agosto, y, la segunda, el 2 de enero. 2) "Las ranas suelen despertarse todos los años pasado San José" (pág. 10); esta festividad se celebra el 19 de marzo. 3) "[...] El día del Apóstol de 1933" (pág. 12); es de pensar que el narrador se refiere en esta frase al 25 de julio en que se festeja el Apóstol Santiago o Santiago Apóstol (patrón de Galicia, Asturias, Canarias, etc.), hablándose nuevamente de este "apóstol Santiago" en la página 136. 4) "[...] después de que la Virgen del Carmen bendice las aguas, o sea pasado el 16 de julio" (pág. 65), es decir, que esta festividad tiene lugar el 16 de julio, como el texto indica. 5) "El domingo de Pascuina del año 1935" (pág. 106), o sea el "domingo de Pascua de 1935", festividad judía que, en principio, se celebra el 17 de marzo. Debido a que la Pascua hebrea comienza el 14 de Nisán (el jueves 14 de marzo) con la inmolación del cabrito o cordero pascual, cuya carne se come al día siguiente (viernes 15) por la noche (Pascua), descansando el último día de la semana: el sábado 16. Esto quiere decir que el domingo pascual debería ser el 17 de marzo. Sin embargo, leamos lo que viene escrito en el libro *Fiestas Populares*, bajo el título "Pascua de Resurrección":

La Pascua de Resurrección -que sucedió a la Pascua de los judíos- es la celebración clave dentro del calendario litúrgico, la que marca el triunfo de Jesús sobre la muerte, y la promesa de vida eterna.

Su fecha es movable, estableciéndose en el concilio de Nicea (año 325) el domingo siguiente a la primera luna después del equinoccio de primavera (21 de marzo). Así, puede oscilar entre el 22 de marzo (cuando el plenilunio cae en sábado) y el 25 de abril (cuando cae el 18 de abril)¹⁰¹.

Lo que quiere decir que el domingo de Pascua de 1935 fue entre el 22 de marzo y el 25 de abril. A saber, el 24 y 31 de marzo o bien el 7, 14 y 21 de abril que caen correlativamente en domingos. El calendario de dicho año lo dice con toda precisión. 6) "El día de difuntos" (pág. 221), celebrándose esta festividad el 2 de noviembre. 7) "El día de difuntos del año 1939 ya había empezado la segunda guerra mundial, el día de San Carlos va poco después del día de difuntos, el día de San Carlos del año 1939" (pág.

¹⁰¹ María Ángeles Sánchez: "Pascua de Resurrección", en: *Fiestas Populares. España Día a día*, (Madrid, 1998), págs. 164-166. Maeva Ediciones.

222), conteniendo estas frases tres alusiones temporales, estando una (el 2 de noviembre) ya ilustrada, quedando dos por aclarar:

- 1) la primera de éstas se refiere al acontecimiento bélico que empezó exactamente el viernes, 1 de septiembre de 1939, con la invasión alemana de Polonia,
- 2) concerniendo la segunda a San Carlos que se celebra el 4 de noviembre, es decir, "poco después del día de difuntos" (2 de noviembre).

La próxima y última frase que leemos dice, 8) "[...], el día de San Joaquín de 1936, y el día de San Andrés de 1939" (pág. 243), conteniendo ésta alusiones a dos festividades:

- 1) San Joaquín se celebra el 26 de julio, mientras que
- 2) San Andrés lo hace el 19 de enero; etc.

Ocho codificaciones de fechas que recuerdan particularmente el sistema utilizado en *La cruz de San Andrés* (véanse las 29 señales) y en *San Camilo, 1936*. Encontrándose a la base de este sistema y método de producción una gran cantidad de materiales y documentos diversos, provenientes, entre otros, de la prensa, de calendarios, de santorales, de partes y noticias de la radio, etc. y que pertenecen todos ellos al autobiografismo cultural y vivencial del autor mismo. Leamos, por ejemplo, algo de lo escrito en la página 123:

[...], pero aquí no asomé y Ádega, quiero decir Benicia, ignora si sigue casada o está ya viuda, la verdad es que tampoco le importa demasiado. Acaba de morir el rey Jorge V, descanse en paz, le sucede en el trono el príncipe de Gales. Ádega es la memoria de la tierra hasta donde alcanza la vista, después ya viene el reino de León, el confín de Portugal, el extranjero y la tierra de moros, la raya del monte se borró hace ya mucho, nadie recuerda por dónde iba. Por primera vez es derrotada nuestra selección de fútbol en territorio nacional: España 4 - Austria 5. También ha muerto Rudyard Kipling, están pasando cosas muy raras y desorientadoras, es como si se hubiera perdido el buen concierto de las esferas.

Esta acumulación de tres fechas correlativas y acontecimientos de muy diversa índole en pocas líneas pone a prueba e incluso desafía la cultura y conocimiento del lector y muestran la instancia del autor abstracto e implícito¹⁰². Tengamos en cuenta

¹⁰² Véase el libro ya citado de Á.Díaz Arenas: *Introducción y Metodología de la Instancia del Autor/ Lector y del Autor/Lector Abstracto-Implícito*.

- 1) que “Jorge V de Inglaterra” (nacido en 1865) falleció el martes 21 de enero de 1936, en su residencia de Sandrigham, dejando la sucesión en su hijo, el Príncipe de Gales, Eduardo VIII (1894-1972). Pero este sucesor Real a la Corona del Reino de Inglaterra¹⁰³ (miércoles 22 de enero®miércoles 9 de diciembre de 1936) abdicó¹⁰⁴ en favor de su hermano el Duque de York, Jorge VI (1895-1952), siendo este nuevo Monarca coronado el miércoles 12 de mayo de 1937¹⁰⁵, lo que ocurrió en la catedral anglicana de Canterbury, enclavada en el Gran Londres¹⁰⁶;
- 2) que España perdió frente a Austria (4 goles a 5) en Madrid ocurrió el domingo 19 de enero de 1936¹⁰⁷;
- 3) falleciendo el escritor británico Rudyard Kipling, nacido en 1865 en Bombay (India), en Londres exactamente el sábado 18 de enero de 1936¹⁰⁸.

Fechas encuadradoras anteriores y sucesivas [18 (“Muere Rudyard Kipling”), 19 (“Austria vence a España”) y 21 (“Eduardo VIII, rey de Inglaterra”), etc., cuyo eco referencial se halla en la prensa general y particularmente resumido y condensado en un par de páginas de la *Crónica del siglo XX*. A estas puntuales e históricas fechas conviene sumar algunas posteriores, lo que puede hacerse leyendo en la página 66: “Al general don Rogelio Caridad Pita, jefe de la XV Brigada, lo fusilaron en La Coruña al empezar la guerra, más adelante se hablará un poco de esto; su hijo Paco, en 1941 o quizá en 1940, llegó de América para establecer contacto con la guerrilla pero fue detenido por las autoridades”. E incluso se amplían éstas hacia el futuro en las páginas 184-185: “Celso Masilde, Chapón, está en Logroño, es soldado del regimiento de infantería Baillén n.º 24. Chapón anduvo después en la guerrilla, primero con la partida del Bailarín y después con Benigno García Andrade, Foucellas, muchos piensan que lo mataron en el monte hacia 1950 o 51 en una emboscada que les tendió la guardia civil pero no es verdad, yo estuve con él en Tucupita, capital del Territorio Delta Amacuro, Venezuela, en 1953¹⁰⁹,...” Esta codificación de fechas denuncia un amplio espacio temporal del siglo XX, abarcando éstas desde 1930, pasando por la Guerra Civil de España (1936-1939), hasta aproximadamente 1953, es decir, 23 años. Este balance temporal permite realizar una división del texto en tres épocas muy precisas:

¹⁰³ Véase L.Ogg (Realizador): “Eduardo VIII, rey de Inglaterra”, en: *Crónica del siglo XX*, op.cit., pág. 493.

¹⁰⁴ L.Ogg (Realizador): “Eduardo VIII abdica por amor”, en: *Crónica del siglo XX*, op.cit., pág. 524.

¹⁰⁵ L.Ogg (Realizador): “Coronación del rey Jorge VI”, en: *Crónica del siglo XX*, op.cit., pág. 534.

¹⁰⁶ Señalemos que Eduardo VIII realizó dicha abdicación en su hermano, debido a una historia de amor, recibiendo en contrapartida, el jueves 10 de diciembre de 1937, el título de Duque de Windsor. L.Ogg (Realizador): “La boda del siglo”, en: *Crónica del siglo XX*, op.cit., pág. 535.

¹⁰⁷ L.Ogg (Realizador): “Austria vence a España por 5 a 4”, en: *Crónica del siglo XX*, op.cit., pág. 492.

¹⁰⁸ L.Ogg (Realizador): “Muere Rudyard Kipling”, en: *Crónica del siglo XX*, op.cit., pág. 493. El autor de *El libro de la selva* (1895), *Kim* (1901), *Balance* (1926), etc. fue merecedor del Premio Nobel de Literatura del año 1907.

¹⁰⁹ Probablemente cuando estuvo recopilando materiales para la redacción de *La catira*, obra que apareció en 1955.

- 1) Penguerra:1930>jueves 16 de julio de 1936;
- 2) Guerra:viernes 17 de julio de 1936>sábado 1 de abril de 1939; y
- 3) Posguerra:domingo 2 de abril de 1939>1953.

Es más, la parte textual que corresponde a la penguerra abarca aproximadamente de la página 9 hasta la 127, acontecimiento bélico en ciernes que viene textualizado en la página 116: “-Lo mejor sería que nos tuteásemos, antes de la guerra nos tuteábamos, tú también eres un Guxinde, tú eres un Guxinde como yo”¹¹⁰. En la página 128 releemos fragmentariamente el comienzo puntual de la Guerra:

A la taberna de Rauco llegan noticias muy confusas, un viajante de comercio cuenta fantasías increíbles, sublevación de generales y movimiento de tropas en Marruecos,...

En estas líneas se hace alusión al viernes 17 de julio de 1936, cesando el acontecimiento bélico el sábado 1 de abril de 1939, como viene escrito (y leemos nuevamente) en la página 204:

[...], toma de Madrid, 1 de abril de 1939, Año de la Victoria: en el día de hoy, cautivo y desarmado el ejército rojo, etc. La guerra ha terminado.

Abarcando textualmente dicha Guerra desde la página 128 a la 204. A este acontecimiento histórico prosigue la posguerra, época de paz que comienza en la página 205 (domingo 2 de abril de 1939) con un par de frases que le dice la señorita Ramona a Raimundo el de los Casandulfes: “-Pronto volverás a estar fuerte y bien, no lo dudes, lo importante es haber llegado vivo al final”. Posguerra garantizada en la que incluso el sello con la efigie de Franco está a la venta, como podemos deducir de la lectura de una pregunta maliciosa (que dice mucho) que le hace en la página 206 Benicia a Raimundo el de los Casandulfes:

-¿Los quiere de Isabel la Católica o del Caudillo?

Un Raimundo el de los Casandulfes que para acostumbrarse a la nueva vida de paz [véase “esa paz en medio de la guerra” (pág. 171) y “como en la guerra y en la paz”¹¹¹ (pág. 248)], lo que hace es beberse una media combinación, receta que el narrador-

¹¹⁰ Es de pensar que en estas líneas habla ‘el artillero Camilo’ que es un Guxinde. Veamos el “Camilito” de la página 115.

¹¹¹ Estas expresiones rememoran, por segunda vez, el libro ya dicho, *Guerra y Paz*, del Conde León Tolstoi. Recordemos “La guerra...” (pág. 9) “... y la paz” (pág. 159) con que se abren respectivamente la “Primera” y “Segunda Parte” de *La catira*.

jefe ofrece al lector en la página 206: “A Raimundo el de los Casandulfes le gusta la media combinación, vermut rojo y ginebra, a partes iguales, unas gotas de bitter, una hojita de yerbabuena y una guinda”. Final de la Guerra Civil en España que viene rotundamente afirmado por un tío de la señorita Ramona (Moncha o Monchina para los amigos), Evelino Xabaráin, quien le dice en la página 217:

-¡Y tanto que sí! Mira. Monchina. La guerra terminó...

Permitiendo esta característica temporal dividir el texto de *Mazurca* en tres grandes capítulos o partes textuales:

- I Preguerra:págs. 9-127,
- II Guerra:págs. 128-204 y
- III Posguerra:págs. 205-256.

Abarcando la posguerra desde la página 205 hasta la 256, lo que representa el final del libro. Correspondiendo esta división textual, material y física bastante puntualmente al desarrollo y avance de los acontecimientos contados, pero evidentemente con algunas lagunas e intromisiones temáticas. Esto ocurre debido a que este escrito no posee una línea cronológica lineal y concreta (exposición>nudo>desenlace), sino que consta (insistimos y repetimos) de una amalgama de elementos individuales constantemente reiterados y mezclados. Imperando esta forma letánica de contar textos por Camilo José Cela a partir de su libro de 1973: *Oficio de Tinieblas 5*.

3.6. *Mazurca*

Quedándonos de razonar el sentido, significado y trasfondo del título de esa *Mazurca* que ha sido tocada comúnmente *para dos muertos*. Al último de éstos ya lo conocemos, Fabián Minguela, el Moucho Carroupo, -de quien se escribe en la página 147: “dicen que anda por ahí lleno de correajes”-, por cuya muerte el ciego Gaudencio toca toda la noche en la página 249: “Aquella noche el ciego Gaudencio, acordeonista de casa de putas con el alma tan limpia como la azucena de San José, interpretó la mazurca *Ma petite Marianne* con muy especial deleite, la estuvo tocando hasta la madrugada”. Precediendo a este muerto segundo el primero que le precede: éste se llama Baldomero Marvis¹¹² Ventela, o Fernández, cuya muerte anunciada (prolepsis) y pasada (analepsis) se verifica ya en la página 12:

¹¹² Sobre éste se cuenta abundantemente en las páginas 79-80.

El mayor de los Gamuzos se llama Baldomero, bueno, se llamaba, porque ya murió, Baldomero Marvín Ventela, o Fernández, otros le dicen Fernández, es lo mismo, y se le conocía por Afouto porque era muy decidido y no tenía miedo a nadie, ni vivo ni muerto. (...).

Afouto nació en 1906, cuando fuera de la boda del rey Alfonso XIII,...

En este párrafo se codifica la fecha de matrimonio entre Alfonso XIII (1886-1941) y Victoria Eugenia de Battenberg (1887-1969) en 1906, ceremonia que tuvo lugar exactamente el jueves 31 de mayo de 1906¹¹³. Lo que quiere decir que Baldomero Marvís Ventela nació hacia el jueves 31 de mayo de 1906. La muerte de dicho personaje la convive el lector en directo en la página 172: "Baldomero Marvís, Afouto, era valiente como el tigre de Singapore o el lobo de la Zacumeira, tuvieron que matarlo por la espalda y con las manos atadas porque de frente y suelto no se hubieran atrevido;..." Vivo ya muerto, cuyo cadáver contemplamos en la página 167:

El cadáver de Baldomero Afouto quedó en la curva de Canices, el primero que lo vio fue un mirlo, a la incierta luz de la mañana, desde la ponla de un carballo, los pájaros, cuando el día nace, pían como locos durante unos minutos y después callan, se conoce que van a lo suyo, Baldomero Afouto está tendido de bruces, con sangre en la espalda y en la cabeza, también tiene sangre en la boca, sangre y tierra, y lleva tapado el tatuaje, los gusanos pronto empezarán a comerse a la mujer y la culebra, la donosiña que chupa la sangre al muerto se escapa de repente como si alguien la asustase a propósito. Las noticias corren como lagartos. — ¿Cómo un reguero de pólvora? — Pues, sí, o aún más deprisa¹¹⁴ todavía.

Por la tarde, cuando llegó la noticia a casa de la Parrocha, el ciego Gaudencio estaba interpretando al acordeón la mazurca *Ma petite Marianne*, Gaudencio ni abrió la boca y estuvo tocando la misma pieza hasta la madrugada.

¹¹³ Sobre esta boda escribió la prensa española del día: «**31 de mayo** - El rey de España, Alfonso XIII, que gobierna el país desde 1902, contrajo matrimonio con la princesa Victoria Eugenia de Battenberg. Tras la ceremonia, un largo cortejo siguió a los contrayentes al palacio real. Un testigo cuenta: «Poco antes de llegar al cruce de la Calle Mayor con la de Bailén se halla el edificio de la embajada italiana. Cuando el cortejo llegaba al número 88 de la Calle Mayor, muy cerca de ese edificio, se vio obligado a detenerse. Eran las dos y cinco de la tarde, y entre vítores se oyó una explosión breve, seca, y se pudo ver cómo se desplomaban dos de los caballos que arrastraban la carroza de los reyes. Una vez superada la horrible sorpresa, los espectadores pudieron ver gran cantidad de personas que habían muerto y otras en trance de morir, las unas sobre las otras.» Los reyes resultaron ilesos, gracias a que la reina había colocado la cola de su traje de novia -que medía más de tres metros- arroyada frente al cristal delantero de la carroza; los proyectiles se empotraron en la tela. Inmediatamente después del atentado, que costó la vida a 30 personas, los reyes se trasladaron a otra carroza. El autor del atentado había escondido la bomba en un ramo de flores y la arrojó cuando la comitiva real pasaba bajo los balcones de la pensión en la que alquilaba un cuarto». L.Ogg (Realizador): «Boda de Alfonso XIII», en: *Crónica del siglo XX*, op.cit., pág. 78.

¹¹⁴ Un «deprisa» que vuelve a estar presente en la página 247.

Muertes estas que el único que las festeja y vela musicalmente (como acabamos de leer y oír) es Gaudencio, lo que ocurre por primera vez, en la página 11: “Gaudencio, en la casa de putas donde se gana la vida, ejecuta un repertorio de piezas bastante variado, pero hay una mazurca, *Ma petite Marianne*, que sólo la tocó dos veces, en noviembre de 1936¹¹⁵, cuando mataron a Afouto, y en enero de 1940, cuando mataron a Moucho. No quiso volver a tocarla nunca más”. Esta *Mazurca* mortuoria evidencia que Baldomero Marvís, Afouto, falleció a la edad de 30 años, en noviembre de 1936. Y que su asesino, -Fabián Minguela, el Moucho Carroupo-, murió a la edad de “unos 25 años” (pág. 251), en enero de 1940, significando que este último nació en 1915. *Mazurca* de alegría (Moucho) y duelo (Afouto) que Gaudencio no vuelve a tocar, pero que sí se rememora en la página 46: “[...]. Gaudencio tocaba el acordeón en casa de la Parrocha, tocaba valsés y pasodobles, y a veces algún tango para entretener a los maromos; lo que no quería tocar era la mazurca *Ma petite Marianne*, sólo la tocó en 1936, cuando lo de Afouto, y en 1940, cuando lo de Fabián Minguela, el Carroupo Moucho. Nunca más quiso”. Precisándose algo más estas fechas musicales en las páginas 242-243:

Rauco el de la taberna le explica al guardia civil Fausto Belinchón González que Gaudencio no tocó la mazurca *Ma petite Marianne* más que dos veces, el día de San Joaquín de 1936, y el día de San Andrés de 1939.

Es decir, el 26 de julio de 1936 y el 19 de enero de 1939. Ahora bien, si miramos con atención los párrafos que hablan de estas dos muertes, muertos y las fechas que hablan de ellas y ellos, observamos que las frases (véanse los subrayados) que figuran correlativamente en la página 11, “[...], que sólo la tocó dos veces, en noviembre de 1936, cuando mataron a Afouto, y en enero de 1940, cuando mataron a Moucho...”, en la página 46, “[...], sólo la tocó en 1936, cuando lo de Afouto, y en 1940, cuando lo de Fabián Minguela, el Carroupo Moucho...”, y en la página 243, “[...], el día de San Joaquín de 1936, y el día de San Andrés de 1939...”, que éstas no coinciden y están de acuerdo. Recapitulemos y veamos los subrayados:

- 1) noviembre de 1936>enero de 1940,
- 2) en 1936>en 1940 y
- 3) San Joaquín de 1936>San Andrés de 1939.

Lo evidente es que el año 1936 se reitera exactamente 3 veces, pero con dos precisiones: ‘noviembre’ y ‘San Joaquín’. Solamente que San Joaquín no se celebra (según el santoral) en noviembre, sino el 26 de julio. El otro problema surge cuando consta-

¹¹⁵ Recordemos que la Guerra Civil empezó en Madrid el 18 de julio de 1936.

tamos la existencia de dos años 1940 (1 y 2), pero, en la tercera (3) se habla del 1939, unido a la festividad de 'San Andrés', celebrándose ésta el 30 de noviembre.

Por suerte y ante tanta confusión, todo "anda manga por hombro" (pág. 86), viene en ayuda del lector el guardia civil Fausto Belinchón González, quien pone todo en orden (como le corresponde, obsérvense los subrayados) en la página 243:

— Oí decir que había sido por San Martín de 1936 y por San Hilario de 1940.

Ya que San Martín (matanza del cerdo: "a todo cerdo le llega su San Martín") se celebra el 11 de noviembre y San Hilario se festeja el 13 de enero. Es más, el 11 de noviembre de 1936 fue un miércoles y el 13 de enero de 1940 cayó en sábado. De modo que incluso podemos añadir y precisar que Baldomero Marvín Ventela (Afouto) nació el jueves, 31 de mayo de 1906, y murió el miércoles 11 de noviembre de 1936. A esta muerte de Afouto seguirá, así pasados cuatro años, la de su asesino: Fabián Minguela, el Carroupo Moucho. Muriendo éste asimismo asesinado el sábado 13 de enero de 1940. Estas fechas exactas precisan las de dos muertos y muertes y fijan también la de la interpretación única de una mazurca republicana: "*Ma petite Marianne*". A estas fechas codificadas (acertada o, con intención, equivocadamente) en el santoral y otros documentos, a las que puede sumarse un párrafo temprano que anuncia y resume (prolepsis perfecta) ya el final del libro. Éste se halla en la página 80: "[...]. A Afouto lo mató un muerto del que nadie quiere acordarse, algunos ni pronuncian su nombre a ver si poco a poco se les olvida; el muerto que mató a Afouto mató también al difunto de Ádega y a diez o doce más, al muerto que mató a Afouto lo acorraló un pariente mío y fue a morir como un caballo viejo en la fuente de Bouzas do Gago". Muerto que mató a Afouto y al marido de Ádega de cuyo cadáver se aprovecha la viuda del segundo, lo que aprendemos en la página 47:

[...]. Usted, don Camilo, viene de Guxindes¹¹⁶, bueno es un Guxinde, y mi difunto también, y eso se paga. Pero también se cobra y a mucho orgullo, que el hombre es hombre hasta después de muerto y las mujeres quedamos para verlo y contárselo a los hijos. Le voy a decir una cosa que todo el mundo sabe, usted, no, porque no para aquí¹¹⁷, pero se la dejé medio dicha, recuerde: al muerto que mató a mi difunto lo desenterré, fui una noche hasta el camposanto de Carballiño a robar el muerto, me lo traje para casa y eché la carroña al cerdo que después comí, los lacones por un lado, los chorizos con la cabeza por otro, y así hasta el final.

¹¹⁶ En estas palabras se confirma que 'el artillero Camilo' y 'don Camilo' son Guxinde y que, por lo tanto, son la misma persona: Camilo > don Camilo.

¹¹⁷ Camilo José Cela, en los tiempos de redacción de este libro, todavía vivía en Palma de Mallorca. Ésta es una referencia biográfica muy precisa.

Un 'don Camilo' a quien encontramos a menudo en compañía de Ádega o mejor dicho introducido por ésta. Esto ocurre además en las páginas 24, 84 y 242, lo que nos invita a pensar que 'don Camilo' fue el 'artillero Camilo' que llegó a ser 'don' después de pasado el tiempo, tal y como razona José Luis Giménez-Frontín en la página 95 "De la memoria":

Se trata del mismo personaje al que, una vez estallada la guerra civil, se conocerá como el "artillero Camilo" y el que años más tarde, no sabemos exactamente cuántos, recibirá de los restantes personajes (especialmente del tullido Marcos Albite y la viuda Ádega) tratamiento de usted o de "don Camilo", expresándose así un antes y después de la guerra civil,...¹¹⁸

A estas muertes no deberíamos olvidar adjuntar la del ciego-músico que las sufre y rinde homenaje, es decir, la de Gaudencio, defunción que el lector presencia casi al abrir el libro en la página 11:

En Orense, en casa de la Parrocha, hay un acordeonista ciego, debe haber muerto ya, sí, claro, ahora recuerdo, murió en la primavera de 1945, justo una semana después de Hitler, que toca javas y pasacalles para que los cabritos¹¹⁹ estén entretenidos, yo hablo de entonces; se llama Gaudencio Beira y, fue seminarista, lo echaron del seminario cuando encegueció, poco antes de que encegueciera del todo.

Muerte que ocurrió, entonces, una semana después del lunes 30 de abril de 1945, fecha del suicidio de Adolf Hitler (1889), lo que quiere decir que murió el lunes 7 de mayo del mismo año.

3.7. Temas

Pasando revista a lo que llevamos escrito sobre esta *Mazurca*, observamos que hemos analizado y contextualizado siete puntos, sin haber agotado la totalidad de los temas, porque éstos son innumerables y de todo tipo. Éstos son:

¹¹⁸ J.L.Giménez-Frontín: "De la memoria como experiencia estética", en: *Camilo José Cela: texto y contexto*, op.cit., págs. 85-104.

¹¹⁹ Se alude a los clientes del prostíbulo ("casa de putas", pág. 249) donde toca el acordeón.

- 1) la cita de *Ulalume* de Edgar A.Poe,
- 2) el contexto histórico: la Guerra Civil,
- 3) el autobiografismo sumamente presente de Camilo José Cela,
- 4) la espina dorsal y estructural del texto: la lluvia y el orvallo,
- 5) la perspectiva narrativa: eco y reflejo polifónico de la cual es la de *La cruz de San Andrés*,
- 6) la codificación de fechas (históricas, sociales, etc.) que estará muy presente en sus obras futuras; recordemos las 29 señales de *La cruz de San Andrés*,
- 7) la codificación y trasfondo de la mazurca "*Ma petite Marianne*", etc.,

Lo evidente es que este libro es complejo y verdaderamente abstracto (Giménez-Frontín habla, como sabemos, de "técnicas cubistas", pág. 106) a la hora de estudiarlo detenidamente, porque en él falta el elemento fijo referencial y por lo tanto hay que hacer una selección de la masa de propuestas e información. Pero esta complejidad aumenta su interés e invita a la repetición lectora y particularmente a la coautoría.

Ya hemos visto como funciona su cronología y desarrollo temporales y como vienen codificadas una gran parte de sus fechas, abarcando éstas aproximadamente entre 1930 y 1953. El lugar principal del desarrollo de algunas de la vivencias es Orense y el pueblo Carballeda¹²⁰, con incursiones en Logroño, La Coruña, etc. Sus personajes principales no cabe la menor duda que son la señorita Ramona, Raimundo el de los Casandulfes, el artillero Camilo y Robín Lebozán, es decir, más o menos las voces narradoras.

También hemos observado que su instancia narrativa es polifónica y que no está sujeta a la voz de un narrador único, habiendo fijado ésta en dos narradores: *subordinado*[®]/*jefe* (Camilo/Raimundo). De la fijación de esta instancia se deduce que, a pesar de todas las voces hablantes y polifónicas, verdaderamente la que impera es la propia del autor, voz autobiográfica (véanse datos personales y señales vivenciales y culturales) que está muy presente en las páginas del texto.

En esta *Mazurca* Cela siembra una gran cantidad de cabos sueltos, esperando y desafiando a que el lector los ate. Éste es un rasgo sumamente interesante para la crítica especializada, pero tal vez menos para el lector masa que no dispone de la herramienta de trabajo necesaria y tampoco del tiempo. Ésta es una de las características de los libros de "El patrón como sustituto de la trama": la capacidad coautora.

¹²⁰ En los artículos de M.J.D.T. [«Cela utilizó a 'negros' en obras importantes, según T.García Yebra», en: *El País*, op.cit., págs.35] y de P. Ortega Bargueño [«Desmontando a Cela» destapa episodios negros del Nobel», en: *El Mundo*, op.cit., pág.53] se habla de «Allariz», lugar que ni siquiera viene representado en el mapa que figura al principio del libro.

3.8. Final

Cerramos este apartado y análisis bastante detallado, diciendo que es importante ver la división del texto en sus dos bloques compositivos: uno amplio (9-249) 240 páginas y complejo y otro breve (251-256) 5 páginas y lineal. Y consideramos que ésta es la verdadera, gran y última lección de su autor: mostrar un texto generoso en páginas, camino de la modernidad y libertad de la palabra y del *discurso*, y, al mismo tiempo, otro reducido y limitado que es un “Informe Forense” (*historia*). Es decir, clásico, concreto y preciso escrito “Forense” que incluso le valió a su autor un nombramiento, como leemos en la página 140 de su “Tabla cronológica”:

[...]. Es nombrado “Forense de Honor” por la Asociación Nacional de Forenses, por la descripción de una autopsia en su novela *Mazurca para dos muertos*.

El último es el clásico, el primero es el moderno. Pero es evidente que esta *Mazurca* es un libro realizado con suma coherencia y en el que su autor deposita el máximo de su experiencia escritural y vivencial y esto lo hace en un libro que habla exclusivamente de su patria chica: Galicia. Éste es, podría decirse, su real testamento escritural, literario y novelístico que se completa y complementa, de algún modo, con su último libro: *Madera de boj*. Véanse sus versos de Edgar A. Poe y su *Ulalume*, y sobre todo lo acertado de su exposición física en el seno de ambos libros, como veremos al hablar del último, haciendo de los dos uno. Tal vez sea ésta la última seudonovela de Cela que pueda leerse y gozarse sin tener que recurrir grandemente a la ayuda del metro y del compás, a saber sin tener que recurrir a todo el apoyo del aparato crítico. En resumidas cuentas éste es un libro que el lector de cultura media puede leer e incluso disfrutar. Esto es algo de lo que aprendemos leyendo, estudiando y analizando esta mojada *Mazurca* gallega que lleva al lector hasta la árida *Arizona*.

4. Cristo versus Arizona (1988)

Sólo iniciar la lectura de este texto¹²¹ observa y constata el lector que éste no va dedicado a una persona especial y precisa, sino a una empresa aérea (pág. 4), lo que no deja de sorprender y asombrar:

En febrero de 1987, pocos meses antes de poner punto final a esta novela, volví a Arizona para refrescar en mi memoria ciertos recuerdos de gentes y paisajes; agradezco a la compañía Iberia las muchas facilidades que me dio para poder llevar a buen fin mi propósito.

¹²¹ Camilo José Cela: *Cristo versus Arizona*, (Barcelona, 3^a 1989). Editorial Seix Barral. Sobre éste puede consultarse a Manuel Alvar: «Cristo versus Arizona», en: *Insula*, Nº 518-519, op.cit., págs. 7-8.

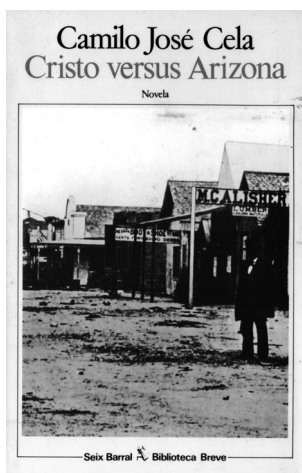
De este viaje incluso queda constancia visual y fotográfica en la página 165 de la “Tabla cronológica”, imagen que lleva escrita una leyenda:

Los Marqueses de Iria Flavia
durante su viaje a Florida.

4.1. Texto

Este *Cristo* comienza en la página 5 con: “Mi nombre es Wendell Espana, Wendell Liverpool Espana, quizá no sea Espana sino Span o Aspen, nunca lo supe bien, yo no lo he visto nunca escrito, Wendell Liverpool Span o Aspen, span es trecho, momento, y aspen es álamo temblón, algunos le dicen tiemblo, antes de saber quiénes habían sido mi padre y mi madre, bueno, esto me queda algo duro al oído, yo suelo decir mi papá y mi mamá, o sea, antes de saber quiénes habían sido mi papá y mi mamá yo me llamaba Wendell Liverpool Lochiel, es lo mismo, mi nombre es Wendell Espana, así lo pongo siempre, o Span o Aspen,…” Siguiendo a estas líneas iniciales una frase autoliteraria, metatextual y autobiográfica: “[...], y las páginas que siguen son mías, las escribí yo de mi puño y letra,…” Texto iniciado en la página 5 (y ya dado como escrito, “las escribí yo”) que no cesa hasta la 238 con palabras muy similares a las primeras:

[...], mi nombre es Wendell Liverpool Espana o Span o Aspen esto nunca lo supe bien porque tampoco nunca lo vi escrito y las páginas que quedan atrás son mías las escribí yo de mi puño y letra poco a poco guardando todas las reglas gramaticales y sin dejarme llevar por la conveniencia ni el regalo, ahora se me está acabando la letanía y debo poner punto a mi crónica,...



En estas líneas finales conviene resaltar nuevamente la referencia auto, metatextual y autobiográfica que dice: “[...] y las páginas que quedan atrás son mías las escribí yo de mi puño y letra poco a poco guardando todas las reglas gramaticales...” Representando estas frases iniciales y finales el inicio y cierre del texto coherentemente y de una forma calculada y muy meditada: “El patrón como sustituto de la trama”. Recordemos el inicio y final de *Pabellón de Reposo*. Es más, en el fluir de estas (5-238) 233 páginas no observamos ni un único punto y aparte hasta el signo final del texto en la ya dicha página 238, viniendo incluso anunciada su insólita presencia: “debo poner punto a mi crónica”. Esta indivisibilidad razona que este texto no posea, como es la costumbre en la obra del Premio Nobel,

de un "Índice". Cerrándose éste con la indicación de los lugares (plural) y las fechas iniciales y finales de redacción del mismo:

*En Palma de Mallorca, Arizona y Finisterre,
agosto de 1986 a setiembre de 1987*¹²².

Siendo en la página final en la que se denuncia que tipo de texto es éste, "ahora se me está acabando la letanía y debo poner punto a mi crónica", es decir, LETANÍA y CRÓNICA, clasificación que le invita a Gonzalo Sobejano a realizar una división de las once novelas celianas (aparecidas hasta 1988) en tres modelos:

- 1) CONFESIÓN (*La familia de Pascual Duarte, Pabellón de reposo, Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes y Mrs. Caldwell habla con su hijo*),
- 2) CRÓNICA (*La colmena, La catira y Tobogán de hambrientos*) y
- 3) LETANÍA (*San Camilo, 1936, Oficio de tinieblas 5, Mazurca para dos muertos y Cristo versus Arizona*)¹²³.

Siendo esta letanía la que le permite pasar al lector de lo mojado de Galicia (*Mazurca*) a lo árido de *Arizona*, algo de lo que ya hemos visto en *La cruz de San Andrés* (recordemos los catorce rollos de papel de retrete, las 29 señales codificadas, etc.). O sea que en este libro estamos en presencia de un caso muy similar al estudiado en *Mazurca para dos muertos*, que -como hemos visto- aparentemente no posee una división física interna, pero que sí denuncia una. Lo que permite intuir que también *Cristo versus Arizona* tiene su propia división interior (una estructura) que autoriza a fragmentar las partes de esta "Novela", como viene escrito en la portada y esta vez debajo del título (aunque no entre paréntesis), como parece ser que debe ser la normativa, según opinión del mismo Camilo José Cela.

[...]. 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*»¹²⁴.

¹²² Recordemos lo que el autor escribe en la página 217 de *Madera de boj*: «[...] la playa Langosteira termina en la punta Canto de Area, detrás tiene Julita un chalé que se llama Xeitosiña, aquí pasé algún tiempo buscándole la clave al país, ahora pusieron una placa de cerámica que dice, en esta casa de Finisterre en la playa de Langosteira, veraneó el escritor D. Camilo J. Cela desde el año 1984 hasta 1989, a mí me parece que fue hasta el 1988, quizá esté equivocado,....»

¹²³ Esta división y clasificación las realiza en su artículo: "Cela y la renovación de la novela", en: *Insula*, Nº 518-519, op.cit., págs. 66-67. Para esbozar y sugerir sus tres modelos se basa dicho crítico en la presencia de la voz o veces del narrador, narradores o personajes, etc. Estos modelos parecen, de alguna manera, bastante reductores. Nosotros, por nuestra parte, tenemos en gran cuenta las voces, pero también la importancia de la anécdota, fábula o historia narradas y contadas: «Fabulación»>«Desfabulación». Repetimos parcialmente el contenido de una nota inicial.

¹²⁴ C. J. Cela: «Algunas palabras al que leyere», en: *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, op.cit., págs. 9-15, pág. 9.

4.2. Título

Así que iniciamos el análisis contextualizando el título del libro, es decir, precisando la presencia de ese "Cristo" que figura en él y que es la primera palabra del mismo, encontrándose presente éste en 12 bloques textuales, como mostramos a continuación y precisan nuestros subrayados:

- 1) "[...], Cristo no calza espuelas pero manda la muerte,..." (pág. 22);
- 2) "[...], ¿usted sabe si es verdadero que a Cristo le metieron pleito en Arizona?, no, no lo sé, a Cristo no le puede meter pleito nadie porque es Dios y Dios gana siempre, Dios puede hacer milagros y convertir una mujer en lagarto con tres ojos y cuernos, depende de que quiera, Cristo o sea Dios es más duro que Arizona, de otra manera pero más duro y tiene más memoria, Cristo o sea Dios no olvida nunca ni las ofensas ni los regalos, a él le hicieron muchas maldades los pecadores,..." (pág. 32);
- 3) "[...], con Cristo no se puede pleitear porque es Dios y gana todos los pleitos, si Cristo quiere hacer milagros, depende de que quiera,..." (pág. 52);
- 4) "[...] y Cristo es Dios, esto no debe olvidarlo nadie, Cristo es lo más fuerte de todo lo creado, tiene más fuerza que mil bisontes o que el vendaval que barre el desierto de lado a lado de norte a sur y este a oeste,..." (pág. 93);
- 5) "[...], Dios no se rebaja, nadie debe olvidar que Cristo es Dios y no está contra el hombre pese a que el hombre se merecería que lo estuviese, aquí en Arizona y ahí enfrente en Sonora y en Chihuahua no hay más vicio ni virtud que en otros lados,..." (pág. 103);
- 6) "[...], a lo mejor es al revés y es Cristo quien quiere meter pleito a Arizona y al fin del mundo, Cristo tiene que estar muy harto de los pecadores porque le hicieron siempre muchas maldades, Cristo es Dios y a Dios no se le puede poner pleito porque es infinito y todopoderoso, es capaz de dar y quitar la vida y hasta de cambiar el camino del sol, Dios tiene una fuerza que no usa porque le sujeta su bondad que no conoce principio ni fin,..." (págs. 137-138);
- 7) "[...], no es verdad que a Cristo le metieran pleito en Arizona, tampoco al revés a Cristo no se le puede meter pleito porque es Dios y no conoce la derrota, ni siquiera acepta la pelea y todo lo hace según voluntad,..." (pág. 176);
- 8) "[...], Cristo va hacia Arizona y hacia todo mundo, Cristo no va contra nadie porque es poderoso y humilde,..." (pág. 177);

- 9) “[...], si Cristo quiere y ésa es su voluntad al mestizo Eddie se le quita el temblor y hasta crece cinco o seis dedos, lo que pasa es que Cristo no se va a pasar la vida haciendo milagros, quiere decirse la vida de los demás porque Cristo resucitó y ahora es eterno,...” (pág. 178);
- 10) “[...], Cristo es Dios y no se le puede corregir, la costumbre de no enterrar a los perros y dejarlos que se pudran al aire y las moscas¹²⁵ puede¹²⁶ ser causa de muchos males,...” (págs. 222-223);
- 11) “[...], Cristo es Dios bien claro lo dice el catecismo y nosotros no vamos a saber más que el catecismo, Cristo va hacia Arizona y hacia donde quiera, Nueva York, San Francisco, Europa, África, porque para eso es el hijo de Dios la segunda persona de la Santísima Trinidad, también lo dice el catecismo, Padre, Hijo y Espíritu Santo,...” (pág. 228);

Un “Cristo” que está presente por última vez en la página 233:

- 12) [...], Cristo es Dios y no se le puede entrar más que por la misericordia,...

Presencia de Cristo 24 veces (véanse los subrayados), siempre identificado con Dios, que no parece ser fundamental en el desarrollo del discurso de este texto. Es más, él está presente sólo en 12 bloques textuales. A esta Primera línea secuencial y contextual de análisis sumamos una segunda que está en relación con la presencia pronominal y actancial del creador del texto, es decir, “yo”, primera persona actancial y narradora que concretamos en las páginas siguientes:

- 1) “[...], los sábados terminábamos de trabajar a las siete y entonces hacíamos, yo y Gerard Ospino, las siete maniobras siguientes, lavarnos un poco, peinarnos con la raya al lado derecho, los demás días de la semana nos peinábamos con la raya al lado izquierdo, echarnos after shave, ponernos ropa limpia, tomar el tren de Tanque Verde al sur del Sabino Canyon, (...), a mí y a mi compañero aún nos faltaban dos maniobras, beber cerveza y mearle la puerta al chino,...” (pág. 6);

¹²⁵ Es de pensar que en esta frase falte algo, “las moscas se los coman”, etc. A este nivel radica la dificultad de este tipo de textos. En presencia de ellos ningún lector o corrector de pruebas puede estar seguro de lo que lee y tampoco de lo que desea expresar el autor. Al faltar absolutamente el referente no hay manera de fijar categóricamente el texto; éste es palabra y discurso en libertad. De modo que si hay errores nadie los puede subsanar, debido a que se ignora completamente si es la real voluntad del autor. Aunque algunos sí pueden subsanarse; véase ese «enedemoniados» de la página 115 que seguro es un «endemoniados».

¹²⁶ Este “puede” tampoco posee un sujeto que fije su función.

- 2) “[...], los sábados nuestro patrón tocaba la campana a las siete y entonces hacíamos, yo y Gerard Ospino, las siete maniobras siguientes, guardar el salario en una bota, cada sábado en la bota contraria, darnos grasa de caballo en las ingles y en la nuca, poner la radio más alta, masticar pastillas de goma¹²⁷ haciendo mucho ruido, comprar el periódico, saludar a todo el mundo y mearle la puerta al chino, ponérsela perdida,...” (pág. 10);
- 3) “[...], yo y Gerard Ospino lo pasábamos casi siempre bien, en el trabajo no había mayores dificultades y fuera del trabajo todo rodaba aseadamente y con orden,...” (pág. 27);
- 4) “[...], los sábados volvíamos a la libertad a las siete y entonces hacíamos, yo y Gerard Ospino, las siete maniobras siguientes, silbar con los dedos en la boca para que lo escuchara todo el mundo, comer piñones y escupir las cáscaras a las chicas, solían molestarte, saltar por encima de las banquetas de la taberna, limpiar soplando las flores de trapo de la catequesis, amapolas, rositas y azucenas, lustrarnos las botas con betún, mearle la puerta al chino, el último sábado de mes también se la cagábamos, y acostarnos con mi madre primero yo,...” (págs. 28-29);
- 5) “[...], los sábados dejábamos el trabajo a las siete y entonces hacíamos, yo y Gerard Ospino, las siete maniobras siguientes, dedicar un recuerdo a Zuro Millor el cholo de la mierda, (...), lavarnos las manos, el capullo y los pies, los sábados conviene ir bien aseados, ponernos camisa limpia, tomar el ómnibus de Tucsón a Nogales, ahora es de balde y además dan chocolate, bailar un corrido con Clarita Gavilán la del anuncio de *La voz de Nogales*, (...), ahora veo que nos faltan dos maniobras a mí y a Gerard Ospino, (...), jugarnos la cerveza a los dados y mearle la puerta al chino,...” (págs. 110-111);
- 6) “[...], los sábados nos abrían la puerta del taller a las siete y entonces brincábamos como mulas desbocadas y hacíamos, yo y Gerard Ospino, las siete maniobras siguientes, escupir desde la ventana del primer piso, yo solía llegar más lejos y eso que ni fui misionero ni cacé ballenas, lavarnos las manos y el chucumite con mucho jabón de olor por si la noche pinta chingona, que puede que sí, a los insectos los ahuyenta el jabón de olor de pastilla, también a los microbios, peinarnos con la raya al medio¹²⁸, antes los sábados y los domingos nos peinábamos con la raya al lado derecho y los demás días

¹²⁷ En esta denominación se utiliza la traducción textual del inglés, “chewing-gum”, y no la palabra castellana: “chicle”.

¹²⁸ Éste es un detalle (véase el párrafo de la página 6) que muestra la primacía del “patrón” sobre la “trama” y sobre todo el control que posee el narrador sobre su texto.

de la semana al lado izquierdo, enjuagarnos la boca con perborato o con elixir marca Kind of Iris, apartar algún dinero, por lo menos un dólar, mandar recado a mi madre y mearle la puerta al chino..." (pág. 136) y

- 7) "[...], los sábados yo y Gerard Ospino guardábamos la herramienta a las siete y entonces hacíamos las siete¹²⁹ maniobras que se pasa a decir, 1) desesperarnos y pensar y hablar mal de la providencia, 2) jurar innecesariamente y por viciosa costumbre, 3) no renunciar a pasar el domingo en distracciones frívolas y mundanas, 4) embriagarnos hasta perder la razón y la responsabilidad, 5) mearle la puerta al chino, 6) frecuentar compañías peligrosas y 7) gozar con su trato concupiscente, criar malos pensamientos deleitosos, (...), yo y Gerard Ospino sabemos que nuestra conducta es pecadora y que no tenemos perdón de Dios pero confiamos en que Dios acierte a perdonarnos, acertar sí acierta si quiere, yo y Gerard Ospino confiamos en que Dios quiera perdonarnos,..." (pág. 178).

Ésta es la presencia de ese "yo" (con un 'mí' del fragmento 5) activo y actancial, siempre en compañía de "Gerard Ospino" (subrayados). La concreción de esta Segunda línea secuencial y contextual se halla plasmada en 7 bloques textuales (siete que se repite, a su vez, véanse los subrayados, 12 veces). Viniendo ilustrada esta cantidad en el bloque textual 7 (pág. 178) con siete frases (parangón de los siete pecados capitales), cuya numeración ilustradora (1-7) nos pertenece. Esta línea secuencial es bastante breve y truncada (observemos que su última aparición ocurre en la página 178). Sin embargo, estas dos líneas de lectura ("Cristo" y "yo") muestran algo de la forma escritural de este texto: monemas siempre repetidos y reelaborados letánicamente y de una forma generadora.

4.3. Bloques textuales

Adquiriendo esta forma discursiva generadora su máxima presencia en el lema con el que empieza el libro, a saber, "Mi nombre" y sus derivados (véanse los subrayados), correspondiendo al "yo" ya visto y conocido. Ésta es la huella primera que indica cómo vienen determinadas sus partes y marca su inicio, reiterándose esta parte inicial en 25 bloques textuales (aunque introduciendo a la familia más próxima: padre, madre, primo, etc.) a lo largo del texto:

¹²⁹ Recordemos los siete pecados capitales.

- 1) "Mi nombre es Wendell Espana, Wendell Liverpool Espana¹³⁰, quizá no sea Espana sino Span o Aspen, nunca lo supe bien, yo no lo he visto nunca escrito, Wendell Liverpool Span o Aspen, span es trecho, momento, y aspen es álamo temblón, algunos le dicen tiemblo, antes de saber quiénes habían sido mi padre y mi madre, bueno, esto me queda algo duro al oído, yo suelo decir mi papá y mi mamá, o sea, antes de saber quiénes habían sido mi papá y mi mamá yo me llamaba Wendell Liverpool Lochiel, es lo mismo, mi nombre es Wendell Espana, así lo pongo siempre, o Span o Aspen,..." (pág. 5);
- 2) "[...], mi padre se llamaba Cecil Espana, Cecil Lambert Espana, puede que no fuera Espana sino Span o Aspen, jamás lo vi escrito y jamás lo supe, Cecil Lambert Span o Aspen, según me contó mi madre..." (pág. 11);
- 3) "[...] mi madre, primero, se llamó Mariana y después Matilda, ella dice que nació en Sasabe con un pie a cada lado de la frontera,..." (pág. 13);
- 4) "[...], mi nombre es Wendell Liverpool Espana o Span o Aspen y todo lo que escribo es verdad aunque a veces no lo parezca,..." (pág. 21);

En la página 30 hay un primo de Wendell Espana que se llama: "[...], a mi primo Luther Vermont Espana o Span o Aspen,..."

- 5) "[...], me llaman Wendell Liverpool Espana o Span o Aspen y no digo mentiras sino que cuento noticias verdaderas algunas venidas desde muy lejos,..." (pág. 33);
- 6) "[...], soy Wendell Liverpool Espana o Span o Aspen y no tengo el feo vicio de mentir,..." (pág. 34);
- 7) "[...], mi madre se llamaba Matilde y antes Mariana, no sabía leer ni escribir pero la verdad es que tampoco lo había necesitado nunca,..." (pág. 39);
- 8) "[...], la flor de nuestro padre Cecil Lambert Espana o Span o Aspen, una rosa de cinco hojas,..." (pág. 47);
- 9) "[...], mi nombre es Wendell Liverpool Espana o Span o Aspen, antes me llamaba Lochiel, y declaro que no digo jamás mentira,..." (pág. 48);

¹³⁰ Pensamos que este "Espana" tiene mucho que ver con España.

- 10) [...], mi madre tenía más de treinta años cuando conoció a Pancho Villa¹³¹, Ciudad Juárez está mismo en la frontera, mi madre antes de llamarse Matilda se llamó Mariana y también Sheila, la decían Cissie, Mariana suena un poco a extranjero,..." (pág. 54);
- 11) “[...], mi padre se llamaba Cecil Lambert Espana o Span o Aspen y según me contó mi madre padecía de granos en el cogote y en el culo, unos violentos granos muy profundos llenos de pus que cuando le reventaban lo ponían todo perdido, mi padre no era corpulento pero sí bastante fuerte, entonces la gente era más baja que ahora, mi padre era de Alamosa, Colorado,..." (pág. 74);
- 12) “[...] me llamo Wendell Liverpool Lochiel, eso era antes de saber quiénes habían sido mis padres, mi verdadero nombre es Wendell Liverpool Espana o Span o Aspen,..." (pág. 76);
- 13) “[...], yo me llamo Wend Liverpool, permítame que me presente, y¹³² creo que los huevos son el símbolo de la muerte,..." (pág. 109);
- 14) “[...], seguramente el lector de esta crónica sabe ya que mi nombre es Wendell Liverpool Espana o Span o Aspen, durante algún tiempo me llamé Wendell Liverpool Lochiel pero después todo se puso en orden,..." (pág. 111);
- 15) “[...], mi nombre es Wendell Liverpool Espana o Span o Aspen y todo cuanto hasta aquí queda dicho lo dejé escrito de mi puño y letra, hay mucho de verdad aunque metí algunas mentiras de adorno, también será mío lo que aún me queda por decir, en esta crónica me han ayudado los amigos tanto con su ánimo como con sus noticias y declaro que sin su apoyo constante hubiera dejado de llenar cuadernos¹³³ hace ya tiempo, mi padre se llamaba Cecil Lambert Espana o Span o Aspen y era dueño de Jefferson el caimán domado que hablaba inglés y español, mi madre se llamaba Matilda pero tuvo otros varios nombres, antes de nacer yo se llamó Mariana, éste suena un poco a extranjero, y también Sheila, le decían Cissie, y Bonita, le decían Bonnie,..." (pág. 124);

¹³¹ Pancho Villa (1878-1924), cuyo verdadero nombre es Doroteo Arango, fue un revolucionario mexicano. Una parte de su destino está muy ligada a la ciudad de Chihuahua. La relevancia de este aserto es en parte temporal e indica que «su madre» debió nacer, a lo más tardar, hacia (1924-30) 1894. Sin embargo, el nombre de este revolucionario está muy presente a lo largo de las páginas de este escrito, formando incluso una línea lectorial y descodificadora que cuenta algo del devenir, vivir y morir, de este personaje. A continuación señalamos algunas páginas en la que su nombre está presente: 54, 77, 106, 155 (2), 156, 157 (2), 159, 165 (2), 177, 178, 199 y 200 (2).

¹³² Es de pensar que esta 'y' sea un yo.

¹³³ La forma habitual de escribir de este escritor era en cuadernos escolares cuadrículados. Véase, por ejemplo, el manuscrito de *La Familia de Pascual Duarte*.

- 16) “[...], Cecil Lambert Espana o Span o Aspen fue mi padre pero yo tardé en saberlo, tenía varias habilidades e incluso domó un caimán que llegó a hablar inglés y español, debió nacer hacia 1865, cuando lo de Zuro Millor el cholo de la mierda mi padre tuvo que marcharse porque Sam W. Lindo estimó que era lo más prudente, entonces se embarcó en el carguero Fool’s Wedding pero le dieron las viruelas y el capitán mandó tirarlo al mar al sur de Ankororoka en el océano Indico, no se sabe si los tiburones se lo comieron vivo o muerto aunque no se me oculta que hubiera sido más hermoso que se lo comieran vivo,...” (pág. 144);
- 17) “[...], mi nombre es Craig Teresa, Craig Tiger Teresa, antes de saber quiénes habían sido mi padre y mi madre yo me llamaba Craig Tiger Brewer, mi nombre es Craig Teresa y las páginas que siguen son mías, las escribí yo de mi puño y letra y guardando todas las reglas gramaticales, analogía, sintaxis, prosodia y ortografía¹³⁴,...” (págs. 152-153);
- 18) “[...], me llamo Craig Tiger Teresa por la misma razón que tengo los huevos bien puestos y el que no lo crea, que lo diga para que le llame hijo de la guayaba, que no me duele ofender con miramiento,...” (pág. 155);
- 19) “[...], mi padre se llamaba Cecil Lambert Espana o Span o Aspen y criaba granos como tunas, yo creo que fue bastante feliz,...” (pág. 166);
- 20) “[...], mi nombre es Wendell Liverpool Espana o Span o Aspen, se debe confesar sin miedo el apellido aunque no se conozca bien,...” (pág. 173);
- 21) “[...], mi madre antes de llamarse Matilda se llamó Mariana que suena a extranjero y también Sheila le decían Cissie y Mildred le decían Millie, puede ser doloroso no llamarse siempre lo mismo desde el nacimiento hasta la muerte,...” (pág. 192);
- 22) “[...], si mi nombre fuese de verdad Craig Tiger Brewer cuando aún no sabía quiénes eran mi padre y mi madre o Craig Tiger Teresa después de que lo supe todo quedaría más confuso de lo que está, lo que sí es cierto y podría jurarlo sobre el libro es que estas páginas son mías y en ellas no digo nada que no sea verdadero,...” (pág. 205);

¹³⁴ Recordemos que ya hemos leído algo parecido en la página 203 de *La cruz de San Andrés*: “-De caligrafía, no de taquigrafía, cada cinco domingos dedico uno a la ortografía,...”

23) “[...], mi primer nombre fue Wendell Liverpool Lochiel que hace ya años se cambió en Wendell Liverpool Espana o Span o Aspen, esto no lo sé bien, no lo supe nunca bien del todo,...” (págs. 205-206);

24) “[...], mi padre criaba granos como higos chumbos, se llamaba Cecil Lambert Espana o Span o Aspen nunca lo supe y fue bastante feliz,...” (pág. 213);

En la página 215 vuelve a hablarse de su primo: “[...], a mi primo Luther Vermont Espana o Span o Aspen lo mataron de un latigazo en el pecho por hablar,...” De este primo vuelve a hablarse en la página 218: “[...]”¹³⁵ mi primo Luther, de nada le valió conocer siete¹³⁶ juegos de manos diferentes y saber tocar el violín, a mi primo Luther lo mataron por irse de la lengua y olvidar que el hombre muere por irse de la lengua y olvidar que el hombre muere por la boca como el pez, lo mataron por no saber cerrar la boca mientras los demás hablan y delatan, le dieron un trallazo en el corazón y se lo pararon de golpe,...” Un “mi nombre” repetido y reiterado con una última presencia y aparición, lo que ocurre exactamente en la página final, la 238:

25) [...], mi nombre es Wendell Liverpool Espana o Span o Aspen esto nunca lo supe bien porque tampoco nunca lo vi escrito y las páginas que quedan atrás son mías las escribí yo de mi puño y letra poco a poco guardando todas las reglas gramaticales y sin dejarme llevar por la conveniencia ni el regalo, ahora se me está acabando la letanía y debo poner punto a mi crónica,...

Representando la máxima información de estos 25 bloques textuales anunciar (subrayados) el comienzo, la autenticidad y el final del texto,

[...], y las páginas que siguen son mías, las escribí yo de mi puño y letra,... (pág. 5),

[...] y las páginas que quedan atrás son mías las escribí yo de mi puño y letra poco a poco guardando todas las reglas gramaticales... (pág. 238),

como ya hemos escrito al principio. Esta información de derecho de propiedad del texto que también se afirma en la página 124, “y todo cuanto hasta aquí queda dicho lo dejé escrito de mi puño y letra¹³⁷”, y en las 152-153: “y las páginas que siguen son

¹³⁵ Falta la consabida preposición “a”, introductora e indicadora de persona. Véanse las frases: precedente, “a mi primo”, y siguiente, “a mi primo”.

¹³⁶ Constátase la presencia de un nuevo siete.

¹³⁷ Seguimos citando: “... hay mucho de verdad aunque metí algunas mentiras de adorno, también será mío lo que aún me queda por decir, en esta crónica me han ayudado los amigos tanto con sus ánimos como con sus noticias y declaro que sin su apoyo constante hubiera dejado de llenar cuadernos hace ya tiempo,...”

mías, las escribí yo de mi puño y letra y guardando todas las reglas gramaticales¹³⁸, analogía, sintaxis, prosodia y ortografía". Véanse esos 'siguen' y 'quedan atrás' o bien 'hasta aquí'. Sin ni siquiera olvidar al posible receptor de su escrito como ocurre en la página 111 (subrayado nuestro): "..., seguramente el lector de esta crónica sabe ya que mi nombre es Wendell Liverpool Espana o Span o Aspen,...". Estas frases son denunciadores claros y evidentes de la autoría biográfica de su autor, en este caso preciso: Camilo José Cela. Es más, esta insistencia en la propiedad de su texto denuncia claramente el querer eliminar dudas que, como sabemos, surgieron. Veamos, además, la presencia de 13 "M/mi (primer) nombre" (págs. 5 (2), 21, 48, 76, 111, 124, 152 (2), 173, 203, 205 y 238), de 2 "me llamaba" (págs. 5 y 152), de 1 "me llaman" (pág. 33), de 1 "me llamé" (pág. 111) y de 3 "me llamo" (págs. 76, 109 y 155), es decir, 20 presencias posesivos y reflexivos de primera persona que denuncian el referente ya dicho y conocido: Cela. Tema que completaremos más tarde al referirnos a su "yo" muy real, presente a lo largo de muchas páginas.

4.4. *Discurso letánico*

He aquí *Cristo versus Arizona*, en cuya página 238 se habla nuevamente del tipo discursivo de su texto e incluso se hace un breve balance de algunos de los actantes y actores que han acompañado al lector a lo largo de su lectura:

[...], yo pido que no se publiquen estos papeles hasta que no hayan muerto todos y todas, Gary, Donovan, Ed, Carnero Veloz, Lanny, Mat, Felipe, Sam, Ritchie, Bill, Percy, Wyatt o bien Sandy, Matilda, Corazón de María del Amor, Connie, Paquita, Becky, Pamela, Nora, Jessie, Deborah, Gacela del Viento, Freda, la letra escrita puede hacer mucho daño a las personas,...

Representando los nombres y actantes línea reiterativa central, pero ya final, que garantiza la unidad secuencial del texto, poseyendo dicho libro, según opinión de Luis García Jambrina, "631 personajes"¹³⁹:

¹³⁸ Véase exactamente lo mismo escrito en la página 238: "guardando todas las reglas gramaticales".

¹³⁹ Este inventario proviene, en realidad, del "Censo de personajes" realizado por Mercedes Juan Baruel y Carmen Ortiz Ramos; éste está presente en Camilo José Cela: *Cristo versus Arizona*, (Barcelona, 1992). Círculo de Lectores. Estudiosas que escriben: "El número total de personajes que aparecen en la novela es de 631, de los cuales 555 son ficticios y 76 son reales". Esta referencia la hemos tomado de Eduardo Ruiz Tosaus: "La condición femenina en *Cristo versus Arizona* de Camilo José Cela», en: *Espéculo. Revista de Estudios Literarios de la Universidad Complutense*, Nº 20, (Madrid, marzo-junio de 2002). Revista digital: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/carizona.html>. Este artículo informatizado posee 38 páginas de extensión y en él hace su autor un inventario del mundo femenino presente en este texto celiano que dice: "Nuestro recuento, salvando la complejidad típica de la obra celiana, es de 153 mujeres que aparecen con nombre propio, aunque de ellas unas 30 sólo aparecen citadas una sola vez, sin darnos ningún tipo de explicación sobre ellas. El estudio que vamos a realizar sobre la condición femenina en esta novela, lo vamos a centrar en 100 mujeres ya que este número recoge las historias más o menos entrecortadas".

En la novela aparecen 631 personajes; estos personajes aparecen de modo diverso; en algunos casos una sola vez y se pierden ya definitivamente; otros personajes, como la madre del protagonista, tienen un tratamiento progresivo mediante sucesivas reapariciones en el texto¹⁴⁰.

A esta línea contextual tercera sigue una cuarta que determina y especifica, con sus 38 bloques discursivos, el tipo de discurso utilizado en este *Cristo versus Arizona*, “la letanía” o “las letanías”, especificándose ésta en las páginas siguientes (obsérvense los pronombres, “nos”, “yo” y “tú”, reiterados correlativamente 38 veces):

- 1) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo Kyrie eleisón y tú dices kyrie eleisón,...” (pág. 11);
- 2) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo Christe eleisón y tú dices Christe eleisón,...” (pág. 18);
- 3) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo kyrie eleisón y tú dices kyrie eleisón,...” (págs. 23-24);
- 4) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo Christe audi nos y tú dices Christe audi nos,...” (pág. 31);
- 5) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo Christe exaudi nos y tú dices Christe exaudi nos,...” (pág. 37);
- 6) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo pater de celis Deus y tú dices miserere nobis,...” (págs. 42-43);
- 7) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo fili redemptor mundi Deus y tú dices miserere nobis,...” (pág. 48);
- 8) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo spiritus sancte Deus y tú dices miserere nobis,...” (pág. 54);
- 9) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo sancta trinitas unus deus y tú dices miserere nobis,...” (pág. 59);

¹⁴⁰ Luis García Jambrina: “Cela, 85 años de pasión literaria: Las letanias del agua”, en: *ABC Cultural*, Nº 484, (Madrid, sábado 5 de mayo de 2001). Puede localizarse en internet bajo: http://www.abc.es/cultural/dossier52/fijas/dossier_012.asp.

- 10) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo sancta María y tú dices ora pro nobis,…” (pág. 65);
- 11) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo sancta Dei genitrix y tú dices ora pro nobis,…” (pág. 71);
- 12) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo sancta virgo virginum y tú dices ora pro nobis,…” (pág. 77);
- 13) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo mater Christi y tú dices ora pro nobis,…” (pág. 83);
- 14) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo mater divinae gratie y tú dices ora pro nobis,…” (pág. 89);
- 15) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo mater purissima y tú dices ora pro nobis,…” (pág. 95);
- 16) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo mater castissima y tú dices ora pro nobis,…” (pág. 101);
- 17) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo mater inviolata y tú dices ora pro nobis,…” (pág. 106);

En la página 107 hay otra letanía (1) que dice, “la letanía de san José”, que no tiene ninguna relación con las otras. Y en la página 114 se advierte (autoría del autor):

[...], yo también creo que de ahora en adelante pudiera ser conveniente desgranar las letanías de dos en dos,...

Ocurriendo lo anunciado sistemáticamente a continuación (obsérvese la coletilla final ‘dos veces’):

- 18) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo mater intemerata mater immaculata y tú dices ora pro nobis dos veces,…” (págs. 114-115);
- 19) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo mater amabilis mater admirabilis y tú dices ora pro nobis dos veces,…” (págs. 119-120);

- 20) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo mater boni consilii mater creatoris y tú dices ora pro nobis dos veces,...” (p. 125);
- 21) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo mater salvatoris virgo prudentissima y tú dices ora pro nobis dos veces,...” (pág. 131);
- 22) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo virgo veneranda virgo predicanda y tú dices ora pro nobis dos veces,...” (pág. 137);
- 23) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo virgo potens virgo clemens y tú dices ora pro nobis dos veces,...” (pág. 144);
- 24) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo virgo fidelis speculum justitiae y tú dices ora pro nobis dos veces,...” (p. 150);
- 25) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo sedes sapientiae causa nostrae laetitiae y tú dices ora pro nobis dos veces,...” (pág. 157);
- 26) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo vas spirituale vas honorabile y tú dices ora pro nobis dos veces,...” (pág. 163);
- 27) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo vas insigniae devotionis rosa mystica y tú dices ora pro nobis dos veces,...” (pág. 168);
- 28) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo turris davidica turris eburnea y tú dices ora pro nobis dos veces,...” (pág. 174);

En la página 174 se habla de otra función metatextual, denunciando su propio proceso escritural, de la letanía:

[...], hacen el número ciento cinco y ciento seis, ella tiene todos los nombres apuntados en el libro de misa, apuntados en clave, con la letanía es fácil llevar la cuenta y también recordar los nombres de los galanes,...

- 29) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo domus aurea foederis arca y tú dices ora pro nobis dos veces,...” (pág. 180);
- 30) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo janua caeli stella matutina y tú dices ora pro nobis dos veces,...” (pág. 185);
- 31) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo salus infirmorum refugium peccatorum y tú dices ora pro nobis dos veces,...” (pág. 191);
- 32) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo consolatrix afflictorum auxilium christianorum y tú dices ora pro nobis dos veces,...” (pág. 196);
- 33) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo regina angelorum regina patriarcharum y tú dices ora pro nobis dos veces,...” (págs. 203-204);
- 34) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo regina prophetarum regina apostolorum y tú dices ora pro nobis dos veces,...” (pág. 210);
- 35) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo regina martyrum regina confessorum y tú dices ora pro nobis dos veces,...” (pág. 216);

En la página 223 se habla de otra letanía (2):

[...] la letanía de misa de Cyndy no es difícil pero hay que saberla y ella no se la dice a nadie,...

- 36) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo regina virginum regina sanctorum omnium y tú dices ora pro nobis dos veces,...” (pág. 224);

En la página 228 hay nuevamente otro tipo de letanía (3):

[...], el demonio también va incesantemente eternamente de un lado para otro y por eso hay que salir con decisión a su encuentro y cortarle el paso con la señal de la cruz y la letanía de Nuestra Señora,...

37) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo regina sine labe originali concepta regina sacratissimi rasarii y tú dices ora pro nobis dos veces,...” (pág. 229);

38) “[...], la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo regina pacis y tú dices ora pro nobis, ya se acabaron las letanías a las que se responde ora pro nobis,...” (pág. 233);

El final del texto está llegando a su clausura y el autor empieza a cortar los cabos sueltos, “[...], ya se acabaron las letanías a las que se responde ora pro nobis,...”, llegando esta clausura última en las líneas terminales de la página 238 (véanse 1 “nos” y 3 “tú” y “yo”):

[...], ahora se me está acabando la letanía y noto como si me doliera la cabeza como si tuviera seco el paladar y los oídos taponados la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado ya se me acabaron las letanías del ora pro nobis y ahora vienen las tres que invocan al cordero de Dios que es el animal símbolo de la mansedumbre yo digo Agnus Dei qui tollis peccata mundi y tú dices parce nobis domine yo repito Agnus Dei qui tollis peccata mundi y tú dices exaudi nos domine yo repito otra vez Agnus Dei qui tollis peccata mundi y tú dices miserere nobis, sólo me queda pedir a Dios que los muertos me perdonen.

Después de anunciar ‘las tres’ últimas respectivas letanías siguen tres “yo” consecutivos y finales. A continuación, y cerrando el párrafo, aparece escrito (repetimos) el único punto de todo el discurso de este texto, representando y significando éste su real punto final. Siendo, sin lugar a dudas, el núcleo central de este *Cristo versus Arizona* la reiteración de sus 38 bloques discursivos con sus correspondientes y respectivas letanías. Sin olvidar sus “yo” denunciadores de la autoría real y auténtica del escrito que se abre con 3 o 4 iniciales (pág. 5) y se cierra con 4 o 3 finales (pág. 238). Y entre ambos hay una gran cantidad, las páginas de algunos de los cuales señalamos a continuación: 6, 7, 10, 13, 27, 28, 34, 51, 62, 67, 79, 103, 104, 109, 110, 127, 136, 152, 178, 231, etc., a los que conviene sumar los 38 de las letanías. A todas estas palabras y pronombres escritos no habría que olvidar sumar los signos de la cruz presentes en las páginas 122 y 123.

4.4.1. Ampliación discursiva

En este breve apartado presentamos una serie de documentos que son un muestrario del escribir variopinto de Camilo José Cela y que muestran que tal vez él mismo no se tomaba demasiado en serio y que de algún modo procuraba divertir a su lector. Es probable incluso pensar que el que más se divertía era él mismo haciendo alarde de

su saber escribir. Estas chispas de prosa, siempre en la línea de *Tobogán* y *San Camilo*, son breves anécdotas que están muy bien distribuidas en la continúa linealidad sin interrupción del texto que el lector está leyendo y que de algún modo le divierten y entretienen a partir de la página 92, es decir, cuando su atención empieza a flaquear y le procuran un cierto descanso y regocijo. Es el obligado trago de agua fresca que necesita el caminante.

4.4.1.1. Humor

Libro ambiguo y de gran complejidad y hermetismo textuales del que no está ausente ni siquiera el humor (aunque éste sea bastante negro), como puede constatarse leyendo seis líneas de su página 229:

1 , el húngaro Loren-
 2 zo tuvo que vender sus siete muelas de oro una detrás
 3 de otra para poder seguir comiendo, o tienes muelas para
 4 masticar la saliva o tienes alimento que se traga sin mas-
 5 ticar porque no se tiene con qué, las dos situaciones no
 6 siempre coinciden,.....

En este párrafo se observa a un personaje que no come, pero puede “masticar” (4-5) y conserva “sus siete muelas de oro” (2). Éste tiene una segunda alternativa a su alcance, “venderlas” paulatinamente para poder comer (2), pero no puede masticar. Es evidente que la situación está clara: es mejor alimentarse (sin masticar) que morirse masticando, pero sin comer. La decisión no tiene dudas. Vivir aunque sea sin lujos y adornos superfluos y, naturalmente, sin muelas de oro. Mostramos gustosos este ejemplo, porque aunque anecdótico, muestra que Cela puede contar y decir mucho en pocas líneas, pero que lo hace cuando ésa es su intención y deseo. Es más, esta minihistoria acentúa y evidencia, debido al contraste, la falta categórica de historia que está ausente de las páginas de este libro.

4.4.1.2. Canciones

Pero a este rasgo completamente discursivo y denunciador de un ápice de humor conviene sumar una serie de minitextos que expresan un deseo del autor de mostrar a su lector una cierta cantidad de breves canciones. Leamos, por ejemplo, en la página 92 (1):

[...], Chuchita Continental tenía buena voz y también le acompañaba la figura que era graciosa y se movía con donaire, pa que sepas que te quiero me dejas en Foro West, cuando ya estés trabajando me escribes de donde estés,...

Véase la sencillez del recurso y sobre todo el dominio discursivo que separa con una simple coma la presentación de la cantante de lo cantado, “pa...estés”, rimando el todo perfectamente:

pa que sepas que te quiero
me dejás en Foro West,
cuando ya estés trabajando
me escribes de donde estés,...

Obsérvese asimismo esa imitación oral del habla mexicana y latina en general en ese “pa” en vez de “para. Recordémonos de su *Tobogán de hambrientos*. Veamos algo parecido en la página 100 (2):

[...], la rubia Irma conoce una cuarteta que dice así, no fíes de indio barbón ni de gachupín lampiño, de mujer que hable como hombre y de hombre que hable como niño,...

El recurso es sencillo y eficaz: primero se presenta brevemente a la persona que canta y únicamente separado por una coma sigue la canción. Es más, en este caso preciso se le informa al lector del tipo de estrofa usado: una “cuarteta”:

no fíes de indio barbón
ni de gachupín lampiño,
de mujer que hable como hombre
y de hombre que hable como niño,...

Veamos otro ejemplo en la página 116 (3):

[...], Margarito Benavides se sabía de memoria casi todas las resignaciones, adiós mi linda Lucía, adiós hermoso lucero, aguardas correspondencias por teléfono extranjero,...

El recurso es siempre el mismo y eficaz: introducción de la persona cantante y a continuación sigue “una cuarteta”, como se anuncia en la página 100. Veamos un párrafo algo más complejo presente en las páginas 131-132 (4):

[...], Cam Coyote Gonzalez enseñó a mi madre el corrido de don Pedrito de la ciencia espiritual, aquí nos quedamos tristes, sabe Dios si volverás, y el otro corrido, el que dicen *Andándome yo paseando*, le gustaba mucho al droguero Marco Saragosa, también le llamaron Guillermo Bacalao Sunspot, con esto hubo

siempre algo de confusión, todavía lo recuerdo, andándome yo paseando me encontré una mujer sola, me dijo ¡cómo me gustan los tiros de tu pistola,...

En este cuarto ejemplo observamos un pareado,

aquí nos quedamos tristes,
sabe Dios si volverás,

terminando el párrafo con un cuarteto:

andándome yo paseando
me encontré una mujer sola,
me dijo ¡cómo me gustan
los tiros de tu pistola,...

En la página 162 leemos (5):

[...], Martinita Bavispe sabía otro valsecito que era así, el general Obregón harto ya de hacer el mal a la santa religión murió a manos del Toral,...

En este caso incluso se dice que tipo de canción canta Martinita: un “valsecito”. Siendo en la página 171 en la que se lee y escucha una canción elogio, pero sin especificar claramente la voz emisora precisa (6):

[...], rosa de Castilla, nogal de Castilla, la mejicana Margarita era muy buena moza, la mejicana Margarita era morena y alta y tenía la melena lustrosa,...

Sólo que este ejemplo no expresa y emite una “cuarteta”, sino un quinteto:

la mejicana Margarita
era muy buena moza,
la mejicana Margarita
era morena y alta
y tenía la melena lustrosa,...

A continuación presentamos una canción un poco vulgar, pero que está presente en la página 182 (7):

[...], Martinita canta la copla del muerto de hambre, el cabrón siempre es cabrón, el chivo hasta cierto punto, el cordero es agachón y el pobre lo es todo junto, chivo, cordero y cabrón,...

En este séptimo ejemplo se anuncia que “Martinita canta” y lo que canta es “la copla del muerto” que asimismo es un quinteto:

el cabrón siempre es cabrón,
el chivo hasta cierto punto,
el cordero es agachón
y el pobre lo es todo junto,
chivo, cordero y cabrón,...

En la página 218, y después de un transcurso textual sin canto de ningún tipo (págs. 172-217), puede leerse (8):

[...], Magarito Benavides cantaba con buena voz y respetando la melodía, adiós, hermosa Marcela, adiós lucero del alba, que va a venir tu sargento antes que abra la mañana, prepara ya el camisón y lava y plancha la enagua que la tropa liberal se va para Santa Ana,...

El cantante de esta canción es alguien a quien ya conocemos y a quien hemos oído en la página 116 (3). Pero esta vez no canta un cuarteto,

adiós mi linda Lucía,
adiós hermoso lucero,
aguardas correspondencias
por teléfono extranjero,

sino una octava:

adiós, hermosa Marcela,
adiós lucero del alba,
que va a venir tu sargento
antes que abra la mañana,
prepara ya el camisón
y lava y plancha la enagua
que la tropa liberal
se va para Santa Ana,...

Como constatamos ambas canciones son elogios a mujeres: “Lucía” y “Marcela”. La siguiente y última que presentamos la recuperamos de la página 222 y es algo más amplia que las 8 ya vistas (9):

[...] y el negro Frank murió en su celda del nueve (del once), al que me mire lo

mato de un tiro en el corazón para eso me llaman Chato y he de morir en prisión, y el otro dice acompañándose a la guitarra, yo soy miembro de la banda del studebaker gris me llamo Higinio de Anda y hasta el fin he de seguir, a veces varía, yo soy socio numerario de la tropa de San Luis me llaman de nombre Arcadio y matando he de morir,...

Hemos presentado estos nueve (9) textos por parecernos muy dignos de atención y sobre todo para mostrar una vez más que un escrito que no cuenta nada y que no tiene una obligación imprescindible de sujetarse al ritmo de una anécdota que transmitir, puede permitirse este tipo de divagaciones y pasatiempos. Pero, insistimos, son formantes del texto y sobre todo representan una ampliación del campo de su estudio. No habría que verlos como algo superfluo, sino como un adorno textual y una ampliación discursiva. Ellos poseen una función precisa: hacer más amena y entretenida la lectura de un libro que en su linealidad y masa compacta discursiva podría resultar cansino. Véase lo acertado de sus chispazos textuales que por sí mismos son meritorios e invitaciones a leer este *Cristo versus Arizona*.

4.5. Recepción

En la lectura analítica de esta seudonovela hemos precisado cuatro bloques textuales que corresponden a cuatro líneas descodificadoras fundamentales para su lectura:

- 1) la primera, fija la presencia de "Cristo" (12 bloques: 24 *presencias*) en la textualidad del texto, justificando sólo en parte el título del libro: *Cristo versus Arizona*;
- 2) la segunda, implica la presencia de dos actantes, "yo (mí) y Gerard Ospino" (7 bloques: 10 *presencias*), cuyo alcance actancial y finalidad textual no están muy definidos;
- 3) la tercera, garantiza el cuento de una mínima historia ["mi nombre", "me llaman", "me llamo", etc. (21 *presencias*) "mi padre" (16 *presencias*), "mi madre" (14 *presencias*), "mi primo" (3 *presencias*), etc.], siempre repetida y reiterada (25 bloques) que garantiza de algún modo la coherencia del texto y que une principio y final del mismo; y
- 4) la cuarta, insiste en el "tipo discursivo letánico" utilizado (41 bloques), aunque las letanías sean de dos órdenes: 38 de estructura fija, más 3 libres (págs. 107, 223 y 228). A las que hay que sumar 6 independientes del final del libro presentes en la página 238. De modo que el resultado total de "letanías"

(singular y plural) asciende a la cantidad de 47 *presencias*¹⁴¹.

Importante es señalar que estas dos últimas líneas de lectura forman un cuerpo común y representan el núcleo central real del texto, siendo su lectura tetralineal (líneas que forman su estructura y división textuales), pero siempre repetitiva, reiterativa, le-tánica y atonal.

Escribiendo sobre este libro y su lectura la crítica María José Navarro: "Una de las posibilidades del lenguaje consiste en su capacidad para fascinar. Entonces la palabra se convierte en juego, que fluctúa entre el desafío y la provocación, o en intercambio de sentidos que genere la complicidad entre emisor y receptor. Pero esto es un pacto que ambos deben aceptar, ya que, de lo contrario, el juego da paso a una monotonía desencantada. Y debo confesar que este sentimiento es el que más me ha acompañado en mi lectura de **Cristo versus Arizona**, el último libro de Camilo José Cela, una vez abandonado muy a pesar mío todo deseo de complicidad con el texto"¹⁴². Con estas desilusionadas líneas empieza este escrito crítico y de reseña, cerrándose con las siguientes no más optimistas y alagadoras de su página 40:

Siento que no me guste un libro de autor a quien admiro profundamente. Lo acojo como una faceta más de una personalidad inquieta y trabajadora, y espero siempre algo mejor. Puede que una esperanza, casi una exigencia de este tipo sea un modo de homenaje personal a Don Camilo. Yo, al menos, así quiero expresarlo.

Éste es el dictamen de María José Navarro. Su opinión es estricta, pero hay que respetarla, porque es sincera y honesta y además parece ser que incluso ha leído el libro, acto lectorial que no han cumplido todos. Leamos lo que al respecto escribe Joaquín Arnáiz:

[...]. Desde opiniones como la de **Ricardo Gullón**, que me decía hace unas semanas **que él no había podido pasar de las treinta páginas**, hasta críticas que la consideran el texto más conseguido de **Camilo José Cela**¹⁴³.

¹⁴¹ La diferencia fundamental que separa bloques y presencias, es que el bloque es el párrafo, fragmento o sintagma textual que contiene una o más veces la palabra y expresiones fundamentales. Las presencias, por otra parte, hacen balance numeral de las veces que se reitera dicha palabra o expresión.

¹⁴² María José Navarro: "**Cristo versus Arizona**. Dudosa fascinación", en: *Reseña*, N° 186, (Madrid, julio-agosto de 1988), págs. 39-40.

¹⁴³ Joaquín Arnáiz: "Libros, Novedades", en: *Album Letras Artes*, N° 14, (Madrid, 1988), pág. 90.

4.6. Final

Es evidente que Cela ha escrito un libro arduo, duro y difícil, escrito que el periodista Rafael Conte denomina "Su libro maldito"¹⁴⁴. Tengamos en cuenta lo que su propio autor afirma, -marcando los cuatro tiempos fundamentales de una vida-, en la página 237 de su libro:

[...], la infancia que mama, la juventud que pelea la madurez que trabaja y la vejez que cuenta cuentos aburridos monótonos e interminables,...

Recordemos que en 1988 Cela tenía ya 72 años, siendo en este momento de su edad y vida que él escribe que "la vejez (...) cuenta cuentos aburridos monótonos e interminables,..." A la que puede sumarse otra escrita en la página 219: "[...], ya no me recuerdo cómo se llama el alcaide del peluquín, cada día pierdo más la memoria,..."

Cuatro líneas lectoriales, conductoras y monotemas del texto que garantizan ese deseo del escritor de lograr hacer primar el "patrón" sobre la "trama" y conducir su literatura a una «desfabulación» absoluta. Representando ser este texto lo que Cela escribe en las páginas 152-153 del mismo (repetimos):

[...], mi nombre es Craig Teresa y las páginas que siguen son mías, las escribí yo de mi puño y letra y guardando todas las reglas gramaticales, analogía, sintaxis, prosodia y ortografía,...

Insistencia en la propiedad y autoría del texto que es casi una idea fija de este autor en sus libros de la modernidad, desvelando que este libro es una letanía, pero también y sobre todo una confesión. Digno de resaltar es la paciencia, memoria y dotes escriturales que se necesitan poseer para repetir en diversos contextos los mismos párrafos, las mismas oraciones, las mismas frases, las mismas palabras para crear otras nuevas en nuevos contextos¹⁴⁵. Releamos lo que él escribe en la página 174:

[...], hacen el número ciento cinco y ciento seis, ella tiene todos los nombres apuntados en el libro de misa, apuntados en clave, con la letanía es fácil llevar la cuenta y también recordar los nombres de los galanes,...

¹⁴⁴ Rafael Conte: "Su libro maldito. El premio justifica volver a analizar la tempestad que provocó 'Cristo versus Arizona'", en: *El País*, (Madrid, domingo 22 de octubre de 1989), pág. 21.

¹⁴⁵ Viendo, consultando y estudiando los manuscritos de sus novelas, que figuran en las dependencias de su Fundación de Iria Flavia, se constata que el Premio Nobel de Literatura se ha servido y hecho uso de un recurso mucho más simplista que el de generación utilizado por los 'nouveaux romanciers'. Él ha hecho reproducir varias veces, de los textos ya informatizados, algunos pasajes de páginas muy precisas. Estos párrafos los ha a continuación reelaborado, introduciendo cambios aumentativos o bien diminutivos, es decir, variaciones textuales, realizando de este modo de un párrafo único varios diversos, diferentes y distintos, pero conservando todos ellos un núcleo común central: el párrafo único inicial. El resultado ha sido un estupendo ejercicio de generación en el que la memoria no desempeña ninguna función, pero sí el ingenio y la experiencia escriturales.

Su fundamento es, lo mismo que ocurre en *Oficio de Tinieblas 5*, la recuperación de un cabo suelto al que se le suman otros cabos sueltos y así hasta el infinito. Siendo así que un texto de esta índole puede terminarse en un punto definido, cuando se pone éste, o bien continuarse siempre hasta el fin de la vida. Texto sobre el que escribe el periodista Eduardo Chamorro:

Es, muy probablemente, la novela menos leída de Cela, su libro menos atendido y peor entendido. Es una novela endemoniada y compleja cuya primera impresión es la de oscilar entre la escritura automática de una obsesión y un pensamiento literario que (en oposición a otros pensamientos del autor) se niega a dejar de dar vueltas y a experimentar sobre el recurrente problema planteado por el punto de vista del narrador y por el narrador mismo, transformados en araña, tela de araña y mosca, en laboratorio de una neurosis negada al silencio¹⁴⁶.

Al analizar este texto hemos tratado solamente cuatro líneas descodificadoras y conductoras fundamentales que son:

- 1) "Cristo",
- 2) "yo y Gerard Ospino",
- 3) "mi nombre" y
- 4) "la letanía".

Éstos son cuatro monotemas (fragmentos reiterados) que son ejemplares y fundamentales para aclarar, razonar y justificar el funcionamiento del texto dicho y el sistema de generación que su autor emplea y utiliza para su redacción.

En estos textos se pone de manifiesto esa generación metatextual que le es característica a partir de *Oficio de Tinieblas 5*, pero que ya está muy presente en *Pabellón de Reposo*, *Mrs. Caldwell habla son hijo* (recordemos "El iceberg"), sin olvidar tampoco las "doscientas vértebras" de *Tobogán de hambrientos*. Consideramos necesario hablar de generación metatextual porque cada elemento que él utiliza ("mi nombre", "mi madre", "mi padre", "mi primo", "la letanía", "yo y Gerard Ospino", "Cristo", etc.) no vienen puntualmente glosados y repetidos, sino reelaborados y generados cada vez que aparecen, transformándose de este modo en autotextos de máximo grado. Éstas son las virtudes de una obra de este tipo que es un espejo múltiple, deformante y calidoscópico, reflejando infinidad de imágenes variopintas y heterogéneas, siendo su resultado una suma de fragmentos siempre reiterados, pero poseyendo un núcleo único. En

¹⁴⁶ Eduardo Chamorro: "Crítica de «Cristo versus Arizona»: Endemoniada y compleja", en: *Suplemento Cultural «La Esfera»*. *El Mundo*, (Madrid, domingo 17 de diciembre de 1995), pág. 19.

este tipo de obras los personajes, lugares y temporalidades representan únicamente elementos factuales para fijar la prosa y permitir adquirir vida y dinámica al discurso que las compone. En ellas sólo la palabra posee una acción verbal, porque la actancial no existe. Este tipo de textos evidencian con toda claridad lo que es “la aventura de una lectura” y algo de lo que acabamos de mostrar es el placer que el lector activo y coautor puede sentir leyéndolos. Véanse esas nueve canciones que seguro habrían causado gran satisfacción al conocedor de gusto que fue el difunto Ricardo Gullón. Sin la actividad coescritora de la recepción el texto muere. Representando, sin duda alguna, uno de los mejores exponentes de este tipo de literatura *El asesinato del perdedor*.

5. *El asesinato del perdedor* (1994)

Este texto consta de 238 páginas sin ningún capítulo y división materiales y físicas y sólo lleva una frase latina en la página 5, “Fac ita” (Así ocurre), como lema introductorio. La única parte de él que se separa (segundo bloque textual en letra cursiva) es la “Carta de aviso” (págs. 234-238) que lo cierra y que va firmada por Juana Olmedo. A ésta sigue un “Fin” muy expresivo y el lugar y fecha de clausura de redacción:

Finca El Espinar, Guadalajara.
Día de san Bruno de 1993.

Es decir, que Camilo José Cela clausuró su texto exactamente el miércoles 6 de octubre de 1993. Esto es todo. El sinfín de notas, prólogos, etc., a que estamos acostumbrados, faltan de él y seguirán faltando, porque el Premio Nobel de Literatura de 1989 ya no tendrá ocasión de volver a sus páginas. De modo que ya no podrá insertarlo (corregirlo y anotarlo) en su *Obra Completa*. Representando éste ser la primera novela escrita y publicada por este escritor después de la obtención de su Premio Nobel.

Camilo José Cela
El asesinato del perdedor

Novela



Seix Barral Biblioteca Breve

Su portada final lleva un escrito que dice (los subrayados nos pertenecen):

[...]. *La peripecia central en torno a la que se enhebra el relato aparece resumida en un documento que cierra el libro, según ocurría ya en La familia de Pascual Duarte o en Mazurca para dos muertos: una peripecia sórdida y patética, la historia de un ser inerte empujado al suicidio por una hipócrita y brutal reacción social represiva ante la efusión amorosa, de suerte que este suicidio es, propiamente, asesinato de un individuo al que la vida convierte en perdedor nato de forma inmesurable. Sin embargo, tal percance no*

constituye la materia única del relato, sino más bien el centro de gravitación de un fantasmagórico carrusel de personajes de toda laya, libérrimamente encabalgados por la invención creadora de Cela mediante un sabio sistema combinatorio de motivos que puntúan sus apariciones y reapariciones y entrelazan cada una de tales historias, contiguas en el texto más que en el tiempo o en el espacio, con la historia central.

Es evidente que hablar de “historia” (2 veces), “historias” (1 vez) y “relato” (2 veces) es un tema complejo y sobre todo aludiendo a las posibles contadas y contados en este *Asesinato del perdedor*, porque ¿son ésas historias y relatos o más bien una cantidad definida y sabiamente controlada y manejada de anécdotas siempre reelaboradas, cambiadas, repetidas y cruzadas?

5.1. Fragmentos reiterados

Veamos, como ejemplo (modelo de la literatura de fragmentos reiterados), la breve aventura de “don Adelfo” (presente en tres párrafos sucesivos), personaje (florestal) a quien conocemos en la página 149:

El apuesto don Adelfo, no Adolfo ni tampoco Adalfo, Adilfo, Adulfo, Circusi Shottumbaum, teniente coronel jefe de los aguerridos bomberos de la Media Luna Roja, se atusó el bigote, se alisó el cabello, se colocó las partes a su caída, se hurgó la pituitaria con muy consciente parsimonia, carraspeó, gargajeó, se fue de copas (pedi crepitum edere), se ciscó sobre el aparador y con la cara muy seria le dijo a su elegante señora doña Sarah de la Pecina y Altola, también llamada Oui¹⁴⁷.

Encontrando nuevamente a este personaje en la página 151:

— Pero don Adelfo, no Adolfo ni tampoco Adalfo, Adilfo, Adulfo, Circusi Shottumbaum, ¿no era teniente coronel de los aguerridos bomberos de la Cruz Roja, digo, de la Media Luna Roja?

— Sí, además: don Adelfo, no Adolfo ni tampoco Adalfo, Adilfo, Adulfo, Circusi Shottumbaum, alias Trapiche, era pluriempleado¹⁴⁸, también llevaba la contabilidad en la tahona de Markus Méndez, en la funeraria de Pinkus Méndez, hermano del anterior, y en la ebanistería de Zarkus Méndez, hermano de los dos anteriores. La vida está difícil para todos y don Adelfo, etc., tampoco es ajeno

¹⁴⁷ Es decir, *Madame sí*.

¹⁴⁸ Recordémosnos de don Roberto González, marido de Filo (la hermana de Martín Marco), en *La Colmena*.

a la deshonesto circunstancia de que los serbios sean los últimos señores de la guerra.

Y, por último, en la página 157:

[...]. Se sospechaba con cierto pero no excesivo ni comprobado fundamento, que Mr.Ted Carew mantuvo durante cierto tiempo relaciones amorosas con don Adelfo, no Adolfo ni tampoco Adalfo, Adilfo, Adulfo, Circusi Shottumbaum, alias Trapiche, teniente coronel de los aguerridos bomberos de la Media Luna Roja, entiéndase la Cruz Roja, y pastor anabaptista, quien no por eso dejó de cumplir con su elegante señora doña Sarah de la Pecina y Altola, también llamada Oui.

(...).

Los tres hermanos Méndez, el panadero, el funerario y el ebanista, o sea Markus, Pinkus y Zarkus, eran administrados por don Adelfo, etc., quien parece ser que les sisaba en las cuentas para comprarle bibelots y bombones a Mr.Ted Carew, que era complaciente, sí, pero también caprichoso, muy caprichoso.

He aquí una de esas viñetas (fragmento reiterado), más bien mínimas anécdotas o juegos de palabras. Siempre el mismo contenido, tal vez algo dilatado ('alias Trapiche', 'pluriempleo', 'pastor anabaptista', etc.), pero siempre él mismo y reelaborado. Asimismo el nombre es un juego ingenioso y gracioso en base a Adelfo, cuya segunda vocal (e) se sustituye sucesivamente por las otras cuatro restantes del alfabeto castellano: o, a, i y u. De este modo se obtienen cinco nombres muy parecidos, pero diversos. Esto es algo del proceso de generación que ya hemos visto con los "rollos de papel de retrete" y las 29 señales de *La cruz de San Andrés*, con las "doscientas vértebras" de *Tobogán de hambrientos*, con las palabras "sangre", "pálido" y "muerte" de *Pabellón de Reposo* y "amarillo" y los 24 sintagmas (12 x 2) de "El iceberg" de *Mrs.Caldwell habla con su hijo*. Siendo válido este proceso reiterativo no solamente para las palabras, sino también para los nombres de personas que aparecen en y pululan por sus páginas.

5.2. Personajes

Al aparente personaje principal de esta historia central, Mateo Rucas, le conocemos en la página 8 de este *Asesinato*, donde puede leerse:

-[...]. Este libro debe titularse como lo ha decidido su confusa autora, *Penúltima esclusa o el amor imposible de Mateo Rucas*, o bien *Penúltima esclusa y noticia del asesinato del perdedor Mateo Rucas* (al editor le mueven otros afanes),...

Reiterándose este fragmento y título en la página 232, pero esta vez no para iniciar el cuento de una anécdota, sino para cerrarlo:

— No se me oculta la evidencia. Sé de sobras que este libro debiera haberse titulado tal como lo decidió su confusa autora, *Penúltima esclusa o el amor imposible de Mateo Rucas*, o bien *Penúltima esclusa y noticia del asesinato del perdedor Mateo Rucas*, pero al editor le movieron otros afanes.

En el primer párrafo de la página 8 habla Pamela Pleshette, mientras que en el último de la 232 lo hace Don Sebastián. En el primero está escrito “debe titularse” y en el último: “debiera haberse titulado”. De modo que el principio (futuro>proyecto: “como lo ha decidido su confusa autora”) y final (pasado>consumado: “como lo decidió su confusa autora”) se unen en estos párrafos, entre los que se halla (presente>vivido) la aventura de Mateo Rucas. Personaje que posee dos apellidos, “Mateo Rucas Domínguez” (para los amigos “Mateo” a secas), llamándose su novia “Solita” (para las amigas) y oficialmente, “Soledad Navares Montejo”, como viene escrito respectivamente en las páginas 84 y 211. Estando esta aventura de Mateo Rucas perfectamente planificada y proyectada en el texto está: “El patrón como sustituto de la trama”. A estos dos personajes no habría que olvidar sumar el juez que los denuncia y condena. Éste se llama “*don Cosme Naranjo Tena*” (pág. 235), sobre quien se aprende en la página 8:

[...], el juez que encerró a Mateo Rucas, está poco maduro, es joven y tiene ilusión pero eso no basta y a veces sobra,...

Ésta es la situación inicial y principal: dos amantes (Mateo y Solita) y un contrario, un juez (don Cosme). Es decir, esta situación primera (exposición) es la normal y corriente de una novela de aventuras como lo es *La Familia de Pascual Duarte* o bien *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, pero solamente el comienzo. Ya que en éstas existen también un nudo y desenlace, fases narrativas que faltan completamente en este *Asesinato* como vamos a ver.

5.3. Voces narradoras y polifonía

Es más, en la página 7 de este escrito captamos desde el primer momento la voz de un narrador:

Pamela Pleshette, la del obispo de Restricted Beach, Florida, ya se aclarará todo a su tiempo, ahora no hemos hecho más que empezar y estamos demasiado temblorosos,...

Aludiéndose a éste en la página 9: “El narrador vuelve al hilo de su discurso, Pamela Pleshette ya había terminado”. Y que incluso invita a intervenir al lector en la página 88:

- Debería haber puesto este último párrafo en latín.
- Ya lo pensé, si no lo hice fue para que el lector no se encontrara con dificultades añadidas.

Adquiriendo este narrador nombre y apellido, como aprende el lector al leer la página 101: “Mi nombre es Esteban Ojeda y tuve cierta fama hace tiempo, cuando escribí unas hojas que empezaban así: Yo, señor, no soy malo aunque no me faltarían motivos para serlo, etc.” En las últimas líneas de este párrafo de la página 101 se rememoran y reproducen (como ya hemos escrito en otro lugar) las primeras e iniciales de *La Familia de Pascual Duarte*: “Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo”¹⁴⁹. Un Esteban Ojeda (autor de *La Familia de Pascual Duarte* y, como consecuencia, sinónimo de Camilo José Cela), cuyo nombre volvemos a leer en la página 116 (véanse las funciones asumidas por el narrador Esteban Ojeda y por el personaje narrador Mateo Rucas):

A Esteban Ojeda le gusta escribir en primera persona, siempre es más fácil. Yo es como si fuera Mateo Rucas, cierro los ojos y me siento Mateo Rucas, el perdedor del que se habla en esta verdadera historia.

Presentándose no el narrador, sino la narradora¹⁵⁰ misma de esta perspectiva narrativa focalizada y sumamente polifónica en la nota que precede a la “Carta aviso”, lo que hace en la página 234 y haciendo uso también de la primera persona: “[...]. Yo he redactado la narración que atrás queda pensando en que, a lo mejor, a alguien se le ocurre algún arbitrio para evitar estas amargas situaciones irreversibles”. A la anécdota contada se le suma además el rasgo ejemplar y moralizante, ya presente en *La Familia de Pascual Duarte*, en cuya página 18 de la “Carta anunciando el envío del original” (págs. 18-21), leemos:

[...], y prive de esa manera a algunos de aprender lo que yo no he sabido hasta que ha sido ya demasiado tarde.

Perteneciendo la “Carta de aviso” [que ha redactado “la señora o señorita que firma” (pág. 234)] a “Juana Olmedo” (pág. 238), lo que quiere decir, que en este *Asesinato* hay una

- 1) “confusa autora” anónima (tal vez Pamela Pleshette) que cuenta la anécdota de Mateo Rucas,

¹⁴⁹ Véase a C. J. Cela: *La Familia de Pascual Duarte*, op.cit., pág. 25.

¹⁵⁰ “como lo ha decidido su confusa autora” (pág. 8), “como lo decidió su confusa autora” (pág. 232), etc.

- 2) un narrador identificable e identificado con nombre y apellido, "Esteban Ojeda", que probablemente cuente las otras anécdotas y sea responsable del resto del texto: "Un miércoles de ceniza..." (pág. 7), etc.,
- 3) más la redactora de la carta, "Juana Olmedo".

De modo que en este texto polifónico no solamente constatamos tres voces redactoras y contadoras, sino además las múltiples corales de los personajes que pululan por sus páginas.

Un Mateo Ruecas del que la "confusa autora" cuenta en la página 18, presentándole ya como muerto: "[...]. El hijo de mi amigo Lucas se ahorcó porque le faltó el ánimo; se llamaba Mateo Ruecas y era un buen muchacho,..." Ocurriendo el punto crucial de esta muerte anunciada y repetida en las páginas 25-26:

[...]. Mateo Ruecas y Soledad, o cualquiera de las otras parejas menos Antolín y su turista, tienen la siguiente conversación, más o menos: ¿me quieres mucho?, sí, mucho, ¿te doy gusto?, sí, mucho, ¿me querrás siempre?, sí, siempre. Después guardan silencio unos instantes, se palpan y siguen, no puedo resistir el amor que te tengo, ni yo, no puedo resistir lo mucho que me gustas, ni yo, estoy a punto, y yo, estoy caliente, y yo, estoy que no puedo más, ni yo, estoy que no respondo, ni yo, la tengo dura como el pedernal, la tienes siempre así, (...). Todo esto a lo mejor es mentira y nadie se la meneó a nadie, los testigos lo niegan pero don Cosme, el señor juez, dice que sí, que las mozas, que son todas unas putas, se la estaban meneando a los mozos, que son todos unos viciosos antisociales,...

El resumen coherente y simplificado de esta anécdota bastante verde, cruda y algo (por no decir muy) obscena, -quien que mejor precisa esta última particularidad es J.M.Martín Morán, "[...], don Camilo retoma sus temas de siempre, sexo, truculencia y cutrerío. Pero el gusto por el detalle cruel y escabroso resulta aquí llevado al exceso"¹⁵¹-, puede leerse en la página 235 de la "Carta de aviso":

No sé si conocerá el suceso a través de los medios de comunicación, pero las cosas ocurrieron del siguiente modo: el dos de febrero del año pasado, por la tarde, había unas parejas de novios viendo la televisión en un bar. Una de las parejas estaba besándose, se les acercó un señor (don Cosme Naranjo Tena) que ellos no conocían y les dijo que eso no se hacía en público, Mateo le contestó «con mi novia hago lo que me sale de los huevos», cuál no sería su sorpresa cuando ese señor llamó a los

¹⁵¹ J.M.Martín Morán: "Camilo José Cela: Una palabra adánica", en: *Quimera*, N° 125-126, págs. 79-84, (Barcelona, mayo-junio de 1994), pág. 79. Éste es uno de los pocos escritos que hay sobre este texto.

municipales y decretó su ingreso en el cuartelillo, denunciándolos por escándalo público y desacato a la autoridad, pues él era el juez.

Al día siguiente, Mateo prestó declaración ante el juez de N.N., que decretó prisión incondicional por la alarma social, que según él se había producido en el pueblo. Mateo fue trasladado a la cárcel de la capital, donde permaneció ocho días, y donde fue objeto de robos, palizas y violación, ya entonces intentó suicidarse, pero le faltó valor, según confesó después.

(...).

Les comunicaron que no tendrían que ir a la cárcel por no tener antecedentes, pero Mateo nunca lo creyó y siempre temía que pudieran ir a por él. El 7 de febrero apareció ahorcado en el corral de su casa.

Muerte que también está presente en la página 87: “-Eso no se sabe, eso no lo puede saber nadie; es cierto que Mateo Rucas el perdedor se quitó la vida y eso es pecado mortal,...” Contemplando el lector el cadáver de esta muerte puntual en la página 94: “[...], Mateo Rucas apareció ahorcado en el corral de su casa, se colgó del dintel de la puerta de la cuadra, los pies le quedaron a menos de un palmo del suelo, el borrico ni se asustó y seguía como si tal, el cuerpo muerto de Mateo lo descubrió Lucas, su padre,...” Aventura de vida y muerte de Mateo Rucas con cuyo resumen termina su presencia antes de iniciar la “Carta de aviso”, en la página 233:

Más o menos el día de san Gastón de uno de estos años, Mateo Rucas apareció ahorcado del dintel de la puerta de la cuadra, lo demás ya se sabe, bueno, esto es un decir, la verdad es que no se sabe casi nada, los pies le quedaron a tres o cuatro dedos del suelo, de haber estirado un poco los pies a lo mejor no se hubiera muerto, el borrico ni lo miraba siquiera, es evidente que la cosa tampoco iba con él, el padre descubrió el cadáver del hijo, le espantó las moscas de los ojos y se los cerró, después enterraron el cadáver del perdedor que se colgó porque en su alma cagó su freza el pez espada del miedo, del hombre al que no hizo falta asesinar: bastó con empujarle.

Ésta es más o menos la tragedia de la aventura erótico-amorosa, carcelaria, mortuoria y funeraria del joven Mateo Rucas Domínguez de 20 años de edad¹⁵². Perdedor que

¹⁵² Las líneas de su presencia y en las que habla de él “su confusa autora” se encuentran en las siguientes páginas: 8°1 8°24°25°26°36°42°44°47°60°70°75°76°79°80°87°91°94°101°107°108° 112°116°117°129°137°144°152°153°159°167°181°1 91°195°201°202°211°219°230°233. Hemos optado por señalar las páginas de sus presencias, porque en éstas no hemos constatado un crecimiento del personaje, sino una suma de párrafos repetidos y repetitivos que de algún modo recuerdan el proceso de generación.

según la “Carta de aviso” murió el “7 de febrero” (pág. 235) y según las últimas líneas del texto: “Más o menos el día de san Gastón de uno de estos años,…” (pág. 233). Es decir, el 6 de febrero que se celebra dicho santo. Aludiéndose vagamente a este perdedor (creando un autotexto: segunda presencia y primera reiteración) en la página 262 de *Madera de boj*:

[...], el condón pinchado del perdedor, ese miserable que al final no salva ni el alma,...

5.4. Aventuras y desventuras

Aventura extraña y curiosa que va envuelta en un aire de broma que parece que se le toma al lector inocente e ingenuo, a quien se le pone a prueba, desafiando sus dotes descodificadoras. Escribimos esto porque sabemos, la página 235 nos lo dice, -que “*las cosas ocurrieron del siguiente modo: el dos de febrero del año pasado, por la tarde, había unas parejas de novios viendo la televisión en un bar*”. “*Al día siguiente (es decir, el 3 de febrero) Mateo fue trasladado a la cárcel de la capital, donde permaneció ocho días*” (pág. 235)-, lo que quiere decir que Mateo Rucas salió de la cárcel (3 + 7/8) el 10 o el 11 de febrero. Sin embargo, el 6 de febrero (san Gastón) o bien el “*El 7 de febrero apareció ahorcado en el corral de su casa*” (pág. 236). Importante es resaltar y acentuar que Juana Olmedo (la redactora de la carta) referencia “*el dos de febrero del año pasado*” (pág. 235), lo que autoriza a suponer, ya que el texto fue clausurado el miércoles 6 de octubre de 1993 (“Día de san Bruno”), que este “*dos de febrero*” señala el domingo 2 de febrero de 1992. Autorizando esta reconstrucción de fechas a recuperar cierta historicidad de la mínima anécdota contada en este texto, razón por la que recapitulamos para salir de dudas y tenerlo claro:

- 1) el caso erótico-amoroso entre Mateo Rucas y Soledad Navares ocurre el domingo 2 de febrero de 1992;
- 2) Mateo Rucas declara ante el juez el lunes 3 de febrero de 1992;
- 3) Mateo Rucas es trasladado a la cárcel de la capital el mismo lunes 3 de febrero de 1992;
- 4) Mateo Rucas permanece en la cárcel 8 días, del lunes 3 de febrero, al lunes 10 (contando el 3 como día de prisión), o al martes 11 de febrero de 1992;
- 5) esto quiere decir que Mateo Rucas es puesto en libertad el lunes 10, o bien el martes, 11 de febrero de 1992;

- 6) sin embargo, él se suicida en el corral de su casa el jueves 6 (*San Gastón*), o bien el viernes 7 de febrero de 1992.

Como constatamos el lector se halla delante de un ahorcado que todavía debería estar vivo y en la cárcel cuando se anuncia la fecha de su ahorcamiento. Tengamos en cuenta que él fue puesto en libertad (repetimos) el lunes 10, o bien el martes 11. Pensemos, además, que entre la salida de la cárcel y el ahorcamiento ha habido un supuesto juicio. Sólo hay dos soluciones:

- 1) todo ha sido una broma o bien
- 2) Mateo Rucas se suicidó el 6 o el 7 de febrero, pero no del año en que estuvo en la cárcel (1992), sino de uno después: 1993.

Sin embargo, Juana Olmedo, la autora de la "Carta de aviso" precisa en la repetida página 235: "*el dos de febrero del año pasado*", sugiriendo, de este modo, que todo ocurrió consecutivamente, cosa imposible como hemos indicado. Para que todo permaneciera en una línea temporal plausible el autor, en el proceso de producción, debería haber escrito: "[...]. *El 7 de febrero* de este año *apareció ahorcado en el corral de su casa*". De esta manera habría establecido una diferencia temporal con "*el dos de febrero del año pasado*" que está escrito (no desde la perspectiva de la "confusa autora", sino de la autora de la carta: "Juana Olmedo"), pero un año después: 1993.

Únicamente para añadir confusión y demostrar que tal vez todo fuera una broma, transcribimos lo que escribe el narrador, Esteban Ojeda [a quien "le gusta escribir en primera persona" (pág. 116) como ya sabemos], en la página 117 de sus memorias:

[...], toma el pañuelo, ya me lo devolverás, fin, España 3 - Irlanda del Norte 1,...

Lo que nos podría hacer suponer, ya que "*las cosas ocurrieron del siguiente modo: el dos de febrero del año pasado, por la tarde, había unas parejas de novios viendo la televisión en un bar*", que éstas estaban viendo un partido de fútbol, cuyo resultado fue: "España 3 - Irlanda del Norte 1". Pero curiosamente, el partido de fútbol en el que España ganó a Irlanda del Norte por 3 a 1, no fue jugado el domingo 2 de febrero de 1992, sino el miércoles 28 de abril de 1993. Esto ocurrió en el estadium de Sevilla y este encuentro se celebró en el seno de las eliminatorias para los XV Campeonatos del Mundo de Fútbol de 1994 que ganó Brasil¹⁵³. El que lo que hemos leído más arriba, redactado

¹⁵³ Como curiosidad y para recordar la afición que poseía el escritor gallego a codificar (sin excluir su posible afición al fútbol) algunas de las fechas de sus textos, basándose en noticias de actualidad de este tipo, recapitemos y repitamos lo que escribe una de las narradoras en la página 147 de *La cruz de San Andrés*: "En Madrid, en el estadium Santiago Bernabéu, Atlético de Bilbao 1, Elche 0; el Generalísimo, que asistió al partido acompañado de su distinguida esposa, entregó la Copa

por la pluma o el bolígrafo de Estaban Ojeda, ha sido una broma o algo por el estilo lo aprendemos en las líneas que siguen en dicha página 217:

[...], a lo mejor todo esto que queda escrito es mentira y allí no pasó nada de nada,...

La anécdota de Mateo Ruecas siempre repetida, enriquecida con datos, etc. constituye la línea central del texto. Pero a ésta se suman algunas más: la de Michael Percival el Agachadizo, la de Pamela Pleshette, la de Tomás Cerullada el Cavilador, la de Lady Bodman, la de Leoncio, la del dueño del café El Tigre de Cobre, la de Antolín Jaraicejo Méndez, la de la abuelita y los tres nietos: Cam, Sem y Jafet, la de Gil Blas de Santillana, la de Juana de Arco, la de Juan Grujidora, la de Valerio II, Cojo de Manizales, la del poeta Wences L. Wences, las de Moncho Franklin, Moncho Abraham el Lelilí, Moncho Joubert, Moncho Swedenborg, Moncho Fullwood, Moncho Vives, etc. Anécdotas que se reiteran todas ellas en diversos contextos y que de alguna manera recuerdan textos (citamos según el orden de análisis) como *La catira*, *La cruz de San Andrés*, *Tobogán de hambrientos*, *Pabellón de Reposo*, *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, *Mazurca para dos muertos* y *Cristo versus Arizona*, libros en los que la prosa aparece fragmentada, pero siempre sujeta a un denominador común. Un *perdedor* que, insistimos, tenemos la impresión que procede de una noticia de prensa que Cela ha sabido transformar en núcleo central de su texto.

5.5. Eje central

Sin embargo, *El asesinato del perdedor* tiene otro denominador común, posee un hilo umbilical, una espina dorsal que le hace diferente de los citados más arriba. Este elemento es el título que podría llevar el libro y que crea ya un eje central del texto. No olvidemos que la aventura de Mateo Ruecas viene delimitada por dos de estos títulos:

- 1) “-[...]. Este libro debe titularse como la ha decidido su confusa autora, *Penúltima esclusa o el amor imposible de Mateo Ruecas*, o bien *Penúltima esclusa y noticia del asesinato del perdedor Mateo Ruecas* (al editor lo mueven otros afanes), y que los dioses propicien que sobre tu propia sombra se descargue la ira del error. Todos sabemos que este libro debiera haberse titulado *Loisirs*

de España a Echeberría, capitán del equipo vasco”. Refiriéndose en este caso preciso al partido de fútbol habido el domingo 15 de junio de 1969. La prensa del día anunció: “El At. Bilbao, campeón de Copa” (L.Ogg (Realizador): “El At. Bilbao, campeón de copa”, en: *Crónica del siglo XX*, op.cit., pág. 1027). Tampoco olvidemos citar y leer nuevamente lo que Robín Lebozán cuenta en la página 123 de *Mazurca para dos muertos*: “[...]. Por primera vez es derrotada nuestra selección de fútbol en territorio nacional: España 4 - Austria 5”. Aludiendo a la derrota que España sufrió frente a Austria (4 goles a 5) en Madrid el domingo, 19 de enero de 1936 (L.Ogg (Realizador): “Austria vence a España por 5 a 4”, en: *Crónica del siglo XX*, op.cit., pág. 493).

de *Madame de Maintenon*¹⁵⁴ pero no pudo ser, las razones las estudia don Blas Malo en su opúsculo *Discurso sobre el cometa o fenómeno*, hoy difícil de encontrar. Hacia el final o poco antes se repetirá esta premisa para solaz de los moribundos" (pág. 8);

anunciando este título ya y de antemano, "*Loisirs de Madame de Maintenon*", su repetición al final del libro, "Hacia el final o poco antes se repetirá", lo que ocurre exactamente en las páginas 232-233:

Casi todos sabemos que este libro debiera haberse titulado *Loisirs de Madame de Maintenon*...

Otra prueba más de la preponderancia y primacía del "patrón" sobre la "trama" se constata, además, en los 39 (39 + 1 = 40) títulos que siguen:

- 2) "Este libro debiera haberse titulado *La danza de la muerte del último ángel* o al menos *El limbo de las manzanas venenosas*, pero su autor no pudo resistir las presiones recibidas para que no lo fuera de ninguna de las dos maneras" (pág. 10);
- 3) "Este libro debiera haberse titulado *Monótonos amores con una mujer etíope*, pero no pudo ser; hubiera sido una gran torpeza política" (pág. 15);
- 4) "Este libro debiera haberse titulado *Parsimoniosos amores con un efebo somalí*, pero no pudo ser; hubiera sido un gran acierto político, sin embargo" (pág. 16);
- 5) "Este libro debiera haberse titulado *La taza de porcelana y el nenúfar con un tatuaje en la garganta*, pero no pudo ser; hubiera sido una concesión al sentimiento" (pág. 18);
- 6) "[...]. Este libro debiera haberse titulado *La copa de finísimo cristal y el gladiolo con un tatuaje en cada nalga*, pero no pudo ser; hubiera sido una concesión al favor" (pág. 20);
- 7) "[...]. Este libro debiera haberse titulado *Las púas de San Jerónimo o juguete al viento*, pero no pudo ser; hubiera sido causa de siniestro porque aún peor

¹⁵⁴ Françoise d'Aubigné Marquise de Maintenon (1635-1719) fue, a partir de 1684, la esposa secreta de Louis XIV (1638-1715).

que la guerra es el miedo a la guerra (Séneca¹⁵⁵) y los hombres hacen un desierto y le llaman la paz (Tácito¹⁵⁶)” (pág. 28);

- 8) “Este libro debiera haberse titulado *Las florecillas de santa Gemma o el niño ahogado en un pozo sin brocal*, pero no pudo ser; hubiera sido ligeramente vergonzoso implicar a santa Gemma en el confuso suceso del niño ahogado, nunca se sabría la última palabra verdadera del desgraciado accidente” (pág. 30);
- 9) “[...]. Este libro debiera haberse titulado *El cementerio de las siete ventanas*, pero no pudo ser porque nadie cedió en sus pretensiones” (págs. 35-36);
- 10) “[...]. Este libro debiera haberse titulado *Iconographie de la Reine Marie-Antoinette*, pero no pudo ser; nadie adujo las causas de esta evidencia” (pág. 40);
- 11) “Este libro debiera haberse titulado *Cumpleaños insólito o la moderada vagina de Mrs. Beluschi*, pero no pudo ser; hubiera sido un acto tan innoble como el marcar los naipes” (pág. 43);
- 12) “Este libro debiera haberse titulado *En el aniversario de la muerte por inmersión de Mrs. Beluschi, la cantante de la moderada vagina*, pero no pudo ser; hubiera sido una provocación a los pakistaníes ahogados en las inundaciones” (pág. 44);
- 13) “[...]. Este libro debiera haberse titulado *Crónica en la que se narra cómo el juez nuevo lava sus preservativos en la pila bautismal de la parroquia de san Estanislao*, pero no pudo ser; hubiera acarreado mucha impopularidad a Montesquieu¹⁵⁷. (En otro cuaderno aparece una nota marginal y escrita a lápiz que dice, este libro debiera haberse titulado *Vie religieuse et politique de Talleyrand-Perigord, prince de Bénévent et de Pau*¹⁵⁸, pero no pudo ser porque se movilizaron rapidísima y eficazmente todas las cancillerías europeas.)” (pág. 50);
- 14) “Este libro debiera haberse titulado *La bruja de Alcaracejos o tratado práctico de las mejores aguas mineromedicinales para combatir el reuma y otros em-*

¹⁵⁵ Lucius Annäus Seneca (4 antes- 65 después de Cristo) ,fue un filósofo romano, nacido en Córdoba (España), y fallecido en Roma.

¹⁵⁶ Cornelius Tácito (55-116 después de Cristo) fue un historiador romano.

¹⁵⁷ Charles Barón de Montesquieu (1689-1755) fue un reputado escritor y ensayista francés, siendo una de su obras más destacadas *Les lettres persanes* (1721).

¹⁵⁸ Charles Maurice Duque de Talleyrand (1754-1838) fue Hombre de Estado francés, originario de una noble y rancia familia de Périgord.

bates de la voluntad, pero no pudo ser porque lo prohibió don Cosme¹⁵⁹,...” (págs. 52-53);

- 15) “Este libro debiera haberse titulado *Los sueños de la hermana Mónica*, pero no pudo ser; hubiera sido dar la voz de alarma sobre los amores que es preferible mantener en secreto” (pág. 58);
- 16) “Este libro debiera haberse titulado *Nociones de álgebra y trigonometría para huérfanos de guerra* o, si no, *The Economic Theory of the Location of Railways*, pero no pudo ser; ambas formas fueron prohibidas por la ONU¹⁶⁰” (pág. 61);
- 17) “Este libro debiera haberse titulado *El k.o. técnico de Quintiliano*¹⁶¹ o *la intoxicación con marihuana de la hermana Mónica*¹⁶², pero no pudo ser; se hubieran presentado determinadas complicaciones legales con las que es preferible no enfrentarse” (pág. 73);
- 18) “[...]. Este libro bien pudiera y aun debiera haberse titulado *Abel dans la forêt sauvage* o bien *Le périlleux amour de Maurice de Guerin*, pero su confusa autora insiste en llamarle *Penúltima esclusa o las desventuras que acabaron con el perdedor Mateo Ruecas*” (pág. 85);
- 19) “[...]. Este libro debiera haberse titulado *Heautontimoroumenos*, pero no pudo ser; le hubiera disgustado a San Antonio el Simple, el habilidoso hallador de objetos perdidos y voluntades titubeantes” (pág. 87);
- 20) “[...]. Este libro debiera haberse titulado *Las dudas de la soledad*, pero no pudo ser porque su malintencionada autora, miss Mary Tavistock, amenazó con publicar el epistolario amoroso de un determinado juez con un determinado ex capellán castrense y hoy capellán de monjas pobres, lo cual hubiera sido motivo de escándalo” (pág. 91);
- 21) “Este libro debiera haberse titulado no *Heautontimoroumenos*¹⁶³, como se dijo por error, sino *El coño de la Bernarda o tratado práctico de las aguas mineromedicinales sulfurosas*, pero no pudo ser (desconozco las razones)” (pág. 95)

¹⁵⁹ Como se observa y constata, Don Cosme no sólo denuncia y encarcela a amantes, sino que además prohíbe títulos de libros.

¹⁶⁰ Organización de las Naciones Unidas, cuya sede está en Nueva York.

¹⁶¹ Marcus Fabius Quintiliano (30-96 después de Cristo) fue un prestigioso orador romano.

¹⁶² Ya la hemos conocido en la página 58.

¹⁶³ Recordemos la página 87.

- 22) “Este libro debiera haberse titulado *La esfinge casadera* pero no pudo ser porque protestaron airadamente las asociaciones de vecinos, siempre velando por el bien común” (pág. 104);
- 23) “[...]. Este libro debiera haberse titulado *La foire sur la place*, o por lo menos *La traición busca el castigo*, pero no pudo ser; lo mas probable es que la cuadrilla de los Monchos hubiera arremetido cruentamente contra su autor” (pág. 110);
- 24) “Timothy Beaconsfield no había escrito jamás ningún libro titulado *La traición busca el castigo*¹⁶⁴, fue una atribución falsa. Este libro debería haberse titulado *Florilegio de tímidas obscenidades o el candoroso temblor de la violetera* pero no pudo ser, tampoco hubiera sido aconsejable que fuera porque el demonio se hubiera reído demasiado. Timothy Beaconsfield padecía de cefalea cornal y no sanó hasta que enviudó¹⁶⁵” (pág. 115);
- 25) “Este libro debiera haberse titulado *In cruore salus o tabla de los amores mínimos*, pero no pudo ser porque se revolvieron en su tumba los huesos de las mujeres que fueron bellísimas” (pág. 122);
- 26) “Este libro debiera haberse titulado *Amores con una cabra enferma* pero no pudo ser, protestaron las madres lactantes de la comarca del Bierzo y no pudo ser;...” (pág. 131);
- 27) “Este libro debiera haberse titulado *El ocaso de los dos profetas de la sociedad de consumo: la Madre Ráfols y el Che Guevara*¹⁶⁶, pero no pudo ser porque a la gente le hubiera dado la risa y así no hay quien se suicide” (pág. 132);
- 28) “Este libro debiera haberse titulado *Vida de Doña Berenguela la Mejillona según el P.Martín de Mérida, S.J.*, pero no pudo ser por meras razones tácticas” (pág. 142);
- 29) “[...]. Este libro debiera haberse titulado *El cura de Matapuestas de Torío asesinado en la cárcel*, no pudo ser porque intervino oportunamente la Dirección General de Prisiones” (pág. 144);

¹⁶⁴ Véase la página 110.

¹⁶⁵ Es evidente que si su mujer le ponía los cuernos a Timothy Beaconsfield que con la muerte de ésta se le quite la enfermedad córnea.

¹⁶⁶ Ernesto Guevara Serna (1928-1967) fue un guerrillero cubano que (entre otros) fue Ministro de Industria del Gobierno de dicho país.

- 30) "El dueño del guiñol pensaba, con la viuda de Thomas Brackett, que este libro debiera haberse titulado *Los sinsabores de Clarissa Harlowe*¹⁶⁷, pero las circunstancias no lo hicieron posible, no siempre sopla el viento a gusto de todos,..." (pág. 153);
- 31) "-¿No creéis que este libro debiera haberse titulado *Los sinsabores de la monja Etheria, comentadora de los ritos y costumbres eclesiásticos y eclesiales de los primeros siglos de la Iglesia?* Sé bien que no fue posible porque se opuso el Vaticano, pero tampoco ignoro que los criterios son más mudables que las instituciones" (pág. 158);
- 32) "Este libro debiera haberse titulado *El ideario de la Independencia o el eslabón perdido en cada desamor* pero no pudo ser; la verdad es que todo se puso en contra" (pág. 171);
- 33) "[...]. Este libro debiera haberse titulado *Cuando se ensaya a hacer daño se acaba haciendo daño* pero no pudo ser, lo dificultó e incluso lo impidió al final la guerra entre serbios y croatas en el avispero" (pág. 192);
- 34) "Este libro debiera haberse titulado *Le dernier des paladins* pero no pudo ser porque siempre hay otro después del último paladín, la literatura no debe sumar jamás confusión al pensamiento" (pág. 207);
- 35) "Este libro debiera haberse titulado *Exposición de cordobanes y gadamecíes en aprecio y homenaje al cipote de Archidona*¹⁶⁸ pero no pudo ser, la verdad es que no puede ser casi nada porque siempre se da uno contra algo" (pág. 209);
- 36) "[...], que este libro debiera haberse titulado *La navaja de Ockham o el principio de la economía de las causas* o, en el peor de los casos, *El conde truhán que se cayó de un guindo mientras leía a los poetas latinos*, pero no pudo ser porque los catedráticos del Instituto Juan del Encina amenazaron de muerte a su autor si no lo cambiaba y, claro, lo cambió" (pág. 211);

¹⁶⁷ Es de pensar que el autor se refiere en este título a la novela de Samuel Richardson (1688-1761) que se titula *Clarissa o la historia de una dama joven* (1747).

¹⁶⁸ Camilo José Cela alude en este título a su cuento de 1977 que se titula *La insólita y gloriosa hazaña del cipote de Archidona* (correspondencia con Alfonso Canales).

- 37) "Este libro debiera haberse titulado *O amor en Portugal no século XIX* mais non puido ser, ahora ya no puedo casi nada y es lástima porque todavía son muchas las cosas que merecen la pena¹⁶⁹" (pág. 226);
- 38) "Este libro debe titularse como no se titula *Penúltima esclusa*¹⁷⁰, y sobre la propia sombra de los muertos se descarga la ira del error. Todos sabemos que este libro debiera haberse titulado *Loisirs de Madame de Maintenon*¹⁷¹ pero no pudo ser, las razones las estudia don Blas Malo en su opúsculo *Discurso sobre el cometa o fenómeno*¹⁷², hoy difícil de encontrar" (pág. 228);
- 39) "-No se me oculta la evidencia. Sé de sobras que este libro debiera haberse titulado tal como lo decidió su confusa autora, *Penúltima esclusa o el amor imposible de Mateo Rucas*¹⁷³, o bien *Penúltima esclusa y noticia del asesinato del perdedor Mateo Rucas*¹⁷⁴, pero al editor lo movieron otros afanes" (pág. 232); y
- 40) "Casi todos sabemos que este libro debiera haberse titulado *Loisirs de Madame de Maintenon*¹⁷⁵ pero no pudo ser por las tres razones que dejó apuntadas don Blas Malo Tercerel en su *Discurso sobre el cometa o fenómeno*¹⁷⁶, a saber: porque Mme. de Maintenon esperó muy pacientemente a que se presentara el cometa en el firmamento para engañar a su amante (quizá Jean-Paul) por primera vez; porque a Mme. de Maintenon, en la cama, le gustaba que le llamasen Paquita, y porque el burlado amante de Mme. de Maintenon puso todo perdido de sangre,..." (págs. 232-233).

Importante es precisar el juego generador y metatextual al que Cela somete sus textos de la modernidad. Veamos la presencia de los "*Loisirs de Madame de Maintenon*", presente tres veces autotextuales (págs. 8, 228 y 232-233), lo mismo que la de "Blas Malo" (págs. 8, 228 y 232-233) y de su "*Discurso sobre el cometa o fenómeno*" (págs. 8, 228 y 232-233). A los que adjuntamos "la hermana Mónica" (págs. 58 y 73), dos veces, "*Heautontimoroumenos*" (págs. 87 y 95), dos veces, y "*La traición busca el castigo*" (págs.

¹⁶⁹ Tenemos la impresión que la frase, "ahora ya no puedo casi nada y es lástima porque todavía son muchas las cosas que merecen la pena", es una confesión muy directa y sincera (*instancia*) del propio y real autor del texto que en el año 1994 ya tenía sus 78 años de edad.

¹⁷⁰ Este título es sólo un fragmento del que figura en la página 8.

¹⁷¹ Conocemos este nombre que hemos leído en la página 8.

¹⁷² Exactamente lo mismo lo hemos visto escrito en la página 8.

¹⁷³ Este título ya lo hemos leído en la página 8.

¹⁷⁴ Este título ya lo hemos leído en la página 8.

¹⁷⁵ Este nombre ya lo hemos leído en las páginas 8 y 228.

¹⁷⁶ Exactamente lo mismo lo hemos visto escrito en las páginas 8 y 228.

110 y 115), asimismo dos veces. Denunciando esta forma de su escribir la posesión muy clara del texto que está redactando y negando sin duda alguna el aserto emitido en la página 219 de su *Cristo versus Arizona*:

[...], cada día pierdo más la memoria,...

5.6. Final

En los 11 análisis que ya llevamos realizados hemos dado mucha importancia en reconstruir y fijar la división física y material de cada texto, reflejando en este quehacer la minucia, detalle y gusto que ha utilizado Cela para hacerlo. Este aspecto lo hemos resaltado como muy primordial de su prosa y como base imprescindible de su producción y creación, a saber sembrar y fijar puntos referenciales que limiten y encierren su escritura precisa y correcta.

¿Pero qué ocurre en *El asesinato del perdedor*? ¿Representa una excepción? No lo creemos. Y la prueba la tenemos o creemos encontrarla en esos 40 títulos que existen textualizados en su sintaxis y que, a nuestro modo de ver, son los capítulos de dicho texto. Ellos representan, uno más o uno menos, su división y estructura físicas y materiales. Sólo que esta vez no están separados y numerados. En este caso ésta es la labor del lector: su “aventura de una lectura”. Pero es evidente que estos 40 títulos, casi todos separados por muy pocas páginas, marcan esa división textual precisa que el Premio Nobel siempre ha necesitado y requerido para redactar sus textos. Y añadiremos incluso que cada uno de esos bloques sintácticos corresponde a la escritura realizada en una sesión o tirada de trabajo. Son fronteras de tarea que limitan la labor y facilitan sobre todo la mezcla de seres y nombres tan varios y diversos, por no decir dispersos.

Un texto de esta índole está medido y profundamente meditado. Su “patrón” o “esquema” es lo primordial. Veamos esa reiteración estricta y en absoluto arbitraria de nombres, títulos, etc. Sin éste no es posible avanzar y más peligroso todavía poner un punto final. Los títulos comprendidos en los párrafos 1 (pág. 8), 38 (pág. 228) y 40 (págs. 232-233) es de pensar que ya estaban premeditados y programados al iniciar la tarea de creación del texto. Éstos representan el principio y final real de la textualidad del libro. Véase el denominador común que los tres poseen:

- 1) “[...]. Todos sabemos que este libro debiera haberse titulado *Loisirs de Madame de Maintenon* pero no pudo ser, las razones las estudia don Blas Malo en su opúsculo *Discurso sobre el cometa o fenómeno*, hoy difícil de encontrar. Hacia el final o poco antes se repetirá esta premisa para solaz de los moribundos” (pág. 8);

38) “[...]. Todos sabemos que este libro debiera haberse titulado *Loisirs de Madame de Maintenon* pero no pudo ser, las razones las estudia don Blas Malo en su opúsculo *Discurso sobre el cometa o fenómeno*, hoy difícil de encontrar” (pág. 228);

40) “Casi todos sabemos que este libro debiera haberse titulado *Loisirs de Madame de Maintenon* pero no pudo ser por las tres razones que dejó apuntadas don Blas Malo Tercerel en su *Discurso sobre el cometa o fenómeno*,...” (págs. 232-233).

Obsérvese la presencia del título, “*Loisirs de Madame de Maintenon*”, más “don Blas Malo” y “su opúsculo *Discurso sobre el cometa o fenómeno*”. Y el anuncio de la reiteración:

[...]. Hacia el final o poco antes se repetirá esta premisa para solaz de los moribundos” (pág. 8);

Hallándose esta repetición un poco antes del final, en la página 228 (Nº 38) y también al final: págs. 232-233 (Nº 40). Un “don Blas Malo” que incluso recibe al finalizar el libro un segundo apellido: “Tercerel”.

Este libro no cabe la menor duda que es uno complejo y harto difícil de analizar. Ya hemos visto lo que acaece con *Cristo versus Arizona*. Y no por falta de referencias, sino al contrario. Y sobre todo debido a la acumulación de datos vagos (por no decir contradictorios), como ocurre con la temporalidad o bien con el punto de vista: “ahora no hemos hecho que empezar”, “su confusa autora”, “Esteban Ojeda”, “Juana Olmedo”, etc., que conviene considerar como una muestra más de polifonía narrativa. Ya hemos visto que el mismo título, aunque en la portada del libro figura uno preciso, viene reelaborado y trabajado 40 veces, como la propia anécdota de un personaje o un tema. Éste es un proceso de generación letánico en el que la palabra (*discurso*) asume y desempeña el máximo papel y pasa a ser ella misma el personaje principal.

Clausuramos estas páginas, presentando un par de ejemplos bastante agudos, graciosos (ya hemos visto la enfermedad y cura de Timothy Beaconsfield en la página 115, Nº 24) y modelos reducidos de este modo de generar textos. El primero lo tomamos de las páginas 60-61:

[...]. El azor es ave que se nutre de aves con zeta, la torcaz, la codorniz, la perdiz, la lechuza la rechaza, y vuela en zigzag para reírse de los cazadores y de sus poco ágiles escopetas.

Véase que la letra “zeta” es en este minitexto la heroína: primero, se la presenta, “El azor es ave que se nutre de aves con zeta”, y, después se la genera: “la torcaz, la codorniz, la perdiz, la lechuza la rechaza, zigzag, los cazadores”. Más no puede pedirse. Es un ejercicio breve, ingenioso, conciso y modelo de la generación de textos (recordemos la historia de “don Adelfo”). En base a él pueden escribirse miles de palabras, de frases, de oraciones, de párrafos, de páginas. Un libro, miles de libros. No olvidemos que sin *palabra* no hay *discurso* y sin *discurso* no hay libros (tampoco historias). El segundo ejemplo lo tomamos de la página 193:

Con los siete¹⁷⁷ condimentos bravos primos carnales del ángel de la guarda, se dice de esta manera porque todos empiezan con la letra a, el ají con sus picores, el ajo con sus ardores, la alcamonía y los aromas de la alcaravea, la alezna para amostazar el esfínter del ano de las vírgenes, el anís de las gárgaras y el azafrán para teñir braguitas de novia,...

En este ejemplo se le avisa al lector distraído de la presencia de la ‘a’ inicial y esto siete veces. Aunque en el párrafo haya doce, siendo los términos subrayados por nosotros los que pertenecen realmente a la categoría de los ‘condimentos bravos’: ángel, ají, ajo, ardores, alcamonía, aromas, alcaravea, alezna, amostazar, ano, anís y azafrán.

Éste es el proceso de generación letánico y la preponderancia de la palabra (*discurso*) sobre la *historia*, anécdota, aventura contada. Este proceso de generación de la palabra conduce a la «desfabulación» de la literatura. Lo importante ya no es la *historia* narrada, sino la presentación del *discurso* y sobre todo el juego implícito del autor con el lector a quien hace cómplice suyo, “- *Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!*”, escribió razonadamente y con conocimiento de causa Charles Baudelaire en el verso 40 de su “Préface”¹⁷⁸. Este *Asesinato* es un texto de malabarista, en el que se ponen en evidencia todos los recursos del maestro hacedor de literatura, pero en el que (lo mismo que en *La cruz*) se constata una gran tristeza del ente creador; no sólo los temas decadentes (historias de derrumbamientos: Matty, Betty Boop, Mateo Ruecas, etc.), sino sobre todo el derrumbamiento físico del propio Camilo José Cela; leamos nuevamente lo escrito en la página 226:

[...], ahora ya no puedo casi nada y es lástima porque todavía son muchas las cosas que merecen la pena.

¹⁷⁷ Esta unidad numeral se repite con alguna frecuencia (ya hemos señalado en otro lugar que tal vez sea una alusión a los siete pecados capitales) a lo largo de la obra de este autor, por ejemplo, en las páginas 6, 10, 28, 110, 136, 178, etc. de *Cristo versus Arizona* o en las 14, 78, 125, 156, etc. de *La cruz de San Andrés*, etc.

¹⁷⁸ Charles Baudelaire (1821-1867): “Préface”, en: *Les fleurs du mal*, (Paris, 1972), pág. 14. Édition de Adrien Cart. Librairie Larousse.

Y en este mismo contexto leamos nuevamente y recordemos lo ya expresado en la página 184 de otro libro del mismo año 1994, *La cruz de San Andrés*:

-Yo noto que la cabeza ya no me funciona como antes, ahora se me emboza como si tuviera calentura, esto de ir para viejo tiene mal arreglo, pero yo me apunto a seguir vivo, usted ya me entiende.

He aquí una confesión por partida doble plena de autobiografismo del propio autor, escrita desde la perspectiva del año 1994. Sus 78 años de edad le pesaban y seguro que le pesaron hasta el final. Tal vez existieran otras razones que justificasen esos derrumbamientos muy presentes en sus tres libros finales: *La cruz de San Andrés*, *El asesinato del perdedor* y *Madera de boj*.

6. *Madera de boj* (1999)

Esta obra no lleva escrito debajo del título la palabra «novela» como su autor opina que debe de ser la normativa, lo que él mismo especifica y precisa (como ya sabemos) en la página 9 de sus “Algunas palabras al que leyere”. Etiqueta definidora y clasificadora que sí llevan escrita debajo del título (aunque no entre paréntesis) *Cristo versus Arizona* y *El asesinato del perdedor*, aludiéndose en la página 69 de éste último a *Madera de boj*:

Norberto y sus dos mujeres, Elsa y Gertrudis, y Elsa y sus dos maridos, Norberto y Raúl, se alistaron en la cacería del gran cabrón del Afganistán, del carnero de Marco Polo (de él se da más cumplida noticia en la novela *Madera de boj*, todavía retenida por la censura)...

6.1. *Texto*

Noticia que finalmente sí se da, pero no en el año 1994, sino en el 1999, ocurriendo esto ya en el título de la “Primera Parte”, «El carnero de Marco Polo (Cuando dejamos de jugar al rugby)» (pág. 9), reiterándose 15 veces en diversos contextos este “Carnero de Marco Polo” o simplemente “Marco Polo. Leamos las siguientes páginas de *Madera de boj*:

- 1) “sucedió por los tiempos en los que Marco Polo iba camino de Catay¹⁷⁹” (pág. 24),

¹⁷⁹ Recordemos que Catay o bien Catai era la denominación medieval para designar China, uno de cuyos máximos conocedores en aquellos tiempos oscuros fue el veneciano Marco Polo (1254-1324), que se desplazó a aquellas tierras a la edad de 17 años, es decir, en 1271.

- 2) "Marco Polo habló de un carnero con más de seis palmos de cuerna" (pág. 37),
- 3) "a cazar el carnero de Marco Polo" (pág. 64),
- 4) "entre los montes Yagueiz y Moteiz vive un recio carnero de Marco Polo que se llama Alejandro" (pág. 86),
- 5) "a cazar el carnero de Marco Polo" (pág. 91),
- 6) "El carnero de Marco Polo" (pág. 91),
- 7) "El carnero de Marco Polo" (pág. 91),
- 8) "el carnero de Marco Polo" (pág. 92),
- 9) "el carnero de Marco Polo vive y muere en otro remoto rincón del mundo" (pág. 145),
- 10) "a las montañas en que vive el carnero de Marco Polo no llegan las confusas noticias del resto del mundo" (pág. 145),
- 11) "la cuerna del carnero de Marco Polo que cazó mi tío Knut está llena de telarañas, se conoce que nadie le pasa el plumero" (pág. 146),
- 12) "tío Knut no me llevó a cazar el carnero de Marco Polo" (pág. 176),
- 13) "mi tío Knut Skien llevó a James E. Allen a cazar el carnero de Marco Polo" (págs. 266-267),
- 14) "para cazar el carnero de Marco Polo hay que ser rico" (pág. 283) y
- 15) "Knut Skien llevó a mi primo Hans E. Allen a cazar el carnero de Marco Polo" (pág. 294).

Este título de la "Primera Parte" también está presente en muchas otras páginas del resto del libro, viniendo tematizado éste por "el carnero de Marco Polo", lo que invita a pensar que los títulos respectivos de cada una de estas "IV Partes" no son ajenos al tema preponderante tratado en cada una de ellas. Siendo así que podemos decir, desde el principio, que *Madera de boj* consta físicamente de "IV Partes", cuya presentación textual es la siguiente:

- I. «El carnero de Marco Polo (Cuando dejamos de jugar al rugby)» (págs. 9-94),
- II. «Annelie y el jorobado (Cuando dejamos de jugar al tenis)» (págs. 95-177),
- III. «Doña Onofre la zurda (Cuando dejamos de pescar con artes prohibidas)» (págs. 179-256) y
- IV. «Las llaves de Cíbola (Cuando dejamos de jugar al cricket)» (págs. 257-303).

Siguiendo a éstas un «Vocabulario gallego-castellano» de Marisa F.Pascual (págs. 305-323), figurando en la página 325 el «Índice». Ésta es la estructura física y material de *Madera de boj* que, según nuestra opinión, nos parece muy exacta y calculada. Es más, en cada una de sus "IV Partes" figura una frase aclaratoria:

«(Cuando dejamos de jugar al rugby)»,

«(Cuando dejamos de jugar al tenis)»,

«(Cuando dejamos de pescar con artes prohibidas)» y

«(Cuando dejamos de jugar al cricket)»;

estas frases denuncian juntas (según la actividad y energía requeridas para practicar los deportes señalados) el progresivo e ineludible avanzar y paso del tiempo: juventud® vejez. Viniendo explicada y explicitada esta particularidad claramente en la página 116:

[...], James E. Allen juega al tenis, antes jugaba al rugby, cuando dejemos de jugar al tenis será señal de que vamos ya para viejos, un poco más viejos, el calendario no reula nunca,...

Éste es un libro de la vejez, del tiempo pasado (recordemos nuevamente algo de lo leído y escrito en páginas de *El asesinato del perdedor* y *La cruz de San Andrés*), de hacer balance de una vida y del barrunto de la proximidad de la muerte. Su lugar de redacción así como la fecha figuran escritas en la última página 303 del mismo:

Madrid, San Epafrodito de MCMXCIX.

Sobre este lugar y fecha de clausura de redacción del libro escribe, añadiendo datos que no figuran en el texto (y por nosotros ignorados), el crítico y estudioso Adolfo Sotelo Vázquez:

[...], *Madera de boj*, novela a la que el maestro gallego puso punto final recién nacida la primavera, el día de San Epafrodito del año 1999, y cuya versión definitiva había empezado el día de Santa María Magdalena del año 1998¹⁸⁰.

Rondando, entonces, esta fecha de clausura el domingo 21 de marzo de 1999. Cerrándose cada una de las respectivas "IV Partes" de este libro -que habla del paso del tiempo, de la vejez y de la venidera muerte-, insistiendo en dichos rasgos de caducidad (modelo de preponderancia del "patrón" sobre la "trama"), lo que hace de la manera siguiente:

- 1) La "Primera" dice en su página 94:

Por Cornualles, Bretaña y Galicia pasa un camino sembrado de cruces de piedra y de pepitas de oro.

- 2) La "Segunda" hace lo correspondiente en la página 177:

[...], por Cornualles, Bretaña y Galicia pasa un camino sembrado de cruces de piedra y de pepitas de oro.

- 3) A su vez el final de la "Tercera" expresa en su página 256:

[...], por Cornualles, Bretaña y Galicia pasa un camino sembrado de cruces de piedra y de pepitas de oro.

- 4) Terminando la "Cuarta" en la página 303 con el siguiente párrafo:

[...], por Cornualles, Bretaña y Galicia pasa un camino sembrado de cruces y de pepitas de oro que termina en el cielo de los marineros muertos.

Más elocuencia y lógica textual no se puede pedir, aunando, además, tres zonas atlánticas, "Cornualles, Bretaña y Galicia", las cuales poseen un triple denominador común:

- 1) camino sembrado de cruces de piedra,
- 2) de pepitas de oro y
- 3) cielo de los marineros muertos.

¹⁸⁰ Adolfo Sotelo Vázquez: "*Madera de boj*: Memoria y letanía", en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 601-602, págs. 256-259, (Madrid, julio-agosto de 2000), pág. 257.

Es decir, naufragios, tesoros y muertos que parecen representar el tema principal del escrito. Libro, entonces, en el que una gran parte de su discurso es hacer acta y dar relación (ficticia y real) de innumerables traineras, pataches, yates, veleros, pesqueros, navíos, cargueros, barcos, buques de guerra, cruceros, mercantes, pailebots, carboneros, cementeros, submarinos, vapores, remolcadores, bricbarcas, paquebotes, etc. de todo tipo y nacionalidad que encuentran su fin, naufragando, en las oscuras y frías aguas del Finisterre gallego. Esta suma de barcos naufragados es su verdadera letanía¹⁸¹, un modelo de la cual, aunque de otro tipo, puede leerse en la página 37:

[...], el joven Berdullas posee poderes adivinatorios y curativos otorgados por la Inmaculada Concepción y la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, amén, Jesús, ¡Santísima Trinidad, no nos mandes más olas contra el corazón y sánanos la sarna y más la tiña, amén, Jesús!, ¡Santísima Trinidad, no nos anegues el alma ni la memoria y sánanos los soplidos del corazón y más los latidos del vientre, amén, Jesús!, ¡Santísima Trinidad, no nos atores los oídos del entendimiento y sánanos los filtros del riñón y más los calabozos del hígado, amén, Jesús!, ¡Santísima Trinidad, no nos escupas en los ojos de las potencias del alma y espántanos el zumbazumba de los oídos y las moscas volantes de la mirada, amén, Jesús!, ¡Santísima Trinidad, zúrranos pero déjanos vivir, amén, Jesús!, ¡Santísima Trinidad, haz que respiremos y flotemos como el rorcual, amén, Jesús!...

6.1.1. Creación, recepción y teoría

Pensemos que este libro es el que Camilo José Cela más tiempo ha tardado en escribir de toda su abundante producción y carrera literarias. Encontrándose ya referencias oficiales de su redacción en el artículo de Manuel Rivas, "El habla de la lluvia" (8.12.1984):

Con su próxima novela, la anunciada *Madera de boj*, Camilo José Cela continúa su saga galaica, avistando quizá esta vez el rastro mitológico de las ballenas desde Finisterre¹⁸².

Reiterándose frecuentemente este título de libro en sus declaraciones a la prensa, como ocurre en la página 15 del artículo ("Un escritor sin miedo"), ya citado (22.11.1989), de Pedro Sorela:

"¿Y ahora qué?" "Seguir escribiendo, que es lo que hay que hacer y lo que me importa" "¿No teme que el Nobel sea una losa, como se dice?" "Bueno... ¡Bendi-

¹⁸¹ Sobre este recurso literario (en *Mazurca para dos muertos*, *Cristo versus Arizona* y *Madera de boj*) se aconseja consultar el artículo de L.García Jambriña: "Cela, 85 años de pasión literaria: Las letanías del agua", en: *ABC Cultural*, Nº 484, op.cit.

¹⁸² Manuel Rivas: "El habla de la lluvia", en: *El País*, (Madrid, sábado 8 de diciembre de 1984), pág. 26.

ta losa!" "¿Qué pasa con *Madera de boj*? ¿Por qué le está costando tanto?" "Me cuesta tanto porque no trabajo"...

Título de libro sobre el que le comenta a la periodista Ángeles García el domingo 21 de abril de 1996, es decir, 12 años después de las primeras declaraciones: "R. Un día de estos me voy a poner otra vez con *Madera de boj*, a ver si soy capaz de seguir. Me remuerde la conciencia, pero se me atragantó. La interrumpí cuando me dieron el Nobel y ahí sigue. El Nobel lo distorsiona todo porque es como un cataclismo. Creo que lo que tengo escrito no me va a servir porque se iban a notar mucho las saturas. Pero bueno, empiezo de nuevo tan ricamente porque soy un gran trabajador"¹⁸³. Siguiendo insistiendo sobre la redacción de este libro por las mismas fechas:

Sonriente y feliz, Cela contó a los periodistas que en los próximos días realizará algún viaje y que después de la fiesta de cumpleaños¹⁸⁴ que su mujer le prepara en Guadalajara, está dispuesto a sumergirse definitivamente en *Madera de boj*, la novela interrumpida cuando le concedieron el Nobel y que ahora tendrá que reescribir¹⁸⁵.

Apareciendo, finalmente, dicho libro en septiembre de 1999, lo que quiere decir que este texto vio la luz del día 15 años después de sus comienzos (1984).

En esta obra aparecen 24 referencias a su proceso de creación e incluso de su recepción, ejemplos que mostramos a continuación al hilo de su presencia y aparición y sin comentarios individuales (aparte de un par de subrayados), porque la mayor parte de ellos mismos hablan por sí solos y por sí mismos:

- 1) "[...], da gusto dejar de contar los muertos, el oficio de marinero ya es lo bastante duro de por sí, (...) ¡qué monotonía!, sin muertos" (pág. 85);
- 2) "[...], todos los barcos libraron sin muertos, a esta letanía no se le conoce el fin, es probable que no tenga fin" (pág. 110);
- 3) "-¿De verdad que no cree usted que esto va algo revuelto?" (pág. 132);
- 4) "[...], no lo sabe nadie pero Vincent estudió para cura en el seminario de Saint-Etienne, no llegó a cantar misa, a lo mejor en Saint-Etienne no hay se-

¹⁸³ Ángeles García: "Acaba una situación artificial, paradójica y necia", en: *El País*, (Madrid, domingo 21 de abril de 1996), pág. 31.

¹⁸⁴ Recordemos que nació el 11 de mayo de 1916, lo que quiere decir que el 11 de mayo de 1996 cumplía 80 años.

¹⁸⁵ A.García/J.F.Janeiro: "Nunca se llega tarde a ningún sitio", en: *El País*, op.cit., pág. 35.

minario, sí lo hay pero se siembra la duda para que el lector se confíe, estas informaciones son siempre muy confusas y engañosas (pág. 135);

- 5) “[...], la verdad es que va todo con mucho desorden” (pág. 137);
- 6) “[...], creo que ya se dijo, no estoy seguro” (pág. 152);
- 7) “[...], este¹⁸⁶ es un episodio algo confuso y yo tampoco quiero enredar a nadie” (pág. 168);
- 8) “[...], este es un juego muy irregular y de veriles muy falsos” (pág. 170);
- 9) “-Insisto en decírselo a usted, ya me estoy hartando de advertirle que esto va muy revuelto, demasiado confuso” (pág. 175);
- 10) “[...], esto no es verdad y es malsano creerlo” (pág. 195);
- 11) “[...], pero todo esto tiene poca relación con lo que aquí se dice” (pág. 202);
- 12) “-¿Por qué no quiere reconocer que esto va demasiado revuelto y sin equilibrio? (pág. 204);
- 13) “[...], no se trata de contar la historia del moro porque probablemente todo lo que de él se dice es mentira” (pág. 212);
- 14) “[...], la lista de los naufragios no se acaba nunca, esto es el cuento de nunca acabar, es como las fases de la luna y el flujo y reflujo de las mareas” (pág. 214);
- 15) “-Le pido a usted por todas las ánimas del purgatorio que me jure que esto no va demasiado ordenado” (pág. 229);
- 16) “[...], esta¹⁸⁷ es una historia muy confusa de la que nadie quiere hablar” (pág. 231);
- 17) “[...], por aquí va todo muy revuelto” (pág. 248);

¹⁸⁶ ‘Este’ es pronombre y debería llevar acento en la primera ‘é’. Lo mismo ocurre con el próximo ‘este’ de la página 170. Tal vez haya una intención predeterminada.

¹⁸⁷ Ésta, pronombre, debería llevar también acento en la ‘é’.

- 18) “[...], piense lo que piense el que lo quiera pensar esto va perfectamente ordenado, es un modelo de orden, parece el triquitraque de la Santa Compañía” (pág. 255);
- 19) “[...], esto no queda muy claro” (pág. 277);
- 20) “[...], esto ya se dijo” (pág. 280);
- 21) “[...]; esto va demasiado ordenado” (pág. 283);
- 22) “[...], esto queda confuso” (pág. 284);
- 23) “así no se puede escribir la historia” (pág. 288); y
- 24) “ahora anda todo muy revuelto y caprichoso” (págs. 302-303), etc.

La mayoría de estas veinticuatro frases hacen referencia a la producción del texto y también a su recepción. Veamos la reiterada alusión al contar muertos que es sin duda alguna una de las máximas ocupaciones del autor del mismo que hace un inventario y balance de naves naufragadas y de los muertos habidos. Ésta es su letanía central: “a esta letanía no se le conoce el fin, es probable que no tenga fin” (pág. 110). Es de imaginar que el autor ha dispuesto, para llevar a buen puerto esta tarea, de un libro de navegación que haga relación de estos naufragios. No olvidemos tampoco la riqueza del lenguaje náutico que él utiliza y la diversidad de tipos y nombres de embarcaciones que enumera y describe. Obsérvese asimismo la constante referencia a lo confuso y revuelto de lo que se cuenta. En este detalle se constata que el mismo autor del escrito ve la complejidad y mezcla de lo que él cuenta y de algún modo avisa al lector a quien no olvida en su escrito y de quien habla claramente en la página 135/4 (subrayado): “sí lo hay pero se siembra la duda para que el lector se confíe, estas informaciones son siempre muy confusas y engañosas”. Incluso toma como testigo al lector para que sea garante de si ya algo se ha dicho o no, ya que a él le falla la memoria o bien hace como si le fallase [págs. 132 (3), 175 (9), 204 (12), 229 (15), etc.]. De muchas de estas frases brota una aguda y fina ironía hacia el escrito y tal vez hacia su autor mismo. Pero lo mismo que se habla de que todo es confuso, contradictorio y muy revuelto, también se afirma de “que esto va perfectamente ordenado, es un modelo de orden” [pág. 255 (18)]. Estas frases autorreferenciales son claros indicios de lo que este texto posee de confesión. Es evidente que este libro no es una novela, sino mucho más, como el mismo escritor confiesa en la página 295 (releemos), “la purga del corazón y del sentimiento”. Libro en el que incluso también se habla de teoría literaria como ocurre en sus páginas 295-296:

[...], don Anselmo Prieto Montero, el autor de *La campana del buzo*, explica a sus contertulios del café Galicia eso del planteamiento, el nudo y el desenlace¹⁸⁸, que son las tres normas que se deben tener presentes, el modelo es Emilio Zola o doña Emilia Pardo Bazán, ahora ya no es como antes, ahora la gente ha descubierto que la novela es un reflejo de la vida y la vida no tiene más desenlace que la muerte, esa pirueta que no es nunca igual, el decorado debe dibujarse primero y pintarse después con mucha precisión, aquí no valen licencias porque los personajes pueden escaparse si no se encuentran a gusto,...

Es evidente que Cela preconiza lo contrario de lo que él está haciendo en este libro, ya que en éste no existen planteamiento, nudo y desenlace, como nos ha mostrado y demostrado en sus *Cristo versus Arizona* y *El asesinato del perdedor*. Y es evidente que su texto está en los antípodas de las obras de Emilio Zola y de su seguidora y representante más ilustre en España, doña Emilia Pardo Bazán.

6.1.2. Título

Encontrando eco incluso el título, *Madera de boj*, 39 veces en la textualidad del libro:

- 1) "yo quise hacerme una casa con las vigas de madera de boj" (pág. 22),
- 2) "es difícil cortar vigas de madera de boj" (pág. 31),
- 3) "joyeros de madera de boj" (pág. 31),
- 4) "con un hacha de boj" (pág. 32),
- 5) "sea icinerado en una pira de madera de boj" (pág. 52),
- 6) "la madera de boj es dura" (pág. 53),
- 7) "el boj también es planta tóxica" (pág. 53),
- 8) "quiso hacerse una casa con las vigas de madera de boj pero no pudo" (pág. 53),
- 9) "la madera de boj no flota" (pág. 53),
- 10) "con la madera de boj se pueden hacer tres cosas" (pág. 54),

¹⁸⁸ Ya hemos ilustrado y hablado de este caso al presentarlo en *Mazurca para dos muertos*.

- 11) "quiso hacerse una casa con las vigas de madera de boj" (pág. 64),
- 12) "el querer trabajar la madera de boj" (pág. 74),
- 13) "almadías de madera de boj" (pág. 76),
- 14) "los ingleses llaman boxwood¹⁸⁹ a la madera de boj" (pág. 78),
- 15) "las vigas de boj" (pág. 97),
- 16) "con nervios de madera de boj" (pág. 118),
- 17) "cocer unas astillas de madera de boj" (pág. 119),
- 18) "hizo una carrilana de madera de boj" (pág. 123),
- 19) "fuese de boj" (pág. 123),
- 20) "con las vigas de madera de boj" (pág. 134),
- 21) "El boj da unas flores pequeñas" (pág. 134),
- 22) "los violines de madera de boj" (pág. 134),
- 23) "la música de un violín de madera de boj" (pág. 134),
- 24) "¿De boj?" (pág. 154),
- 25) "para que el boj respire más duro" (pág. 169),
- 26) "construir una casa con vigas de madera de boj" (pág. 184),
- 27) "nadie ha visto jamás una casa con las vigas de boj" (pág. 222),
- 28) "la madera de boj se suele usar para otros menesteres" (pág. 222),
- 29) "Cam, tampoco acabarás levantando una casa con las vigas de boj" (pág. 223),
- 30) "nadie tuvo nunca una casa con las vigas de madera de boj" (pág. 232),

¹⁸⁹ "box" significa boj y "wood" madera.

- 31) "sería más noble y lujoso si fuera de boj" (pág. 241),
- 32) "entonces todavía no soñaba con hacerme una casa con las vigas de madera de boj" (pág. 267),
- 33) "en mi familia no hemos sido capaces de levantar una casa con las vigas de madera de boj" (pág. 267),
- 34) "la madera de boj tarda en arder" (pág. 270),
- 35) "para hacer una casa con las vigas de madera de boj" (pág. 271),
- 36) "me voy a hacer una casa con las vigas de madera de boj" (págs. 276-277),
- 37) "con los pisos y las escaleras de madera de boj" (págs. 276-277),
- 38) "¿por qué en mi familia no hemos sido capaces de levantar una casa con las vigas de madera de boj?" (pág. 295) y
- 39) "sería muy dramático que ardiese una casa con las vigas de madera de boj con alguno de nosotros dentro" (pág. 295).

Madera de boj repetida y reiterada que, en el fondo, es más bien ramita frágil y débil que pertenece al arbusto o seto cuya misión principal es adornar y decorar los jardines palaciegos o residencias señoriales. Ella no es un árbol y a lo sumo un arbusto decorativo. Siendo muy difícil, por no decir imposible, construir con la madera de dicha planta almadías, bigas y mucho menos casas.

6.1.3. Lema poético

Presentación de este texto a la que sólo nos queda por añadir que éste se abre con un lema poético:

*The skies they were ashen and sober:
The leaves they were crisped and sere,
The leaves they were withering and sere.*

.....
*Then my heart it grew ashen and sober
As the leaves that were crisped and sere,
As the leaves that were withering and sere.*

Edgar A.Poe, *Ulalume*.

Versos 1-3 y 82-84 del poema "Ulalume"¹⁹⁰ de Edgar Allan Poe que empalman con los versos 21-22 del mismo poeta y poema de otro libro de antaño (1983) de Camilo José Cela: *Mazurca para dos muertos*. Habiendo sido dedicado aquel libro, lo mismo que éste, a Galicia. He aquí dichos versos de la página 7 de *Mazurca*:

...our thoughts they were palsied and sere,
Our memoires were treacherous and sere.
Edgar A.Poe, *Ulalume*

Denunciando los versos de los dos libros unidos y situados conjuntamente la estructura poemática textual que hace de ambos uno:

*The skies they were ashen and sober:
The leaves they were crisped and sere,
The leaves they were withering and sere.*

*...our thoughts they were palsied and sere,
Our memoires were treacherous and sere.*

*Then my heart it grew ashen and sober
As the leaves that were crisped and sere,
As the leaves that were withering and sere.*

Ocurre de este modo, debido a que los puntos suspensivos iniciales de la cita de *Madera de boj* representan el espacio que ocupan ambos versos de la correspondiente de *Mazurca para dos muertos*. Este aspecto razona y justifica que estos dos libros representan el gran canto del escritor gallego a su patria chica: Galicia. Sin olvidar tampoco que las aventuras que ocurren en *La cruz de San Andrés* tienen lugar en esta zona autonómica de España. Ésta es su trilogía gallega. Recordemos su tetralogía dedicada a la Guerra Civil de España, *La Familia de Pascual Duarte*, *La Colmena*, *San Camilo*, 1936 y *Mazurca para dos muertos*, empalmado el último de los títulos (como denominador común) con sus libros de canto a Galicia. La versión castellana de estos ocho versos, 1-3, 21-22 y 82-84 de "Ulalume", dice:

Los cielos eran cenicientos y sombríos:
las hojas eran crispadas y secas,
las hojas marchitas y secas;

...nuestros pensamientos eran lentos y marchitos,
nuestros recuerdos eran peligrosos y marchitos.

¹⁹⁰ E.Allan Poe: "Ulalume", en: *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, Tomo I, op.cit., págs. 124-127.

Entonces mi corazón se volvió ceniciento y sombrío
como las hojas que eran crispadas y secas,
como las hojas que eran marchitas y secas,...¹⁹¹

Estos versos iniciales ingleses de Edgar Allan Poe en dos libros (intertexto) de Camilo José Cela hallan eco gallego (autotexto) en la textualidad de *Madera de boj*, lo que ocurre en su página 15:

[...], el capataz James E. Allen tiene el pelo colorado y la cara toda pintada de pecas, es inglés pero parece irlandés, James toca muy bien el acordeón, valeses, polcas, mazurcas, y recita en voz alta poesías de Poe, oírlas de noche queda muy misterioso, ¿hasta dónde llegarán las notas del acordeón?, ¿las oirán las ballenas?

Era xa noite no solitario outubro,
As miñas lembranzas eran traidoras e murchas
Pois non sabiamos que era o mes de outubro¹⁹².

Terceto inglés, traducido al gallego, que no es un terceto, sino el verso 4 de "Ulalume",

It was night in the lonesome October,

al que Cela ha sumado los 22 y 23 del mismo poema:

Our memoires were treacherous and sere
For we knew not the month was October,...¹⁹³

Ofreciendo al lector el propio Cela la correspondiente traducción castellana de los versos en gallego e inglés en las páginas 85-86 de su libro (los subrayados nos pertenecen):

[...], era ya de noche en el solitario octubre y mis recuerdos eran traidores y mustios porque no sabíamos que era el mes de octubre, ¿por qué no sabíamos que era el mes de octubre?, sin duda alguna los versos de Poe quedan mejor en gallego,...

¹⁹¹ E.Allan Poe: "Ulalume", en: *Poesía Completa. Edición bilingüe*, op.cit., págs. 158-165.

¹⁹² No poseemos las poesías de Edgar Allan Poe en gallego (para realizar un cotejo y ampliar el campo de investigación metatextual), pero estamos seguros que una versión de éstas debería hallarse en los fondos de la Fundación Camilo José Cela.

¹⁹³ E.Allan Poe: "Ulalume", en: *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, Tomo I, op.cit., pág. 125.

Veamos que el elemento denunciador del intertexto (de los tres versos prestados) viene expresado en la expresión "los versos de Poe" (subrayado), ofreciendo el mismo escritor su traducción castellana, como permite constatar la disposición estrófica y versal de éstos y subrayados precedentemente por nosotros:

..., era ya de noche en el solitario octubre
y mis recuerdos eran traidores y mustios
porque no sabíamos que era el mes de octubre,...

Diciendo la versión acreditada española de los versos 4 (estrofa I) y 22-23 (estrofa III) lo siguiente:

era de noche en el solitario octubre
nuestros recuerdos eran peligrosos y marchitos.
Pues no sabíamos que era el mes de octubre,...¹⁹⁴

Constátense un par de mínimas diferencias, siendo la más importante la conversión de "nuestros" en "mis", implicando la presencia del autor propio: Camilo José Cela. Más detalles no se pueden pedir ni exigir. Versalidad textual (inter- y autotextual) que eleva este libro a ser una obra políglota e internacional, empalmando estos versos gallegos, ingleses y castellanos con otros tres gallegos en la página 17:

[..], mi tío Knut Skien, que tiene un ojo azul celeste y el otro verde botella, canta, también en gallego y también acompañándose del acordeón, los versos de Poe, a Poe hay que cantarlo en gallego para que se entienda mejor incluso que en inglés.

Os ceos eran cientos e sombríos,
As fallas eran crispadas e secas,
As folas murchas e secas.

Terceto gallego que corresponde a los versos 82-84 (estrofa IX) de la dedicatoria de *Madera de boj* y que ya conocemos:

Then my heart it grew ashen and sober
As the leaves that were crisped and sere,
As the leaves that were withering and sere¹⁹⁵.

¹⁹⁴ E.Allan Poe: "Ulalume", en: *Poesía Completa. Edición bilingüe*, op.cit., pág. 159.

¹⁹⁵ E.Allan Poe: "Ulalume", en: *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, Tomo I, op.cit., pág. 127.

La versión castellana de estos versos gallegos e ingleses expresa:

Entonces mi corazón se volvió ceniciento y sombrío
como las hojas que eran crispadas y secas,
como las hojas que eran marchitas y secas,...¹⁹⁶

Versos en gallego, inglés y castellano del poema "Ulalume" del poeta americano, Edgar Allan Poe, que vuelven a encontrar nuevamente eco en las páginas 143-144:

[...], James E. Allen jugaba al rugby y ahora juega al tenis, toca el acordeón y recita misteriosas poesías de Poe en gallego, no es ningún secreto que Poe gana mucho leído en gallego y sin perderle la cara a la mar.

Aquí, unha vez, ó traverso dunha avenida titánica
De alcipreste, con Psique e a miña alma,
De alcipreste, co meu Espírito e a miña alma.

Correspondiendo este terceto en gallego a los versos ingleses 10-12 (estrofa II) de "Ulalume":

Here once, through an alley Titanic,
Of cypress, I roamed with my Soul,
Of cypress, with Psyche, my Soul¹⁹⁷.

Resultando del cotejo de ambos tercetos que existe una inversión versal, ya que el verso 12 ("Of cypress, with Psyche, my Soul") de la versión inglesa ocupa en la versión gallega el 11: "De alcipreste, con Psique e a miña alma" (véanse las palabra "Psyche" y "Psique"). Los versos castellanos (que respetan la estructura original inglesa) expresan en su traducción formal:

Aquí, una vez, a través de una avenida titánica
de cipreses, vagué con mi alma,
de cipreses, con Psique, mi alma¹⁹⁸.

Hallando estos versos en los tres idiomas vistos, leídos y dichos su eco final, definitivo y último en un pareado inglés, como acaece en la página 182:

¹⁹⁶ E.Allan Poe: "Ulalume", en: *Poesía Completa. Edición bilingüe*, op.cit., pág. 163.

¹⁹⁷ E.Allan Poe: "Ulalume", en: *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, Tomo I, op.cit., pág. 124.

¹⁹⁸ E.Allan Poe: "Ulalume", en: *Poesía Completa. Edición bilingüe*, op.cit., pág. 159.

[...], James E. Allen jugó al rugby y al tenis, y canta versos de Poe, siempre de Poe.

Thus, in discourse, the lovers whiled away
The night that waned and waned and brought no day.

Con la diferencia de que este pareado intertextualizado no pertenece al poema "Ulalume", sino a otro que tiene una extensión de 422 versos, divididos en «II Partes». La «Primera» de éstas posee 158 y la «Segunda» 264, siendo los versos 419-420 los que corresponden a los transcritos, glosados y citados por Cela. Último cuarteto de este poema que transcribimos a continuación:

Thus, in discourse, the lovers whiled away
The night that waned and waned and brought no day.
They fell; for Heaven to them no hope imparts
Who hear not for the beating of their hearts.

El título de este poema dice "Al Aaraaf"¹⁹⁹ y la versión castellana de este cuarteto expresa:

Así, hablando, los amantes pasaron
la noche que seguía y seguía y no trajo ningún día.
Cayeron: porque el cielo no otorga esperanzas a aquellos
que no buscan el latido de sus corazones²⁰⁰.

Lo que acabamos de mostrar quiere decir y evidencia que en ambos libros de Camilo José Cela, *Mazurca para dos muertos* y *Madera de boj*, están presentes 13²⁰¹ versos del poema "Ulalume". A los que conviene adicionar 2 (419-420) intertextos de "Al Aaraaf", ofreciendo un total de 15 versos prestados (intertextos) y parcialmente apropiados escrituralmente (autotextos) del poeta americano, Edgar Allan Poe, en dos libros de este escritor y ambos dedicados a Galicia. Este canto a Galicia muestra, desde su primera lectura, que en *Madera de boj* existen tres líneas conductoras que garantizan la coherencia de su textualidad:

- 1) el "Carnero de Marco Polo" (págs. 24>294): 15 presencias,
- 2) "creación, recepción y teoría" (págs. 85-302-303): 24 presencias y

¹⁹⁹ E.Allan Poe: "Al Aaraaf", en: *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, Tomo I, op.cit., págs. 28-46, pág. 46.

²⁰⁰ E.Allan Poe: "El Aaraaf", en: *Poesía Completa. Edición bilingüe*, op.cit., págs. 208-235, pág. 235.

²⁰¹ Éstos son: 7 [3 (1-3) + 1 (22) + 3 (82-84)] repetidos (intertextos autotextualizados) y 1 (21) aislado (intertexto), más 5 [1 (4) + 3 (10-12) + 1 (23)] nuevos (intertextos): 7 + 1 + 5 = 13.

- 3) la “madera de boj” (título>págs. 22-295): 39 presencias que recorre el texto desde el propio título hasta casi el final del mismo;

conviniendo añadir a estas tres líneas una cuarta todavía no concretada, pero de importancia:

- 4) la del acordeonista (réplica y prolongación vivencial del ciego Gaudencio de *Mazurca para dos muertos*), cantor (no de mazurcas), pero sí rapsoda inspirado de los poemas de Edgar Allan Poe, el capataz James E. Allen (además jugador de rugby, cazador, tenis, cricket, croquet, etc.).

Libro este que es, como su autor escribe en su página 295:

la purga del corazón y del sentimiento,...

Estando ya presente esta “Purga del corazón y del sentimiento” en la página 7 de la dedicatoria de *Oficio de Tinieblas 5* (“naturalmente, esto no es una novela sino la purga de mi corazón”), ‘purga de mi corazón’ que encuentra su correspondiente eco en la ‘mónada’ 1192 (pág. 272) de *Oficio*: “la purga del corazón”. Correspondiendo ésta perfecta y absolutamente a la autobiografía del propio Camilo José Cela, cuya profesión, origen y nombre de pila completos vienen escritos en las páginas 35-36 de dicha *Madera*: “[...], don Paco (de Ramón y Ballesteros) allá por los años de la dictadura del general Primo de Rivera fue compañero de colegio en los jesuitas de Vigo del famoso escritor padronés don Camilo José Cela,...” E incluso se le ofrecen al lector pistas exactas temporales de la redacción del texto, por ejemplo, en la página 70: “[...], a la memoria me viene que hoy día de Santa Atanasia y San Demetrio es el aniversario de la batalla de Aljubarrota en la que el rey Don Juan de Portugal derrotó al rey Don Juan de Castilla,...” O bien en la 154: “Hace ahora veinte años, en diciembre de 1978, a la Pedra de Abalar de Muxía...” A estos datos suma el vate gallego señas autobiográficas y vividas perdurables que todos sus lectores y otros podemos presenciar (si nos desplazamos al lugar), como ocurre en las páginas 217-218:

[...], la playa Langosteira termina en la punta Canto de Area, detrás tiene Julita un chalé que se llama Xeitosiña, aquí pasé algún tiempo buscándole la clave al país, ahora pusieron una placa de cerámica que dice, en esta casa de Finisterre en la playa de Langosteira, veraneó el escritor D. Camilo J. Cela desde el año 1984²⁰² hasta 1989, a mí me parece que fue hasta el 1988, quizá esté equivo-

²⁰² En la página 140 de su “Tabla cronológica de la vida y obra de Camilo José Cela” (en: *El Extramundi y Los Papeles de Iria Flavia*, op.cit., págs. 15-177) puede leerse: “[...]. Tras una conferencia en Vigo comenta su idea de escribir una novela de temática marinera, para lo que tiene pensado vivir en la Costa de la Muerte”.

cado, desde la playa hasta la carretera sube la corredoira de Don Camilo que nace en el mirador que me dedicaron y que lleva de adorno una cabeza mía en piedra obra de Miguel Ángel Calleja, (...), este mirador lleva una frase mía, Finis Terrae es la última sonrisa del caos del hombre asomándose al infinito, que está muy bien, me ayudó a hacerla mi prima Irene que es una poetisa muy comprometida, y una inscripción en la que se lee, o luns, oito de xuño de mil novecentos oitenta e oito, día de San Salustiano, sendo alcalde de Fisterra D. Ernesto Insua Olveira, foi inaugurado este monumento a Camilo José Cela, primeiro galego laureado co Premio Nobel (*sic*) en lembranza das suas longas estadías na fin da terra,...

Concesión del Premio Nobel sobre el que el propio autor ya habla en la página 215:

[...], cuando me dieron el Nobel (María) hizo un cocido memorable del que guardo un hueso de recuerdo,...

Escritor galardonado que no sólo alude en *Madera* a los honores recibidos en “[...], la playa Langosteira” y a su “recibido Premio Nobel”, sino incluso a tres de sus textos pasados y muy precisos. Éstos son:

- 1) *La Familia de Pascual Duarte*: Texto y antihéroe que Camilo José Cela referencia (como ya hemos señalado al hablar de Pascual Duarte) en la página 81:

[...], hace doce años o quince años hubo un fantasma en Almendralejo, a dos leguas de Torremejía, el pueblo de Pascual Duarte,...

Haciendo estas frases casi calco exacto (autotexto perfecto) de las que rezan al comienzo de las memorias de *Pascual Duarte*, en cuya página 25 leemos:

Nací hace ya muchos años -lo menos cincuenta y cinco- en un pueblo perdido por la provincia de Badajoz, el pueblo estaba a unas dos leguas de Almendralejo,...

Véanse ese “a dos leguas de Torremejía” y “a unas dos leguas de Almendralejo”.

- 2) *La Colmena*: A esta obra se alude en la página 288:

[...], Alfonso es un lector muy aplicado, con buen criterio y buena memoria, hay libros que se los sabe de corrido, *La colmena* por ejemplo,...²⁰³ y

²⁰³ Haciéndose incluso alusión indirectamente a esta *Colmena* en la página 121 de *La cruz de San Andrés*, donde Xeliña dice:

3) *El asesinato del perdedor*: Hablando de este *perdedor* vagamente en la pág. 262:

[...], el condón pinchado del perdedor, ese miserable que al final no salva ni el alma,...

Representando este canto a Galicia y la rememoración de algo de su obra pasada la presencia autobiográfica y metatextual de Camilo José Cela en su última seudonovela: *Madera de boj*.

6.2. Bloques textuales, elementos monádicos y minihistorias

Un *Madera de boj* que posee, aparte de las tres líneas conductoras ya dichas, -1) el "Carnero de Marco Polo", 2) "creación, recepción y teoría" y 3) la "madera de boj"-, una serie de elementos que representan un ejercicio completo de todas las gamas estilísticas que puede ofrecer el discurso español y castellano. Algunos de éstos se hallan en las páginas 11-13 (1²⁰⁴), 41-46 (2), 47-50 (3), 52-61 (4), 61-63 (5), 64-69 (6), 71-73 (7), 75-79 (8), 79-82 (9), 84-88 (10), 100-103 (11), 106-110 (12), 110-122 (13), 125-128 (14), 130-132 (15), 135-140 (16), 141-142 (17), 143-144 (18), 144-146 (19), 147-153 (20), 154-160 (21), 160-163 (22), 163-175 (23), 183-189 (24), 191-201 (25), 204-207 (26), 209-220 (27), 221-229 (28), 230-244 (29), 244-256 (30), 260-282 (31), 284-303 (32), etc., es decir, que su adición representa aproximadamente un 80% del texto, centrados éstos en 32 bloques textuales (págs. 11-303) autónomos.

Siendo otro de los rasgos más relevantes del discurso de este texto los elementos monádicos o letánicos (de letanía) que posee, a saber largos párrafos que no poseen ni un único punto y aparte (aspecto ya presente, por ejemplo, en las páginas 233-236 de *La cruz de San Andrés*) y que cuando vienen interrumpidos esto ocurre únicamente por breves diálogos. Estos elementos monádicos, que denominamos así en base al ejemplo de *Oficio de Tinieblas 5*, poseen un discurso de gran belleza y originalidad que recuerda el de *San Camilo, 1936*. Éste es un soliloquio o monólogo interior sabiamente estructurado con diálogos libres, utilización del tú y el yo, estilo indirecto libre, "discurso diretto legato"²⁰⁵, etc.

Pero a estos bloques textuales y elementos monádicos aislados y autónomos se suman una serie de minihistorias sumamente bien ligadas y estructuradas, de las que mostramos cuatro en estas páginas.

"[...], mi Perico es como el zángano de la colmena,..."

²⁰⁴ Subrayamos estos números y los venideros con el fin de poder constatar con más facilidad las frecuencias de lo analizado.

²⁰⁵ Giulio Herzeg: "Il «Discurso diretto legato» in Renato Fucini", en: *Lingua Nostra*, Nº 11, (Firenze, 1950), págs. 39-42.

6.2.1. Celso y Telmo Tembura

La primera de éstas se constata en la frecuente presencia, desde el principio, de “Celso Tembura”, págs. 11 (1), 19 (2), 88 (3), 135 (4), 171 (5), 172 (6), 260 (7), 286 (8), 302 (9), 303 (10), etc., acompañado después de “Telmo Tembura: págs. 23 (11), 38 (12), 43 (13), 58 (14), 60 (15), 137 (16), 144 (17), 223 (18), 290 (19), 291 (20), 292 (21), etc. Apareciendo ambos personajes unidos familiarmente en la página 122 (22):

No recuerdo si fui yo o si fue Tristán, el primo de Celso y de Telmo Tembura,...

Y también en la 293 (23):

[...], Celso era hermano de Telmo, el sacristán Celso Tembura sabe las cuatro oraciones...

Esta minihistoria está, entonces, muy presente (págs. 11-293) en la textualidad del libro, pero sus ambos personajes no desempeñan una función relevante y primordial. Son un hilo lector y conductor de la linealidad y textualidad del texto, pero sin ningún tipo de implicación. Muy otro ocurre con “el capataz James E. Allen” que, como veremos, no está tan presente, pero sus apariciones vienen cargadas de un contexto humano que le hace aparecer como doble, por no decir representante intratextual, del autor del libro: Camilo José Cela. A este nivel radica la importancia de estas líneas lectoras y descodificadoras, no sólo estar, sino y sobre todo implicar (desempeñar) un factor descodificador de una cierta profundidad y trascendencia. En éstas se constata la mano del ente productor que hace de su obra una confesión de diversos niveles. Unos pragmáticos y otros afectivos. Los primeros contribuyen a lograr una coherencia textual y línea lectora, mientras que los últimos brindan, además, una confesión humana, denunciadora del autor. Véase que hemos reducido la presentación de esta minihistoria de Celso y Telmo Tembura al mínimo con la idea de mostrar un ejemplo que existe, pero que su exposición requiere muchas páginas, como también ocurre con los bloques textuales. Pero esta brevedad la puede completar y formalizar todo lector, como mostramos con los tres próximos ejemplos que presentamos con bastante detalle.

6.2.2. James E. Allen

Un ejemplo más de la presencia, reiteración y escaso crecimiento de un personaje en *Madera de boj* es James E. Allen, posible homónimo del mismo autor, haciendo éste su aparición en la página 15 (1):

[...], el capataz James E. Allen tiene el pelo colorado y la cara toda pintada de

pecas, es inglés pero parece irlandés, James toca muy bien el acordeón²⁰⁶, valses, polcas, mazurcas, y recita en voz alta poesías de Poe, oír las de noche queda muy misterioso, ¿hasta dónde llegarán las notas del acordeón?, ¿las oirán las ballenas?

Presencia de dicho personaje que continúa en la página 16 (2), añadiendo datos biográficos y deportivos sobre su devenir humano: “James E. Allen había sido winger del equipo de rugby Hunslet Boys, de Leed, lo dejó a los veinticinco años porque se sentía viejo,...” Devenir histórico y biográfico de dicho personaje que sigue creciendo en la página 20 (3): “[...], cuando James E. Allen dejó de jugar al rugby porque ya era viejo, su tío el noruego Knut Skien que también era tío mío, se lo llevó con él a cazar el carnero de Marco Polo, (...), a Allen le brillan las pecas cuando lo cuenta, después empezó a trabajar en la ballenera,...” Obsérvese ese “que también era tío mío” y sigamos recabando más informes sobre Allen en la página 44 (4): “[...], Knut Skien, el tío noruego de James E. Allen, el jugador de rugby que se volvió viejo de repente, pescaba robalos con anzuelo, de cebo ponía cangrejo escachado, tripa de sardina o lubión vivo,...” Su presencia vuelve a constatarse en la página 86 (5): “[...], a los veinticinco años ya no se debe jugar al rugby, en el Hunslet Boys no hay más que tres jugadores que pasen de esa edad, el winger James E. Allen dejó de jugar a los veinticinco años porque se sintió viejo, un cuarto de siglo suena más solemne, con un cuarto de siglo a las espaldas un hombre joven según para qué, para torero sí pero para jugador de rugby no,...” Historial que sigue desgranando como una letanía en la página 91 (6): “[...], el capataz James E. Allen cuando dejó de jugar al rugby se lo llevó su tío Knut Skien a cazar el carnero de Marco Polo, Knut Skien también es tío mío pero a mí no me llevó nunca”. Inventario de cualidades reiteradas y letánicamente repetidas (con mínimas variantes) que pueden seguir inventariándose en la página 93 (7):

[...], el capataz James E. Allen, pelirrojo y pecoso, es inglés pero parece irlandés, también tiene trastornos de la voluntad y vaivenes en el entendimiento, James toca el acordeón con verdadera maestría sentado en el muro de la ballenera y mirando para la mar, nunca se le debe perder la cara, James toca jivas y polcas y rigodones con paciencia, con entusiasmo y con resignación, parece el duque de Yss, poco más al norte se fue a pique el pesquero Río Tambo, se ahogaron dos marineros, mi tío Knut nos contó a James y a mí lo que le había dicho Antona Vacaloura.

Aventuras del capataz pelirrojo, exjugador de rugby, deportista, músico, cantor y rap-soda (a más de ser primo o hermano del narrador) que continúan en la página 105 (8): “[...], a James E. Allen le quedan aún muchos años por delante para jugar al tenis,...”

²⁰⁶ Recordemos nuevamente al acordeonista ciego, Gaudencio, de *Mazurca para dos muertos*.

Deporte que sigue practicando, aunque con dificultades sociales, en la página 114 (9): “[...], a James E. Allen le cuesta encontrar con quién jugar al tenis, al deporte hay que dedicarle algún tiempo y cierto entusiasmo,...” Esta historia deportiva continúa en la página 123 (10): “[...], James E. Allen se acerca de vez cuando a La Coruña a jugar al tenis en el Leirón,...” Balance de todo lo dicho y reiteración de lo mismo puede leerse y oírse nuevamente en la página 143 (11): “[...], James E. Allen jugaba al rugby y ahora juega al tenis, toca el acordeón y recita misteriosas poesías de Poe en gallego, no es ningún secreto que Poe gana mucho leído en gallego y sin perderle la cara a la mar”. Encontrando nuevamente al mismo personaje en la página 144 (12), pero esta vez incluso el narrador (el mismo autor) pregunta algo al lector: “¿Alguno de ustedes sabe si las ballenas oyen el acordeón y los versos del capataz James E. Allen?” Jugador de tenis que sigue sus aficiones en la página 158 (13): “[...], en el Spórting de La Coruña hay tres o cuatro jugadores de tenis a los que James E. Allen no podrá ganar nunca, cada cual debe conocer deportivamente sus limitaciones,...” Deporte que sigue practicando, aunque parece ser que tendrá que abandonarlo, como comunica el narrador y aprende el lector en la página 172 (14) de su letanía: “[...], James E. Allen va a tener que dejar el tenis porque es un deporte que no se le da demasiado bien, los años tampoco pasan en balde y el corazón jadea, no falla pero jadea,...” Siendo en la página 182 (15) en la que aprendemos que probablemente ya no practique más (‘jugó’) este deporte: “[...], James E. Allen jugó al rugby y al tenis, y canta versos de Poe, siempre de Poe”. Deportista en decadencia y derrumbamiento físicos sobre el que se sigue contando e insistiendo en la página 192 (16): “[...], James E. Allen dejó de ser winger del equipo de rugby Hunslet Boys cuando cumplió los veinticinco años,...” Un James E. Allen que progresivamente pierde sus cualidades físicas y tiene que abandonar cada deporte que practica, como aprendemos en la página 235 (17): “[...], James E. Allen ya no juega al rugby ni al tenis, el calendario puede ser muy fingidor pero no perdona a nadie y menos a quienes no llegan ni a subcampeones,...” Siendo en la página 283 (18) de dicha *Madera* en la que se ofrece un resumen y balance deportivos de dicho personaje (y además se pasa revista a cinco juegos o deportes):

[...], el winger James E. Allen dejó de jugar al rugby porque se sintió viejo, hay siete vejezes o siete etapas de la vejez y cada una se presenta de golpe y sin dar aviso, para cazar el carnero de Marco Polo hay que ser rico, la edad importa menos, al tenis tampoco se debe jugar si el corazón se fatiga, ni al cricket, en el Surrey Cricket Club no quieren bowlers que jueguen con la boca abierta, el croquet es casi un juego de salón,...

Estos deportes o juegos son los cinco siguientes: 1) jugar al rugby, 2) cazar, 3) jugar al tenis, 4) jugar al cricket y 5) jugar al croquet. El uso y ejercicio de esta técnica de atar cabos sueltos permite recuperar un destino humano que Cela va sembrando paulatina y progresivamente en su texto y que es sintomático de sus últimos libros, a par-

tir de *Oficio de Tinieblas 5*, recurso codificador y decodificador que también hemos constatado leyendo *La cruz de San Andrés*. Importante es resaltar el control y dominio que el escritor gallego posee sobre su escrito y particularmente en la capacidad que tiene de poder reiterar, sin perder el hilo, esta casi infinidad de destinos de su galería de retratos, casi comedia humana. Veamos las 18 presencias (págs. 15-283) de James E. Allen y la implicación del autobiografismo de Camilo José Cela. Particularmente en relación a la paulatina, pero inexorable, continua y constante vejez del personaje y del autor mismo, como él confiesa en la página 116:

[...], James E. Allen²⁰⁷ juega al tenis, antes jugaba el rugby, cuando dejemos de jugar al tenis será señal de que vamos ya para viejos, un poco más viejos, el calendario no reula nunca,...

Recordemos nuevamente las frases leídas en la página 237 de *Cristo versus Arizona*:

[...], la infancia que mama, la juventud que pelea la madurez que trabaja y la vejez que cuenta cuentos aburridos e interminables,...

Ésta es una constatación y confesión de peso del mismo Camilo José Cela que hace un breve, sucinto y triste balance de su vida. Es a este nivel, repetimos, que radica la importancia de la presencia de este personaje que de algún modo representa al real autor en su implicidad textual. Éste dista mucho de ser un Celso o Telmo Tembura, distanciándose todavía más de los dos personajes, cuyos destinos rastreamos a continuación.

6.2.3. *Annelie y Vincent*

Una de las minihistorias más interesantes de este libro, muy parecida a la de "Mateo Ruecas Domínguez y Soledad Navares Montejo" (pág. 211) de *El asesinato del perdedor*, es la de Annelie y Vincent que aparecen inocentemente en la página 98 (1):

[...], hay días en que Annelie le llama Vicentiño o Vicentico, el jorobado vino tripulando el bergantín *Aurore Chaillot* que se fue a pique en la playa de Mozogordón en Ponte do Porto, fue el único que se salvó, los demás tuvieron peor suerte,...

²⁰⁷ En relación a este nombre reiterado señalamos la presencia asimismo de un Hans E. Allen que podría ser hipotéticamente una errata del conocido James E. Allen, personaje cuyo nombre leemos por primera vez en la página 64: "Los saltos de Ciris de Fadibón fueron la causa de que Fiz o Alorceiro parvease, Knut Skien llevó a su sobrino Hans E. Allen, Knut también era tío mío, a cazar el carnero de Marco Polo,..." Reiterándose este mismo nombre nuevamente en la página 294: "[...], Knut Skien llevó a mi primo Hans E. Allen a cazar el carnero de Marco Polo,..." Pensamos que el escritor se refiere a James y no Hans (subrayados por nosotros) como el contexto y el texto dicen. Pero la duda queda, ya que ambos pueden ser hermanos y, a su vez, primos del narrador. La ambigüedad (repetimos) es una característica de los textos experimentales y en vías de «desfabularse». Todo elemento puede ser polivalente.

Los nombres de ambos figuran ya en el título de la "Parte II" como héroes de la misma, «Annelie y el jorobado», héroes que incluso adquieren señas de identidad bastante precisas y paulatinas. Por ejemplo, leemos sobre Vincent en la página 103 (2):

En el Aurore Chaillot que era una barco pequeño pero rico, un barco muy bien acondicionado, Vincent gobernaba la gambuza con orden y sabía conservar los alimentos, Vincent cargaba siempre naranjas y limones para frenar el escorbuto, con él no se le pudrían las encías a los hombres de a bordo por más tiempo que estuvieran sin tocar tierra,...

De Annelie puede aprenderse en la página 116 -3- (obsérvese el apellido de su marido: "Cornanda"): "[...], Annelie quedó viuda por culpa de un tren de mercancías, don Sebastián Cornanda también pudo tener más cuidado, a Annelie Fonseca Dombate cada vez le llama Mosquetín menos gente,..." Sobre este jorobado aprendemos más detalles en la página 117 (4): "[...], Vincent nació un 26 de octubre y por tanto su signo del Zodíaco es Escorpión, en el periódico²⁰⁸ dice que su horóscopo sigue patrocinado por la diosa Fortuna,..." Un Vincent que no tiene una documentación en regla o mejor dicho no posee absolutamente ninguna, como se aprende en la página 124 (5): "A lo mejor a Vincent le da miedo tener los papeles en regla, mientras no haga falta no hay por qué cumplir el reglamento,..." Jorobado sin documentación, pero con "Fortuna" (como hemos leído más arriba), particularidad que se concreta y demuestra en la página 130 (6):

[...], Vincent ganó el año pasado 286.414.866 pesetas en la primitiva, una verdadera fortuna, la combinación que le dio tan buenos cuartos fue la siguiente, 6, 14, 16, 20, 26, 30, todos pares, esto es ir contra las leyes de la naturaleza, el estado de la naturaleza, la inercia e incluso la nostalgia de la naturaleza, Vincent se había comprado un bombo de la suerte, le metió dentro las bolas numeradas precisas y se dejó llevar, Vincent le dijo a Annelie lo de la ganancia y acordaron callárselo, pensaron en hacer un viaje a París pero Vincent hubiera tenido que sacar el pasaporte y le daba reparo, entonces compraron oro, dos sacos enteros de napoleones y libras esterlinas, tuvieron que ir muy poco a poco para no escandalizar, y los enterraron en el suelo de la cocina para pisarlos y adivinarlos y sentirlos siempre.

Sobre este jorobado (sin documentación y papeles, es decir, sin señas de identidad) seguimos aprendiendo y con bastante asombro (el narrador-autor es sin duda alguna omnisciente y Dios Todopoderoso de su cuento) en la página 135 (7): "[...], no lo

²⁰⁸ Este es un ejemplo más del uso que hace este autor de la prensa y medios de comunicación en la redacción de sus libros. En este caso del "horóscopo".

sabe nadie pero Vincent estudió para cura en el seminario de Saint-Etienne, no llegó a cantar misa, a lo mejor en Saint-Etienne no hay seminario,..." Este jorobado francés, llamado Vincent, nacido un 26 de octubre bajo el signo del Escorpión, seminarista afortunado, ahora rico y además con amiga gallega posee también un apellido. Esto lo aprendemos en la página 138 (8) y además (¡asombrémosnos!) de la boca del sobrino del difunto don Sebastián Cornanda, quien se llama, a su vez, Froilán Cornanda Fontecha y es vecino de León:

[...], de repente apareció un sobrino de don Sebastián Cornanda que se llamó a la parte, parecía que se llamaba a la parte y al final se aclaró del todo con cierto disimulo pero sin mayores rodeos, mi nombre es Froilán Cornanda Fontecha, ¿usted es don Vincent Goupey?, yo no quiero ni pido nada, yo vengo a visitar a doña Annelie la viuda de mi tío don Sebastián Cornanda y a presentarle mis respetos, yo vivo en León pero vine a Galicia por unos asuntos y aprovecho para ver a mi tía, me dijeron que usted es su administrador,...

Un Froilán Cornanda Fontecha que sin pedir ni querer nada sí quiere algo, lo que aprendemos Annelie, Vincent e incluso el lector en las páginas 152-153 (9): "[...], Froilán Cornanda Fontecha, el sobrino del difunto marido de Annelie, no tardó en dejar ver sus intenciones con disimulo, sí, pero también con tortuosa insistencia, lo que quería era dinero, yo no quiero ni pido nada, yo sólo vengo a visitar a doña Annelie, la viuda de mi pobre tío don Sebastián, que en paz descanse, a mí me hubiera gustado mandar decirle unas misas pero mi posición no me lo permite, la verdad es que no estoy pasando buenos momentos, Annelie y Vincent acordaron darle una prudente cantidad a cambio de que se fuese, tras muchos regateos fijaron la cifra de cien libras esterlinas de oro, Annelie le dijo, me dejó mil pero para demostrarte mi buena voluntad te doy cien, el oro lo pagan bien los dentistas, el oro siempre es oro, firma aquí, el papel decía, yo, Froilán Cornanda Fontecha, español, mayor de edad, de estado casado, con domicilio en León, etc. declaro que renuncio a la parte que pudiera corresponderme de la herencia de mi tío don Sebastián Cornanda Estévez, etc. Vincent estuvo tres días escondido en el faiado para que Froilán creyera que había ido a La Coruña a buscar los cuartos,..."

Como constatamos este texto no cuenta una historia única y lineal, pero sí fragmentos muy trabados de múltiples minihistorias que pudieran servir perfectamente para narrar una fábula (cuento o novela) muy estructurada y organizada, por no decir 'fabulada'. En su sintaxis observamos nombres con apellidos (ignoramos de dónde proviene el apellido 'Goupey' de Vincent), características físicas, situación económica, relaciones de los personajes, etc. e incluso observamos una fase de degeneración de la relación de ambos antihéroes como aprendemos en la página 167 (10): "[...], hay quien dice que Annelie y Vincent no se llevan bien del todo de un tiempo a esta parte, que riñen por pequeñas cuestiones y que Vincent ya no es tan respetuoso como era,..." Re-

lación en vías de destrucción (recordemos los derrumbamientos de Matty, Betty Boop, Mateo Ruelas, etc. de los que ya hemos sido testigos leyendo *La cruz de San Andrés y El asesinato del perdedor*), cuya fase próxima está presente en la página 168: “[...], Annelie no se da cuenta pero goza humillando a Vincent, es peor una mirada sin caridad que hacerle dormir a uno en el suelo, Annelie cena fruta, una noche le metió cerezas por el culo a Vincent para que después se las cagase en la boca,...” Un Vincent humillado a quien Annelie lega su testamento en las páginas 169-170 (11):

[...], Vincent no tiene papeles porque tampoco los necesita, Annelie piensa que a Vincent le haría falta tener los papeles en regla si ella muriese antes, Annelie es muy amante del peligro, ella no lo sabe pero es así, Annelie escribió de su puño y letra en un papel color de rosa con su inicial que si ella muriese antes le dejaba todo a Vincent, Annelie también piensa que su decisión es elegante pero no oportuna y ni siquiera razonable, Annelie no tiene parientes, el sobrino de su difunto no es más que contrapariente, se puede nombrar heredero a alguien por odio, por desprecio o por amor, también por misericordia o por distracción, se odia y también se ama lo que se desprecia, se desprecia y también se odia lo que se ama, se ama y también se menosprecia lo que se odia,...

Siendo esta situación de incompatibilidad de ambos caracteres, -incluso con testamento escrito de su puño y letra por Annelie Fonseca Dombate, viuda de don Sebastián Cornanda Estévez, a favor del jorobado francés Vincent Goupey-, que conduce al final naufragado de esta historia. Su cenit no es feliz, al menos para la testamentaria doña Annelie, ocurriendo su final infeliz y desgraciado en las páginas 176-177 (12):

[...], en este momento de la presente crónica se puede producir un vacío en casi todas las cabezas, se sabe que a Annelie la mataron porque estas líneas se escriben después de su muerte, también se sabe cómo y quién, pero no por qué, a los jueces tampoco les importa y en eso yerran, su cadáver no apareció hasta los varios días de la muerte, (...), Vincent se fue sin dejar rastro, los chepas son muy escurridizos, algunos dicen que se fue en el vapor francés Noirmoutier que estuvo unas horas en Ponte do Porto descargando electrodomésticos y baterías de cocina, antes desenterró sus monedas de oro, también se llevó las joyas de Annelie y la colección de sellos²⁰⁹, lo dije ya una vez y he de repetirlo aún otras tres más,...

Ésta es la historia o ‘crónica’ de la pareja, Annelie y Vincent. Incluso con el cadáver de ella. Este cuento es una novela policiaca sumamente bien organizada y estructurada

²⁰⁹ Ignoramos si este escritor fue filatelista, pero las colecciones de sellos o bien los sellos simplemente abundan en sus libros de la modernidad. Veamos la página 164 de *La cruz de San Andrés*, la 206 de *Mazurca para dos muertos*, etc.

(exposición>nudo>desenlace) que es garante de la pericia de narrador de su autor. Veamos ese “lo dije ya una vez y he de repetirlo aún tres veces más” que, en el fondo, es una referencia autotextual a lo ya escrito en la misma página (177) donde lo redacta el propio Camilo José Cela (véanse ese “lo dije” y “he de repetirlo”). Las otras tres veces más no son tres, sino cuatro, como denuncian y documentan las páginas 199, 256, 296 y 297-298 (aunque sin reiterar intertextualmente el texto exacto escrito más arriba); como prueba releamos algunas líneas de lo escrito en las páginas 176-177 (13): “[...], Vincent su fue sin dejar rastro, los chepas son muy escurridizos, algunos dicen que se fue en el vapor francés Noirmoutier que estuvo unas horas en Ponte do Porto descargando electrodomésticos y baterías de cocina, antes desenterró sus monedas de oro, también se llevó las joyas de Annelie y la colección de sellos,...” Poseyendo esta historia incluso una posthistoria postmortem en la página 199 (14):

[...], al poco tiempo de enterrar a Annelie ya nadie hablaba de su muerte, de Vincent nada volvió a saberse, nadie ignora que los chepas son muy escurridizos porque tienen el alma untada con baba de caracol,...

Un Vincent del que ‘nada volvió a saberse’ y de quien sí volvemos a saber algo y con asombro (creíamos que ya había desaparecido para siempre) en la página 256 (15): “[...], Vincent como todos los chepas padece de las vías urinarias, lo más probable es que se fuera del país a bordo del Noirmoutier con sus monedas de oro, las joyas de Annelie y la colección de sellos, a Vincent también lo vieron en Montevideo, se conoce que es costumbre huir a Montevideo,...” Y que sigue apareciendo en la página 296 (16): “[...], a Vincent le gustaba jugar a la petanca, por cierto, de Vincent no ha vuelto a saberse nada, parece como si se lo hubiera tragado la tierra, los chepas son muy huidizos pero Vincent lo es más todavía,...” Clausurándose definitivamente estas apariciones rememorativas y pretéritas de Vincent en las páginas 297-298 (17):

[...], Vincent tenía razón, doña Dosinda le regaló una radio nueva a mi primo Vitiño Leis, él no lo dice pero lo sabe todo el mundo, al desaparecido Vincent le hubiera gustado jugar al tenis, lo que pasa es que no tiene condiciones, los chepas no pueden jugar al tenis porque la pelota se les dispara en espiral, gira sobre su eje como los trompos de Freixo,...

Siendo en esta misma página 298 en la que también se clausura la historia de la ya muerta Annelie (18):

[...], a la difunta Annelie Fonseca Dombate, q.e.p.d.²¹⁰, ya casi nadie le llamaba Mosquetín,...

²¹⁰ Que en paz descance.

Minihistoria de suma perfección (aparte de estas últimas rememoraciones y apariciones gratuitas, pero generadoras textuales) que es un ejemplo vivo de que esta *Mazurca* tan vaga y compleja, sí cuenta acontecimientos concretos (véanse esas 18 presencias, págs. 98-298) aunque sumamente fragmentados y mezclados con infinidad de otros. Sin embargo, la próxima y última minihistoria que presentamos a continuación es un modelo de concreción comprimidora textual.

6.2.4. Alfonso González Puentes

Sin embargo, su creador, a pesar de lo confuso de su texto (como él mismo confiesa repetidas veces, págs. 132, 137, 168, 170, 175, 204, 229, 248, 277, 284, etc.), puede centrarse en un personaje (ya hemos visto los casos precedentes) si lo cree necesario. Esto ocurre, por ejemplo, con Alfonso González Puentes, etc., quien aparece en la página 281 (1):

[...], Alfonso González Puentes, limpiabotas, tiene frieiras por el invierno, los sañañones los crían los pobres en las orejas y en los dedos de la mano, escuecen mucho y si se rascan es peor, Alfonso González Puentes también se llama Dámaso Alborache Monsagre, vendedor de lotería, padece de almorranas y de picor de no cu, mejor dicho, no se llama como ahora se dice pero podía haberse llamado Dámaso Avellar Muñoz, repartidor de butano, (...), Dámaso Avellar Muñoz es un sí es no es tartaja y arrastra con mucha paciencia unas purgaciones mal curadas,...

Un Alfonso cuyos inicios vivenciales, vitales y familiares aprendemos en la página 282 (2): “[...], Alfonso era de los limpios y de buen encarnamiento, daba gusto con él porque las cicatrices se le quitaban solas, Alfonso había nacido en Vigo, su madre era sordomuda y su padre vendía caramelos, chicles y cacahuets por las calles y a la salida de los colegios”. De éste seguimos aprendiendo en la misma página 282 y en la 283 (3):

Alfonso se crió en la calle, también aprendió en la calle el arte de vivir de milagro como los gorriones y las moscas que se pegan al cristal y no saben huir, y a salto de mata como las ratas de las alcantarillas y los conejos del monte, Dios protege aún más las inocencias que las sabidurías, su padre lo metió en el hospicio, un caserón habitado por fantasmas disfrazados de murciélagos, el dormitorio era una gran nave con dos hileras de camastros y la mitad de los cristales rotos, en el centro había un balde para las aguas menores, para aliviarse de las mayores bajaban todos por la mañana a un solar que quedaba detrás del edificio, hacía mucho frío, si las ganas le daban a uno por la noche obraba las necesidades en un periódico y después tiraba todo por la ventana, el vigilante iba siempre con un palo en la mano repartiendo leña entre los hospicianos,

Dámaso, o sea Alfonso era delgadito y tenía trece años y un duro de plata y una moneda de dos pesetas también de plata que no le encontraron nunca, las llevaba sujetas con una cinta al forro de las pelotas, (...) un buen día Alfonso se escapó saltando desde el tercer piso y casi se mata, se dio contra el santo suelo y todos los huesos le sonaron, también los vacíos del organismo, los pulmones, el estómago, el vientre, los sesos le cantaron dentro de la cabeza y los dientes dentro de la boca, la barbilla se le clavó en el pecho, los pies se le pintaron de negro y los goznes de la osamenta se le descoyuntaron, cuando pudo respirar Alfonso acertó a llegarse a la estación y auparse hasta el tope de un vagón de carga de un tren que estaba a punto de salir.

Personaje agudo, atrevido y saltarín de altura que evidentemente es digno de un Lazarillo de Tormes, cuya agudeza observamos en la página 284 (4): “[...], al vagón en el que iba Alfonso lo desengansacharon en Redondela, el mozo se apeó del tope con mucho tino para no ser atropellado y se hizo unas muletas con unos palos para poder tenerse de pie,...” Aventura del inválido y exhospiciario Alfonso con muletas de palo que seguimos viendo, viviendo y leyendo en la página 285 (5): “[...], cuando Alfonso iba a salir de la estación le dio el alto un guarda de Renfe²¹¹ que lo entregó a la guardia civil, Alfonso les dijo que se llamaba Antonio López Correa, era un nombre supuesto, pero no logró engañarles y lo llevaron a la casa cuartel de Redondela, era día de feria y la imagen de un niño herido, esposado y entre dos guardias, desató las iras de los feriantes que insultaron a los civiles y socorrieron al niño que llegó al calabozo con dos molletes de pan, un queso y media docena de chorizos y con los bolsillos llenos de dinero, más de seis pesos en monedas de peseta y real, el comandante del puesto le llamó mentiroso, se había denunciado la fuga y conocía su verdadera identidad, pero también le dijo que en el hospicio no querían ni verlo y que se fuera donde le diese la real gana, para que pudiera salir de allí y soportar el dolor le ataron el cuerpo con una cuerda,...” Un Alfonso maltrecho y dolorido que continúa su camino y va a La Coruña, lo que aprendemos en la misma página 285 (6): “[...], Alfonso tenía una caja de lata de pastillas La Cubana pero tuvo que dejarla en el hospicio, como no quería volver con sus padres se fue a La Coruña²¹² a casa de una abuela, llegó como pudo pero llegó,...” Esta historia de Alfonso continúa su camino vía de llegar al punto donde le conocimos en la página 281 (el principio y el final se unen, recordemos *Tobogán de hambrientos*), como leemos en las páginas 287-288 (7):

[...], Alfonso se alistó en la legión a los diecisiete años, él dijo que tenía diecinueve, y sirvió en Ceuta, en el 2.º Tercio Duque de Alba, 4.ª Bandera, 1.ª Compañía, en una

²¹¹ RENFE: *Red Nacional de Ferrocarriles Españoles*.

²¹² Viaje que ya sabemos que también hizo en su día Pascual Duarte: “[...] y emprendí el viaje a La Coruña que, según me asesoraron, era un sitio de cruce de los vapores que van a las Américas”. C. J. Cela: *La Familia de Pascual Duarte*, op.cit., pág. 131.

guardia se le disparó el mosquetón y le quemó la cara, tuvo suerte porque pudo haberse pegado un tiro en la boca, estaba jugando con el arma, un subteniente chusquero, Bienvenido Tomás, ya le había enseñado que de una caña puede salir un tiro, para que lo recordase siempre le pegó una patada en el culo, le acertó tan bien y se la dio con tanto entusiasmo que lo tiró de bruces, a los tres años Alfonso se volvió a Vigo y trabajó de peón de albañil, no es difícil, en el 57 empezó a darle al cepillo y a familiarizarse con el betún pero hasta el 66 no se dedicó de lleno al oficio de limpiabotas que es más seguro y se pasa menos frío, entonces se casó, tuvo siete hijos de los que viven seis y empezó a leer novelas con entusiasmo, Alfonso es un lector muy aplicado, con buen criterio y buena memoria, hay libros que se los sabe de corrido, *La colmena* por ejemplo, Alfonso está de limpiabotas en el aeropuerto de Labacolla, en Santiago, cuando se siente a gusto sorprende al cliente recitándole párrafos enteros de alguna novela famosa,...

Ésta es la minihistoria con 7 presencias (págs. 281-288) de Alfonso González Puentes, alias Dámaso Alborache Monsagre, alias Dámaso Avellar Muñoz, alias Antonio López Correa, etc., historia muy parecida por no decir igual a la de Martín Marco, a la de doña Rosa y sobre todo a la del señor Ramón, etc. de *La Colmena*, cuya "biografía es una de cinco líneas" (pág. 61). Razón esta que nos ha invitado a transcribirla en su completa totalidad y extensión. Es más, si suprimimos nuestras breves frases explicativas y aclaratorias, obtendremos un relato corto, bien estructurado y de máximo interés, cuya linealidad textual se halla condensada y centrada únicamente en 7 páginas. Pareciendo esta minihistoria de alguna manera pegada y cuya funcionalidad no está muy clara. Se tiene la impresión de que es un material de relleno. Importante es resaltar que ésta abarca la vida de un personaje desde su nacimiento hasta una edad madura. Pero sobre todo estas viñetas narrativas, que tienen mucho de fragmentos reiterados, recuerdan en algo la técnica utilizada en *La Colmena*, *Tobogán de hambrientos*, *San Camilo, 1936*, *Pabellón de Reposo*, *Mrs. Caldwell habla con su hijo* y particularmente en *Oficio de Tinieblas 5*, *Mazurca para dos muertos*, *Cristo versus Arizona*, *El asesinato de perdedor* y *La cruz de San Andrés*. Teniendo en cuenta que en éstas se cuenta mucho más de lo que ellas dicen.

6.3. *Atando cabos sueltos*

Ésta es la lectura de *Madera de boj*, cuyo final niega absolutamente un desenlace. Pensamos que éste viene más bien dictado por la cantidad de 303 páginas redactadas que por el contenido del escrito. Nosotros esperábamos encontrarnos con un James E. Allen (representante de Camilo José Cela) envejecido y cansado que jugara al croquet y que siguiera recitando poemas de Edgar Allan Poe. Esto no ocurre. Recordemos lo que hemos leído en la página 283 (18):

[...], el winger James E. Allen dejó de jugar al rugby porque se sintió viejo, hay siete vejezes o siete etapas de la vejez y cada una se presenta de golpe y sin dar aviso, para cazar el carnero de Marco Polo hay que ser rico, la edad importa menos, al tenis tampoco se debe jugar si el corazón se fatiga, ni al cricket, en el Surrey Cricket Club no quieren bowlers que jueguen con la boca abierta, el croquet es casi un juego de salón,...

Sin olvidar tampoco “la purga del corazón y del sentimiento” del creador del texto que leemos en la página 295 y que parece ser la finalidad de este libro.

El texto hubiera podido continuar o hubiera podido cesar mucho antes. Lo coordinado y estudiado de un *Oficio de Tinieblas 5* falta en este escrito. Véase la falta de equilibrio en la extensión de la “IV Parte” en relación a las “III Primeras”:

- I. (9-94):85,
- II. (95-177):82,
- III. (179-256):77 y
- IV. (257-303):46

páginas decrecientes: 85>82>77>46. Obsérvese que la “IV” (46 páginas) es casi la mitad de la “I Parte” (85 páginas). Tenemos la impresión de que ésta ha sido una clausura dictada por la necesidad. Incluso debemos añadir que únicamente las “II Primeras Partes” se sujetan al lema de sus correspondientes títulos. Después todo fluctúa y hasta Vincent y Annelie, por ejemplo, rompen las fronteras textuales que en un principio les fueron acordadas. El “patrón” es lo único que logra dar una coherencia textual al libro. Veamos la minihistoria de Alfonso González Puentes, ocupando 7 de las 46 de la “IV Parte”.

El texto *Madera de boj* es interesante y la reiteración de elementos es adecuada y logran darle una cierta unidad textual y coherencia. Véanse hora sus cuatro líneas fundamentales conductoras y lectoriales:

- 1) el “Carnero de Marco Polo” (págs. 24^o294): 15 presencias,
- 2) “creación, recepción y teoría” (págs. 85-302-303): 24 presencias,
- 3) la “madera de boj” (título + págs. 22-295): 39 presencias y
- 4) “James E. Allen” (págs. 15-282): 18 presencias.

Conveniendole añadir a estas cuatro líneas fundamentales cinco más secundarias y complementarias:

- 4) los "bloques textuales" (págs. 11-303): 32 presencias,
- 5) los "elementos monádicos",
- 6) "Celso y Telmo Tembura" (págs. 11-303): 23 presencias,
- 7) "Annelie y Vicent" (págs. 98-298): 18 presencias y
- 8) "Alfonso González Puentes" (págs. 281-288): 7 presencias.

Sin embargo, hay demasiados cabos sueltos que al final permanecen perdidos y sin atar. Repetimos. Falta un equilibrio y control adecuado de los materiales manejados. Este libro ha podido más que su autor. En él queda un "patrón" que posee más importancia que su "trama". Tenemos un poco la impresión de que a la catedral monumental le faltan las torres o que éstas han quedado truncadas. Recordemos y repitamos que este libro es el que Cela más tiempo tardó en escribir de toda su abundante producción, apareciendo en septiembre de 1999, es decir, 15 años después de haberlo iniciado hacia 1984. Siendo tal vez este transcurso de tiempo el que justifique que no todo lo que en él está escrito corresponde a la primera idea, lo que ha hecho de él un producto híbrido (véase la historia pegada de Alfonso González Puentes) y a veces algo incoherente. A saber un "patrón" e idea, cuyo contenido no posee probablemente el texto que en un primer momento fue pensado y proyectado, ocurriendo esto particularmente a partir de la "III Parte" y acentuándose en la "IV".

No olvidemos tampoco y de ningún modo repetir que este escritor posee hasta el final una prosa aguda, ingeniosa y graciosa (lo mismo que ya hemos visto en *El asesinato del perdedor*, en *Cristo versus Arizona*, etc.) de la que también se encuentran ejemplos en *Madera de boj*, como puede constatarse en su página 78:

[...], es señal de que su alma está ya madura para salir del purgatorio, es situación que se da mucho entre quienes gastan nombres que empiezan con letra efe, Francisco, Feliberto, Filemón y otros así, la promiscuidad no se estila y es raro que la costumbre de los difuntos la admita,...

Véanse esos tres (subrayados nuestros) 'es señal' > 'es situación' > 'es raro' y los tres nombres que empiezan 'con letra efe, Francisco, Feliberto, Filemón', etc. Ya hemos visto, además, el nombre de 'don Adelfo > Adolfo > Adalfo > Adilfo > Adulfo' (págs. 149, 151 y 157), etc.

6.4. Final

Éste es un libro de Camilo José Cela sumamente complejo y difícil de leer y sobre todo analizar razonada y adecuadamente. De él pueden exponerse algunas de sus características y fijar varias líneas lectoriales. Son propuestas razonadas que brindan al lector muchos datos e incluso le muestran una coherencia, pero en él se está lejos de sus otros textos de la modernidad. Su lector, no cabe la menor duda, debe volverse coautor e intentar encontrar minuciosamente un orden al aparente desorden textual ante el que se haya. Sólo partiendo de esta base podrá darle un sentido. Esto es algo de lo que hemos realizado y dejado escrito, esperando que estos resultados y estas propuestas puedan seguir y completar otros lectores, estudiosos y especialistas. Lo escrito no es una maqueta cerrada, sino completamente abierta que ofrece puntos de apoyo y referencialidades.

7. Oficio de Tinieblas 5 (1973)

El título completo de este texto²¹³ consta de 80 elementos, -sintácticos (78), numerales (*un* 5) y puntuación (:)-, y dice en su página 6:

oficio de tinieblas 5 o novela de tesis escrita para ser cantada por un coro de enfermos como adorno de la liturgia con que se celebra el triunfo de los bienaventurados y las circunstancias de bienaventuranza que se dicen: el suplicio de santa teodora el martirio de san venancio el destierro de san macario la soledad de san hugo cuyo tránsito tuvo lugar bajo una lluvia de abyectas sonrisas de gratitud y se conmemora el día primero de abril

Este libro empieza (repetimos contextualmente frases escritas al estudiar *Mazurca para dos muertos*) con una fecha puntual en y trascendental de la historia de España; ésta rememora y 'conmemora' la victoria de las tropas revolucionarias franquistas contra las oficiales republicanas el 1 de abril de 1939, día de San Hugo. Final bélico que el mismo General Francisco Franco Bahamonde anunciará, según la prensa nacional e internacional del día, al pueblo español y al mundo; esto lo hace por medio del 'último parte', escrito de su puño y letra, el sábado 1 de abril de dicho año, con las palabras siguientes:

²¹³ Sobre éste puede consultarse a Claude Couffon: "Camilo José Cela ou le roman noir de l'Espagne contemporaine (*Office des ténèbres* (1973))", en: *Le Monde des Livres*, (Paris, 8 de marzo de 1974), págs. 19 y 23, a Jorge Rodríguez Padrón: "Cela, en su última novela", en: *Arbor*, N° 339, (Madrid, marzo de 1974), págs. 87 (387)-97 (397) y a Á.Díaz Arenas: "Oficio de Tinieblas 5", en: *Der Abbau del Fabel («Desfabulación») im zeitgenössischen spanischen Roman am Beispiel von Camilo José Cela*, op.cit., págs. 244-266 y "Oficio de Tinieblas 5 (1973)", en: *Teoría y Práctica Semiótica. Tomo II: Aproximación pragmática a la obra de Camilo José Cela*, op.cit., págs. 349-357. Aprovechamos esta nota y la cita y referencia de esta bibliografía sobre *Oficio de Tinieblas 5*, para agradecerle a la Sra.Clotilde Sanz (secretaria de Camilo José Cela) el envío de un parte de ella por carta datada en Palma de Mallorca el 19 de mayo de 1976. Gracias.

En el día de hoy, cautivo y desarmado el Ejército rojo, han alcanzado las tropas nacionales sus últimos objetivos militares. LA GUERRA HA TERMINADO.

Estando presentes este uno de abril y santos no solamente en el título, sino también en algunas 'mónadas': 17, 18, 19, 20 (pág. 12), 76 (pág. 19), 722 (pág. 116), etc. Cerrándose este libro precisando su lugar de redacción así como otras dos fechas puntuales:

Palma de Mallorca, entre el día de difuntos de 1971 y la semana santa de 1973

Es decir, entre el martes 2 de noviembre de 1971 (*día de difuntos*), y el 16 (lunes)>20 (viernes)>23 (lunes) de abril (*semana santa* y *viernes santo*) de 1973, lo que significa que su autor dedicó para escribir este texto exactamente 534 días. Es más, el *día de difuntos*²¹⁴ de 1971 y el *viernes santo*²¹⁵ (de dolores) de 1973, vienen tematizados en la 'mónada' 1161 (pág. 256):

no sólo el día de difuntos sino también el viernes de dolores la madre de tuprimo escucha con sumo recogimiento la cinta magnetofónica en la que tu padre no pronuncies su nombre registró el canto de caballeros y bien vestidos amantes muertos con quienes tu madre lo engañó la embriaguez no resta un ápice del sumo recogimiento que invade el alma ya irremisiblemente condenada de la madre de tu primo

Insistimos en precisar estos tres o cuatro últimos días, 20-23 (viernes>sábado>domingo>lunes) de abril, porque el título *Oficio de tinieblas 5* alude a los "maitines de los tres últimos días de «Semana Santa»"²¹⁶. Leamos lo que el mismo escritor le comenta al crítico López Gorge y sus invitados sobre la dimensión temporal (inicio>final) de su texto: "[...]. Quise que todo aquello que saliese de mi mano pasase antes por mi cabeza sin contaminación externa alguna²¹⁷, lo que quizá le haya añadido algo de misterio a mis páginas. Pero insisto en que no es una autopsia propia, sino la autopsia del Camilo José Cela, que va desde el Día de Difuntos del año 72²¹⁸ al Viernes Santo siguiente"²¹⁹. He aquí, entonces, esos 534 días que abarcan desde el martes 2 de noviembre (*día de difuntos*) de 1971, al lunes 23 de abril (*semana santa*) de 1973. Temporalidad entre

²¹⁴ *día de difuntos* mencionado en las 'mónadas' 810 (pág. 137), 838 (pág. 144), etc.

²¹⁵ *viernes santo* también presente en las 'mónadas' 317 (pág. 47), 453 (pág. 69), etc.

²¹⁶ Véase a María Moliner: *Diccionario de uso del Español*, (Madrid, 1971), pág. 1318. Editorial Gredos.

²¹⁷ Él mismo explica su estrategia escritural a los otros contertulios en la misma página y en las líneas precedentes: "[...]. Entre nosotros se sienta un amigo, García Nieto, que vio el artilugio que yo me tuve que crear para trabajar. Yo tengo un estudio bastante grande y en un rincón, en el más estrecho rincón del estudio, entre una biblioteca y un lavabo, me instalé un extraño biombo, tapizado de negro mate, para que me cortase toda comunicación con el exterior".

²¹⁸ 71.

²¹⁹ López Gorge: "El autor se defiende: Camilo José Cela", en: *Los Domingos de ABC*, págs. 20-25, (Madrid, domingo 3 de febrero de 1974), pág. 21.

dos festividades de muerte (“Día de Difuntos” y “Viernes Santo”) que abarca, además, entre “...es cómodo ser derrotado a los veinticinco años” (‘mónada’ 1, pág. 11) y “23^h 59’ 59” sí, hubiera sido más cómodo ser derrotado a tiempo...0^h 0’ 0” (‘mónada’ 1194, pág. 275). A saber, entre principio y final puntuales del texto y su mensaje. Correspondiendo, en el fondo, esta temporalidad textual a la de la producción del texto que Cela ha necesitado para redactarlo. Veamos, como ejemplo, la ‘mónada’ 543 (pág. 82) en la que está escrito:

el día 4 de mayo de 1848 el ministro schoelcher firmó el decreto que abolía la esclavitud en las colonias francesas (...) la tradición tiene ya ciento veinticinco años

Lo que quiere decir que esta ‘mónada’ fue redactada exactamente (1848 + 125) el miércoles 4 de abril de 1973. Esta actualidad redactora denuncia incluso que este texto ha sido escrito día a día, más bien como un diario. Léase también al respecto y como demostración una frase nada inocente escrita en la ‘mónada’ 332 (pág. 50):

[...] ahora son las seis menos veinte de la mañana sobre el horizonte amanece un día que se promete hermoso...

Véase ese ‘ahora’. Otra prueba de que la temporalidad textual y real (día a día) se corresponden se halla en la ‘mónada’ 1057 (pág. 203) en la que viene escrito:

noticia de actualidad en el día que se escribe. ulpiano el lapidario ulpiano el apóstata ulpiano el medievalista oyó por la radio la noticia de la muerte de picasso el pintor español el pintor francés el pintor chino de las cuevas de alta-mira...

Correspondiendo esta fecha, entonces, exactamente a la del domingo 8 de abril de 1973, en que dicho pintor falleció a la sabia, digna, respetable y respetuosa edad de 92 años. Noticia de defunción que la prensa del día bautizó, “Adiós a Pablo Picasso”, y redactó: “**8 de abril** - La más rica, polifacética e influyente figura del arte contemporáneo ha muerto hoy en Mougins, al sur de Francia y cerca del Mediterráneo. Pablo Picasso (su verdadero nombre era Pablo Ruiz Picasso) tenía 92 años, y había nacido en Málaga, donde su padre era profesor de dibujo”²²⁰. Homenaje a tal hombre, artista, muerte y muerto que el Premio Nobel realiza desde las páginas de su revista de antaño, *Papeles de Son Armadans*, con el texto que sigue y bajo el siguiente título, “Breves palabras sobre el muerto Pablo Picasso”:

²²⁰ L.Ogg (Realizador): “Adiós a Pablo Picasso”, en: *Crónica del siglo XX*, op.cit., pág. 1086.

La noticia me alcanzó en Madrid y también en trance luctuoso. De la admiración y el respeto sin reserva por la persona y obra de Pablo Picasso creo que dejamos, los PAPELES DE SON ARMADANS²²¹ y yo, constancia fehaciente. Sólo se trata ahora de expresar mi dolor y el de estas páginas honestas y precarias ante su marcha de este bajo mundo que él jamás respetó demasiado. Ha muerto el más grande pintor del siglo XX y uno de los tres hombres de mayor peso en nuestra cultura; los otros dos fueron Freud²²² y Einstein²²³.

Ha sonado la hora de las alabanzas y me llena de rubor, como español, la sarta de elogiosas necedades que le dirigen quienes, aún ayer mismo, le negaban el pan y la sal. El espectáculo es deprimente, pero tampoco añade mayor congoja a nuestra mucha congoja.

Pablo Picasso ha muerto. Descanse en paz²²⁴.

C. J. C.

Un Pablo Picasso que tenía bastantes puntos comunes con el también ya fallecido Premio Nobel de Literatura, por ejemplo, la vivencia durante cuatro años (1891-1895) en La Coruña²²⁵:

En el número 7 de la calle de Payo Gómez, en La Coruña, hay una vieja placa recordando que en dicho inmueble vivió cuatro años, a finales del siglo pasado, un muchacho corriente llamado **Pablo Ruiz Picasso**, quien, andando el tiempo, llegaría a ser el mayor artista contemporáneo en el vasto mundo de la pintura²²⁶.

²²¹ Él alude al número monográfico que esta revista dedicó a Pablo Picasso: Camilo José Cela (Director): "Monográfico a Pablo Picasso", en: *Papeles de Son Armadans*, Tomo XVII, Núm. XII, (Palma de Mallorca, abril de 1960). Además hay un libro de 1962 del mismo escritor ilustrado por Pablo Picasso: *Gavilla de fábulas sin amor*, (Mallorca, 1962). Ilustrado con 32 dibujos de Pablo Picasso. Las ediciones de los Papeles de Son Armadans. Este mismo libro fue reeditado en Barcelona: *Gavilla de fábulas sin amor*, (Barcelona, 31975). Ilustrado con 32 dibujos de Pablo Picasso. Editorial Noguer.

²²² Sigmund Freud (1856-1939) fue un médico y neurólogo vienés (de origen judío) que puso en evidencia el subconsciente del ser humano. Uno de sus libros más significativos es *El malestar de la cultura* (1939).

²²³ Albert Einstein (1879-1955) fue un físico teórico alemán que logró evidenciar que la velocidad de la luz es constante, pero que el ser humano no puede aferrar. Él es también el concretador ideológico del átomo y de sus posibilidades. En su libro de 1905, *Teoría de la relatividad*, explica y aclara su visión matemática del mundo. Tal vez la teoría del tiempo y de la velocidad de la luz haya tenido algo que ver con la temporalidad de *Pabellón de Reposo*; recordemos y repitamos lo escrito en su página 286: "Apretaríamos el paso para correr más y más, y tiempo llegaría en que, aun más adelante, nos encontraríamos con días más antiguos..."

²²⁴ Camilo José Cela: "Breves palabras sobre el muerto Pablo Picasso", en: *Papeles de Son Armadans*, Tomo XIX, Núm. CCVI, (Palma de Mallorca, mayo de 1973), pág. 1.

²²⁵ Sobre esta bastante oscura época de su vida puede leerse a Anaxtu Zabalbeascoa: "Picasso antes de Picasso", en: *El País Semanal*, Nº 1.366, (Madrid, domingo 1 de diciembre de 2002), págs. 62-67.

²²⁶ Juan Molina: "Picasso murió hace quince años", en: *Ya*, (Madrid, viernes 8 de abril de 1988), pág. 54.

7.1. Texto

Oficio de Tinieblas 5 posee 1194 fragmentos de diversa dimensión, que el autor mismo denomina "mónadas"²²⁷. De él han desaparecido todas las características de una historia en el sentido tradicional de la novela "à la Balzac". De modo que lo que leemos es un "discurso en libertad", ya que éste no está supeditado a un contenido (*historia*) que debe y tiene que expresar, rasgo que asimismo señala Juan Pedro Quiñero: "[...], la novela se derrumba y de ella han huido los personajes, la trama, el argumento, la historia, la realidad exterior a las palabras"²²⁸. Frases a las que pueden añadirse las de José García Nieto: "Ni argumento, ni escenario, ni personajes, ni clímax, ni intriga, ni símbolos orientadores, ni paralelismos ejemplares, ni posibilidad de seguir por esa pequeña claridad que a veces nos deja entre sus espantables tinieblas"²²⁹. Pudiéndose sintetizar y resumir dichas opiniones con palabras de Joaquín Marco, quien escribe sobre *Oficio de Tinieblas 5*:

[...] 1) no contiene una sola historia; 2) no desarrolla psicología ninguna -en el sentido tradicional- de los personajes; 3) no hay **tiempo** narrativo; 4) no se distribuye la materia narrativa en capítulos, sino en versículos, a la manera bíblica; 5) no hay intriga; 6) no hay personajes propiamente dichos; en todo caso podría hablarse de **tipos**; 7) se ha eliminado la puntuación; 8) se produce una mezcla de puntos de vista. Estas consideraciones definen bien poco el resultado de la obra. Su base está representada por una elaboración del lenguaje a diversos niveles: descriptivo, lírico y onírico, principalmente²³⁰.

Al obrar de este modo sólo "queda la prosa, una prosa jugosa y castiza, digna del Cela mejor, que conserva ese resplandor apagado, como de terciopelo bajo cristal, que asegurará la fama del escritor"²³¹. A estas líneas escritas y transcritas conviene sumar las resumidoras de Tomás Oguiza:

[...]. La abdicación de la maestría que desde el punto de vista de la técnica determina la factura de *Oficio de Tinieblas 5* contiene, claro está, un dato significativo que podríase definir como entrega total a la libertad expresiva por medio de la palabra²³².

²²⁷ "Mónada": «Cada uno de los seres indivisibles, pero de naturaleza distinta, que componen el universo, según el sistema de Leibniz». ARISTOS: *Diccionario ilustrado de la lengua española*, op.cit., pág. 409.

²²⁸ Juan Pedro Quiñero: "Cela y su «Oficio de Tinieblas»", en: *Informaciones de las Artes y las Letras*, Suplemento Nº 281, págs. 1-2, (Madrid, jueves 22 de noviembre de 1973), pág. 1.

²²⁹ José García Nieto: "El cuaderno roto", en: *La Estafeta Literaria*, Nº 530, (Madrid, 15 de diciembre de 1973), pág. 7.

²³⁰ Joaquín Marco: "La destrucción de la novela: «Oficio de Tinieblas 5», de Camilo José Cela", en: *La Vanguardia Española*, (Barcelona, jueves 6 de diciembre de 1973), pág. 53.

²³¹ Leopoldo Azancot: "Modernización a contrapelo", en: *La Estafeta Literaria*, Nº 530, (Madrid, 15 de diciembre de 1973), pág. 1554.

²³² Tomás Oguiza: "Antiliteratura en «Oficio de Tinieblas 5», de Camilo José Cela", en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 337-33, págs. 181-187, (Madrid, julio-agosto de 1978), págs. 185-186.

Obsérvese y repítase la frase, “un dato significativo que podríase definir como entrega total a la libertad expresiva por medio de la palabra”, que verdaderamente concreta todo lo escrito y que pone de manifiesto el valor de la “palabra” como formante y héroe del texto.

7.2. *Dedicatoria*

Señalando este discurso en libertad a su propio autor, como él escribe en la dedicatoria de su página 7:

naturalmente, esto no es una novela sino
la purga de mi corazón

Hallando esta ‘purga de mi corazón’ su correspondiente eco en la ‘mónada’ 1192 (pág. 272):

la purga del corazón

que volveremos a encontrar años más tarde (1999) en la página 295 de *Madera de boj*: “...la purga del corazón y del sentimiento,...” Esto significa que las tres seudonovelas que este novelista ha escrito desde *Oficio de Tinieblas 5* en 1973, *-Mazurca para dos muertos, Cristo versus Arizona y El asesinato del perdedor-*, para llegar a *Madera de boj* en 1999 son todas ellas “la purga del corazón de Camilo José Cela”. Representando estas obras «desfabuladas», de la parte de la producción, “la aventura de una escritura” y, de la recepción, “la aventura de una lectura”, es decir, 26 años (1973-1999) de purga. Esta preponderancia de los aspectos del *discurso* se constata en la cantidad sinnúmero de referencias a libros, música, pintura, ciencias, etc. (*instancia del autor*) y sobre todo en la gran cantidad de “generadores” letánicos que el texto contiene. Éstos no constituyen únicamente su aspecto primordial, sino que incluso definen y caracterizan su estructura, ya que ellos encadenan los elementos textuales y, además, hacen transparente el ‘leitmotiv’ que les da unidad y vida: la palabra y su eco.

7.3. ‘Mónadas’

La coherencia textual de este texto no viene realizada, entonces, por medio de una *historia* progresivamente narrada (con lugares en los que personajes con el transcurrir de un tiempo tienen vivencias), sino a través de la reiteración de elementos comunes presentes en las ‘mónadas’ (fragmentos reiterados): *discurso*. Su tipo textual explica y aclara el proceso de creación de aquellos ocho textos que le han precedido y sucedido (según nuestra precisión y criterios) en el camino hacia la «desfabulación». Estos elementos repetidos rememoran

- 1) los "14 rollos de papel de retrete" y las 29 señales de *La cruz de San Andrés*,
- 2) las "doscientas vértebras" de *Tobogán de hambrientos*,
- 3) las palabras "sangre", "pálido" y "muerte" de *Pabellón de Reposo*,
- 4) la palabra "amarillo" y los 24 sintagmas (12 x 2) de "El iceberg" de *Mrs. Caldwell habla con su hijo*,
- 5) la estructura textual de 25 apartados lluviosos y orvallosos (más 8 secundarios) de *Mazurca para dos muertos*, 33,
- 6) las 24 presencias de "Cristo", las 10 de "yo y Gerard Ospino", las 21 de "mi nombre", las 16 de "mi padre", las 14 de "mi madre", las 3 de "mi primo" y las 47 (38 fijas + 3 libres + 6 independientes) alusiones al "tipo de discurso" utilizado en *Cristo versus Arizona*,
- 7) la historia de "don Adelfo" (reiterada 3 veces) y la estructura textual de 40 títulos de *El asesinato del perdedor* y
- 8) las 15 presencias de "el carnero de Marco Polo", las 24 de "el proceso de creación, recepción y teoría", las 39 de "la madera de boj", las 18 de "el capataz James A. Allen", etc. de *Madera de boj*.

Representando los elementos concretados de estos ocho libros una primera fase de "la generación".

7.3.1. Clasificación de las 'mónadas'

Adquiriendo este primer paso paulatinamente y sistemáticamente su máximo desarrollo en las 'mónadas' de *Oficio de Tinieblas 5*. Esto ocurre debido a que su verdadero tema consiste en la presencia de estas 'mónadas' que, en el fondo, representan unidades actanciales que unidas y agrupadas, forman núcleos familiares, que poseen un mismo denominador común y de este modo adquieren capacidad actancial de palabra dinámica. Esto quiere decir que en este texto observamos un proceso textual muy parecido al del relato policíaco en el que hay bandas de delincuentes, cuerpos de policías, clanes de amigos, de amigas, de 'chivatos', etc. Con la única diferencia de que en vez de actantes (de carne y hueso) constatamos palabras ('generadores') que ejercen y desempeñan la misma función. Además incluso éstos son más activos y dinámicos que los delincuentes y policías más atrevidos y heroicos, como denuncia y delata la "mónada 68" de la página 18 (las cursivas nos pertenecen):

las posibles combinaciones exceden una cifra mayor a la expresada por la unidad seguida de veintisiete ceros no hay cosecha de trigo etcétera pero tan sólo *tres supuestos incesantemente repetidos pueden ser fecundos*

Esta estructura triádica²³³ (*"tres supuestos incesantemente repetidos pueden ser fecundos"*) evidencia (clave descodificadora), además, la organización de dicho texto en base a un múltiplo de 3, ya que *Oficio de Tinieblas 5* consta de $398 \times 3 = 1194$. Poseyendo esta generación, según nuestros cálculos, 67 generadores (categorías de 'mónadas'), cuya clasificación²³⁴ básica es la siguiente²³⁵:

A:

- 1 ae: adán y eva
- 2 acd: ancianos ciegos daneses en visita a los museos de italia
- 3 al: anticuario de lentes de metal
- 4 15am: tus quince amigos malditos
- 5 aok: las felices amigas de otto kopp
- 6 atp: alcoba de tu primo

B:

- 7 b: benjamín el recaudador de contribuciones
- 8 bc: barón de la conjuntivitis y el lunar color naranja
- 9 bee: bee
- 10 bte: bar el tiburón enamorado
- 11 bu: el bufón

C:

- 12 cc: cid y carlomagno
- 13 cfe: caldera de fuego eterno
- 14 cmXXVII: cura merino XXVII clérigo-torero-guerrillero

²³³ Léase sobre este tipo de estructuras el escrito de Carlos Bousoño: "La simbología numérica medieval", en: *Teoría de la Expresión Poética*, Tomo 2, (Madrid, 1970), págs. 248-252. Editorial Gredos.

²³⁴ Véase sobre ésta a Á.Díaz Arenas: "ANEXO: Clasificación de las 'mónadas' de *Oficio de Tinieblas 5*", en: *Teoría y Práctica Semiótica. Tomo II: Aproximación pragmática a la obra de Camilo José Cela*, op.cit., págs. 383-403. Sobre esta clasificación escribe Darío Villanueva: "No el menor de los méritos del presente libro de Ángel Díaz Arenas resulta, precisamente, el de haberse atrevido a abordar este texto oceánico e inquietante que es *Oficio de tinieblas 5*, en donde la capacidad de experimentación formal del novelista parece haber alcanzado su grado más alto, así como la máxima pertinencia expresiva en lo relacionado con un mundo fascinante de obsesiones personales. La clasificación de las mil ciento noventa *mónadas* en que se fragmenta su discurso en torno a un número reducido de "generadores" -concepto tomado en préstamo de la teoría musical de la "atonalidad"- resulta el intento más riguroso que yo conozca hasta el momento para avanzar en la hermenéutica de esa obra clave de Camilo José Cela". D.Villanueva: "Prefacio", en: *Teoría y Práctica Semiótica. Tomo II: Aproximación pragmática a la obra de Camilo José Cela*, op.cit., págs. IX-XIV, pág. XII.

²³⁵ Las letras clasificadoras son abreviaturas de las denominaciones y la numeración corresponde al orden alfabético de su aparición.

D:

15 dc: domingo calcetín el apuesto carabinero

E:

16 eh (m): el hombre / los hombres / el macho

17 ell: ellos

18 ex: excrementos

F:

19 f:fetos de raza no blanca

G:

20 g:gente

21 gri: griegos

H:

22 hda: huevos de alondra

23 hl: hijas de lot / mujer de lot / lot

24 3hv: tres hijas del verdugo

25 hvp: el hombre vestido de pierrot

I:

26 ih: ivón hormisdas el hereje que murió en la batalla...

J:

27 jd: las jóvenes desnudas

L:

28 lm (h): la mujer / las mujeres / la hembra

29 ln: los niños

30 lpo: los policías / la policía

M:

31 man: mónadas anónimas

32 m²⁰: mujer con el alza de 20 cm. en el pie derecho

33 mc: mujer del corpiño de campesina bretona / alsaciana / galesa

34 mg: mónadas gráficas

35 mp: madre de tu primo

36 mvc: la mujer vestida de colombina (m.: 1016 zenaida)

37 mvcp: la mujer vestida de coronel prusiano (m.: 1016 hugolina)

38 mvo: la mujer vestida de harapos de oro

N:

- 39 n:nosotros
- 40 na:nadie
- 41 nb:napoleón bonaparte
- 42 nl: el niño lepórido
- 43 np (md): novia de tu primo (la mujer desnuda)

P:

- 44 p:las palomas de color azul
- 45 pe: pescadores evangélicos

S:

- 46 s:safo y su cohorte de musas perfectas
- 47 sd: ser derrotado

T:

- 48 t:tú
- 49 tam: tu amigo (m.: 61 el celador de arbitrios municipales misógino)
- 50 t^{ata}: tu abuelita
- 51 t^{ato}: tu abuelito (el marido de tu abuelita)
- 52 tm: tu madre
- 53 tp: tu primo (tuprimo)
- 54 tpa: tu padre (se llama claudio como tú: m.: 458)

U:

- 55 ul: ulpiano el lapidario / ulpiano el apóstata

V:

- 56 v:el verdugo / los verdugos
- 57 vo: vosotros

Y:

- 58 y:yo (m.: 1169 tú soy yo mismo)
- 59 y-t:yo-tú
- 60 ntdv:un negro no tiene derecho a la vida
- 61 vd:una vida diáfana
- 62 ea:el amor
- 63 pa:para
- 64 lmo:las momias
- 65 lh:la historia
- 66 h:había
- 67 por:porcelana

Para realizar esta división de 67 categorías de ‘mónadas’ hemos partido de un criterio simplista: sus premisas se basan en el hecho de que toda obra literaria y artística admite generalmente una segmentación, caso ya visto en los textos presentados precedentemente. Ésta puede llevarse a cabo normalmente al nivel de la *historia* narrada y al nivel del *discurso* expresador. Decimos normalmente, porque esto ocurre sobre todo en la literatura con características tradicionales. Sin embargo, este aspecto se problematiza cuando el lector se encuentra ante obras vanguardistas y de la modernidad: “El patrón como sustituto de la trama”. Ocurre de este modo debido a que éstas se «desfabulan» (pierden su parte anecdótica y fabulada) y el lector-receptor se halla ante un *discurso*, cuya única misión es expresarse a sí mismo, poniendo en evidencia la *instancia de su autor*. Pero este discurso admite asimismo una segmentación. Sin embargo, ésta no puede llevarse a cabo según los criterios convencionales: exposición>nudo>desenlace o bien analizando lugares>actantes>tiempo>tema. En este caso conviene encontrar la forma de aproximarse al texto. De modo que su estudioso debe ocuparse de delimitar y precisar los recursos retóricos u otras estrategias discursivas que yagan a la base de la producción de su sintaxis.

En lo referente a *Oficio de Tinieblas 5* hemos creído necesario y conveniente, -ya que este texto representa un modelo de obra «desfabulada» y, como consecuencia, es una suma de palabras y de segmentos (cargados de significado)-, ocuparnos de él en base a dos criterios:

- 1) primero, hallar los elementos que se reiteran regularmente (es decir, que poseen un denominador común) y que permiten asignarles un nombre principal, que son las dichas 67 categorías de ‘mónadas’, y
- 2) segundo, aunar aquellas de las 1194 con sus correspondientes de las 67 categorías con las que entran en contacto y con las que forman una unidad o familia temática, sintáctica y semántica. Esto es formando grupos de ‘mónadas’.

La agrupación de estas 67 categorías de ‘mónadas’, que poseen el mismo denominador común, ha permitido ya una clasificación primera por categorías; éstas autorizan dividir el segmento textual total de *Oficio de Tinieblas 5* en 67 categorías de mayor o menor extensión, pero concretables, definibles y aptas para el estudio y análisis. Para realizar esta clasificación hemos registrado ciertas unidades semánticas (aunque con variantes) como, por ejemplo:

‘adán y eva’ (ae: m. 120, 121, 530, 738, 897, 982, etc.) o bien

‘las palomas de color azul’ (p: m. 312, 604, 640, 673, 674, 681, etc.).

Conviene tener en cuenta que hay ‘mónadas’ que no sólo poseen una señal, sino varias; en este caso hemos dado primacía a la primera presente. Además, consideramos

únicamente 'mónadas' categorizables a aquellas que poseen elementos que, por lo menos, se reiteran tres veces. Las 'mónadas' sin rasgos distintivos para la clasificación las hemos denominado 'mónadas anónimas' (man: m. 6, 8, 12, 15, etc.); su número asciende a la cantidad de 151 y éstas aparecen bajo la categoría dicha.

7.3.2. Categorías monádicas

Al realizar esta clasificación, hemos constatado que este *Oficio de Tinieblas 5* posee las 67 categorías de 'mónadas' ya especificadas, especificación y clasificación que hemos realizado en base a los siguientes criterios ilustrativos:

1) 34 designan a ciertas personas como, por ejemplo, 'ulpiano el lapidario' (ul: m. 224, 337, 484, 487, 491, 503, 563, 564, 565, 599, 610, 612, 620, 648, 670, 680, 715, 743, 750, 820, 864, 866, 872, 898, 906, 909, 950, 954, 956, 974, 1054, 1056, 1957 y 1090) o bien

2) 3 grupos de personas como, por ejemplo, 'las felices amigas de otto kopp' (aok: m. 835, 837 y 1159);

3) 3 expresan personas indefinidas como 'ellos' (ell: m. 14, 580, 581) o

4) 15 grupos como, por ejemplo, 'tus quince amigos malditos' (15am: m. 1111, 1112, 1113, 1114, 1115, 1116, 1117, 1118, 1119, 1120, 1121, 1122, 1123, 1124 y 1125);

5) 3 corresponden a diversos elementos como 'huevos de alondra' (hda: m. 63, 64 y 65);

6) las restantes las hemos formalizado, basándonos en criterios de contenido y de temática -y no según la primacía adquirida por una palabra- como, por ejemplo, 4 'una vida diáfana' (vd: m. 243, 244, 245 y 246). Estas categorías indefinidas se hallan especificadas entre la 60 (subrayada) y la 67: 60 ntdv, 61 vd, 62 ea, 63 pa, 64 lmo, 65 lh, 66 h y 67 por.

7.3.3. Grupos monádicos

Brindando esta clasificación y unificación de números los siguientes 67 grupos monádicos:

1 ae: 120, 121, 530, 738, 897 y 982: **6**,

2 acd: 411, 412, 413, 441, 727, 854, 926, 932 y 1077: **9**,

3 al: 874, 876, 878, 879, 892, 910 y 1176: **7**,

4 15am: 1111, 1112, 1113, 1114, 1115, 1116, 1117, 1118, 1119, 1120, 1121,

1122, 1123, 1124 y 1125: **15**,

5 aok: 835, 837 y 1159: **3**,

6 atp: 71, 72, 73, 74, 75, 94, 102, 214, 321, 495, 496 y 1035: **12**,

7 b: 980, 987, 999, 1000, 1001, 1002, 1003, 1004 y 1030: **9**,

8 bc: 160, 228, 229, 230, 232, 253, 676, 685, 703, 770, 824, 1047, 1051, 1053,

1106 y 1155: **16**,

9 bee: 531, 532 y 533: **3**,

10 bte: 234, 561, 998, 1156 y 1171: **5**,

11 bu: 353, 363, 446, 453, 461, 463, 468, 469, 616, 693, 803, 806, 812, 856, 860,

882 y 1145: **17**,

12 cc: 939, 940 y 941: **3**,

13 cfe: 778, 779, 780, 781, 782, 783 y 784: **7**,

14 cmXVII: 797, 1142 y 1143: **3**,

15 de: 1167, 1169 y 1170: **3**,

16 eh (m): 11, 39, 46, 48, 170, 212, 354, 360, 383, 421, 424, 431, 438, 442, 450,

535, 536, 539, 583, 637, 725, 728, 755, 801, 825, 828, 955, 963, 964, 993,

1029, 1070, 1092, 1099, 1128 y 1164: **36**,

17 ell: 14, 580 y 581: **3**,

18 ex: 291, 293, 295, 297, 299, 301, 303, 786, 787, 788, 789, 790,

791 y 792: **14**,

19 f: 31, 202, 328, 613, 683, 764 y 985: **7**,

20 g: 467, 586 y 591: **3**,

21 gri: 148, 149, 150, 158, 1096 y 1154: **6**,

22 hda: 63, 64 y 65: **3**,

23 hl: 505, 507, 509, 511, 513, 515, 621, 744, 912, 1023, 1087 y 1182: **12**,

24 3hv: 486, 708, 722, 758, 846 y 1068: **6**,

25 hvp: 342, 343, 389, 520, 523, 524, 545, 687, 688, 698, 843, 844, 845, 935 y

1063: **15**,

26 ih: 231, 357, 569, 573, 639, 716, 809, 875, 885, 887, 913, 914, 1024, 1025,

1040 y 1178: **16**,

27 jd: 144, 196, 197 y 200: **4**,

28 lm (h): 9, 25, 170, 212, 361, 362, 452, 543, 597, 654, 663, 696, 738, 755, 847,

958, 963, 964, 993, 1008, 1043, 1099 y 1164: **23**,

29 ln: 10, 263, 397, 398, 525, 691, 769, 842 y 1033: **9**,

30 lpo: 408, 482, 483, 485, 617 y 1179: **6**,
31 man: 6, 8, 12, 15, 23, 29, 40, 41, 43, 44, 47, 52, 53, 69, 84, 85, 86, 87, 88, 89,
90, 91, 104, 135, 136, 147, 156, 164, 166, 169, 172, 173, 178, 181, 187,
190, 198, 215, 217, 233, 238, 249, 252, 257, 258, 261, 284, 307, 310, 311,
329, 359, 409, 426, 455, 459, 460, 464, 478, 480, 481, 488, 506, 527, 540,
544, 546, 547, 554, 557, 571, 574, 584, 587, 588, 595, 607, 614, 629, 630,
646, 655, 656, 659, 662, 665, 666, 671, 689, 692, 694, 699, 700, 701, 705,
724, 733, 740, 747, 753, 756, 763, 768, 775, 814, 815, 817, 819, 848, 852,
868, 871, 888, 891, 908, 948, 949, 953, 957, 962, 965, 967, 968, 969, 986,
996, 1005, 1006, 1007, 1014, 1015, 1031, 1032, 1034, 1036, 1037, 1038,
1062, 1066, 1069, 1073, 1074, 1076, 1093, 1102, 1148, 1152, 1160, 1162,
1166 y 1190: **151**,
32 m²⁰: 566, 572, 794, 894, 959, 973 y 1127: **7**,
33 mc: 162, 686, 772, 1058 y 1060: **5**,
34 mg: 265, 266, 267 y 268: **4**,
35 mp: 103, 105, 118, 262, 345, 346, 347, 376, 378, 447, 466, 497, 498, 500, 550,
585, 626, 793, 1131 y 1161: **20**,
36 mvc: 386, 490, 492, 559, 658, 729, 732, 833, 901, 1078, 1108 y 1158: **12**,
37 mvcp: 123, 127, 128, 762, 869, 893, 905, 915 y 1097: **9**,
38 mvo: 99, 419, 745, 765, 796, 1088, 1103 y 1141: **8**,
39 n: 60, 236, 264, 449, 451 y 567: **6**,
40 na: 13, 95, 112, 129, 180, 189, 250, 283, 288, 315, 508, 548, 558, 594, 598,
609, 631, 633, 644, 650, 651, 675, 702, 736, 739, 752, 774, 849, 984,
1050, 1064, 1065, 1081, 1086, 1091, 1098, 1147, 1150 y 1183: **39**,
41 nb: 679, 682, 737, 759 y 1052: **5**,
42 nl: 661, 669, 766, 1045, 1049, 1100 y 1105: **7**,
43 np (md): 79, 98, 116, 122, 125, 131, 142, 143, 161, 163, 182, 194, 199, 201,

218, 225, 226, 237, 239, 251, 259, 316, 322, 327, 330, 335, 336, 365, 366,

367, 368, 369, 371, 372, 373, 375, 387, 388, 407, 414, 437, 444, 454, 472,

473, 526, 529, 551, 556, 568, 570, 590, 619, 624, 625, 643, 647, 649, 652,

653, 677, 678, 706, 712, 713, 719, 723, 746, 748, 751, 761, 776, 816, 839,

851, 886, 972, 1089, 1129, 1151 y 1168: **81**,

44 p: 312, 604, 640, 673, 674 y 681: **6**,

45 pe: 456, 457, 880 y 936: **4**,

46 s: 396, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 623, 636, 638, 924, 925,
1028 y 1101: **16**,

47 sd: 1, 35, 37, 110, 219, 220, 332, 416, 1072 y 1194: **10**,

48 t: 2, 3, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 26, 27, 28, 30, 32, 33, 35, 36, 38, 45,

49, 50, 51, 61, 62, 66, 67, 70, 77, 80, 81, 82, 83, 92, 101, 106, 108, 111,

132, 134, 139, 140, 141, 145, 146, 151, 152, 153, 154, 155, 157, 159, 165,

167, 168, 174, 175, 176, 177, 179, 184, 185, 186, 192, 193, 195, 216, 219,

221, 235, 241, 242, 247, 248, 254, 255, 256, 270, 271, 272, 273, 274, 275,

276, 277, 278, 280, 282, 285, 286, 287, 289, 302, 304, 308, 309, 323, 324,

325, 331, 332, 333, 334, 348, 355, 356, 379, 390, 391, 392, 393, 394, 395,

410, 417, 418, 420, 422, 423, 425, 428, 429, 432, 433, 439, 440, 443, 448,

462, 470, 471, 475, 476, 479, 489, 501, 512, 514, 534, 537, 538, 553, 560,

562, 575, 582, 589, 592, 593, 596, 600, 601, 606, 608, 628, 635, 642, 645,

667, 668, 711, 726, 731, 749, 754, 771, 773, 799, 800, 802, 804, 805, 807,

808, 810, 811, 813, 821, 822, 826, 827, 836, 840, 841, 850, 857, 859, 862,

863, 865, 867, 873, 877, 884, 889, 890, 895, 899, 900, 902, 911, 927, 928,

929, 930, 931, 951, 970, 975, 976, 978, 979, 988, 989, 990, 991, 994, 1009, 1010,
1011, 1012, 1013, 1016, 1019, 1020, 1021, 1027, 1041, 1042, 1046, 1048, 1055, 1079,

1080, 1083, 1104, 1109, 1110, 1126, 1146, 1157, 1163, 1172, 1173, 1175, 1188, 1192 y 1193: **248**,

49 tam: 605, 611 y 1017: **3**,

50 t^{ata}: 517, 518, 521, 522, 704, 709, 714, 717, 853, 917, 918, 922, 934, 946, 947,

952, 961, 1061, 1071, 1187, 1191 y 1194: **22**,

51 t^{ato}: 519, 695, 916, 919, 921, 1067 y 1184: **7**,

52 tm: 502, 777, 785, 907, 1130, 1132 y 1181: **7**,

53 tp: 76, 78, 93, 96, 97, 98, 100, 107, 109, 113, 114, 115, 117, 119, 124, 130,

131, 137, 138, 171, 213, 240, 260, 279, 313, 318, 320, 341, 364, 377, 430,

493, 494, 579, 602, 603, 618, 622, 632, 641, 672, 718, 720, 721, 760, 798,

829, 831, 832, 834, 861, 883, 903, 942, 960, 981, 995, 1022, 1075, 1084,

1085, 1144, 1149, 1177, 1180 y 1189: **66**,

54 tpa: 34, 42, 58, 59, 183, 305, 306, 319, 358, 385, 458, 477, 499, 504, 510, 541,

549, 615, 637, 664, 710, 734, 735, 741, 742, 767, 795, 838, 855, 933, 945,

1039, 1082 y 1174: **34**,

55 ul: 224, 337, 484, 487, 491, 503, 563, 564, 565, 599, 610, 612, 620, 648, 670,

680, 715, 743, 750, 820, 864, 866, 872, 898, 906, 909, 950, 954, 956, 974,

1054, 1056, 1057 y 1090: **34**,

56 v: 188, 191, 314, 317, 349, 350, 351, 352, 370, 374, 415, 445, 465, 523, 524,

542, 552, 555, 627, 660, 690, 697, 707, 730, 757, 818, 823, 858, 870, 920,

944, 983, 1044, 1059, 1095, 1153 y 1185: **37**,

57 vo: 7, 57, 344, 384 y 416: **5**,

58 y: 4, 5, 54, 55, 56, 133, 332, 634, 966, 997 y 1094: **11**,

59 y-t: 137, 222, 223, 225, 332, 427, 561, 977 y 1169: **9**,

60 ntdv: 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210 y 211: **9**,

61 vd: 243, 244, 245 y 246: **4**,

62 ea: 290, 292, 294, 296, 298 y 300: **6**,

63 pa: 338, 339 y 340: **3**,

64 lmo: 380, 381, 382, 383 y 1165: **5**,

h

65 lh: 434, 435 y 436: **3**,

66 h: 576, 577 y 578: **3** y

67 por: 1133, 1134, 1135, 1136, 1137, 1138 y 1139: **7**.

67 categorías de 'mónadas' con sus correspondientes y formantes grupos monádicos:

1: 623: 1245: 4
2: 924: 646: 16
3: 725: 1547: 10
4:1526: 1648:248
5: 327: 449: 3
6:1228: 2350: 22
7: 929: 951: 7
8:1630: 652: 7
9: 331:15153: 66
10: 532: 754: 34
11:1733: 555: 34
12: 334: 456: 37
13: 735: 2057: 5
14: 336: 1258: 11
15: 337: 959: 9
16:3638: 860: 9
17: 339: 661: 4
18:1440: 3962: 6
19: 741: 563: 3
20: 342: 764: 5
21: 643: 8165: 3
22: 344: 666: 3
67: 7

Total:190+451+553 = **1194**

La clasificación de las 1194 'mónadas' de *Oficio de Tinieblas 5* en 67 categorías y su unificación en grupos monádicos coherentes y homogéneos (aunque de diversa cantidad numérica), permite deducir que el receptor se halla en presencia de un vasto repertorio de 'generadores' (fragmentos reiterados) y actantes sintácticos; éstos son los que garantizan la coherencia del texto y representan ser el merecido premio para el lector que ha desempeñado cien por cien su "aventura de una lectura" y que ha sabido encontrar "El patrón como sustituto de la trama".

7.3.4. Núcleos monádicos

Conviene señalar, además, que algunas ‘mónadas’ de las 67 categorías forman núcleos centrales, poseyendo relaciones e interrelaciones con otras. Lo que quiere decir que éstas no están aisladas, sino que forman un todo con las restantes de su familia, grupo o categoría. Este rasgo contribuye a aumentar la coherencia y lectoría de este texto, como exponemos a continuación gráficamente, mostrando siete ejemplos concretos de ‘monadas’ núcleos:

1) m. 102 (4 Elementos): atp (6) + na (40) + np (md) (43) + tp (53),

2) m. 152 (5 Elementos): atp (6) + na (40) + np (md) (43) + t (48) + tp (53),

3) m. 1149 (6 Elementos): bu (11) + mp (35) + na (40) + np (md) (43) + t (48) + tp (53),

4) m. 485 (7 Elementos): 3hv (24) + lm (h) (28) + ln (29) + lpo (30) + v (56) + ul (55) + t (48),

5) m. 1146 (8 Elementos): ih (26) + na (40) + nb (41) + mvcp (37) + ul (55) + v (56) + hvp (25) + t (48),

6) m. 1175 (9 Elementos): al (3) + t^{ata} (50) + bu (11) + eh (m) (16) + ln (29) + na (40) + np (md) (43) + ul (55) + t (48), y

7) m. 980 (10 Elementos): b (7) + eh (m) (16) + hvp (25) + lm (h) (28) + lpo (30) + mvcp (37) + ul (55) + v (56) + s (46) + t (48).

En estos siete ejemplos constatamos que las ‘mónadas’ núcleos alcanzan diversas dimensiones: de 4 a 10 Elementos. Esta característica autoriza a observar, una vez más, que el verdadero valor de un ‘generador’ o de un repertorio de ‘generadores’ radica no sólo en su presencia, sino y sobre todo en su capacidad referencial y autorreferencial, es decir, en su función. En estos ejemplos observamos un *discurso* que se vuelca sobre sí mismo y que grita libertad y autonomía de su palabra: PALABRA y DISCURSO EN LIBERTAD. Este tipo de creación y generación es el que ocurre en las obras celianas a partir, pero no exclusivamente, de *Oficio de Tinieblas 5*. Ya hemos visto como funcionan *Tobogán de hambrientos*, *Pabellón de Reposo* y *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, sin excluir *La cruz de San Andrés*, aunque en este último texto su función sea muy otra. Ocurre así porque en él se relatan verdaderamente historias. De modo que la reiteración desempeña más bien la función de darles coherencia y consistencia. Este hecho razona el que consideramos a este texto como perteneciente a “La trama total”.

7.4. Producción y recepción

Es más, la sistemática agrupación de elementos dispares y dispersos, poseyendo un denominador común, es un ejemplo válido para las otras cuatro seudonovelas que este narrador redactó después de *Oficio de Tinieblas 5* y a las que sirve de base, ejemplo y modelo, a saber, -*Mazurca para dos muertos* (1983), *Cristo versus Arizona* (1988), *El asesinato del perdedor* (1994) y *Madera de boj* (1999)-, rasgo también presente parcialmente en una obra de "La trama total": *La cruz de San Andrés* (1994). *Oficio de Tinieblas 5* evidencia, además, el proceso de redacción y generación utilizado por Cela para crear sus libros de la modernidad, cuyo/a/s minimotemas, minianécdotas o minihistorias (fragmentos) vienen reiterados y reelaborados en los textos dichos. Su recurso es siempre el mismo, cambiando los asuntos, los nombres, etc. Recordemos las 67 categorías de 'mónadas' base, cuya clasificación en grupos representan y resumen las 1194 'mónadas' componentes del libro.

Es bastante común la opinión que sostiene que en *Oficio de Tinieblas 5*, "ha desaparecido hasta la puntuación"²³⁶, que "[...]. El libro en cuestión, salvo errata, no lleva ni una sola mayúscula, ni un solo punto"²³⁷, o bien que "La construcción en párrafos más o menos largos, en "nómadas" (querrá decir "mónadas") de continuidad e independencia entre sí, la supresión casi total de signos de puntuación y de mayúsculas,..."²³⁸, etc. Insistimos en decir y afirmar, a pesar de las opiniones leídas, que en este libro sí hay 'mónadas' que tienen puntuación. Véanse 19 con dos puntos (:): 8, 26, 36 (2), 50, 62, 101, 134, 181, 203, 243, 289, 357, 363, 367, 380, 399, 407, 433, 493, etc., 39 con comas (,): 16, 21, 27, 49, 54, 57, 60 (2), 90, 111, 125, 143, 151, 174, 184, 216, 221, 250, 259, 263, 285, 293, 296, 297, 299, 303, 323, 332 (4), 340, 344 (2), 348 (2), 354, 390, 393, 394, 427, 442, 443, 448, 492, etc.; e incluso 1 con el signo final de interrogación (...?): 332 ('monada' que consta de dos páginas, 50-51, muy representativas y significativas): "por qué no te enfrentas contigo mismo?" (pág. 51). A las que pueden sumarse 1 con paréntesis (): 'mónada' 1097 (págs. 226-227), teniendo la 1057 hasta un punto y seguido: "que escribe. ulpiano el lapidario" (pág. 203). Es más, observamos casos en que se abandona parcialmente la escritura (*letra*) para pasar a ser un texto gráfico (*dibujo*), "Mónadas culturalistas, con ilustración"²³⁹, como ocurre en las 'mónadas' (mg: 34) 265, 266, 267 y 268, onomatopéyico (*sonoro*) ovejero balador (bee: 9), 531, 532 y 533 o bien seudoalgebraico, 517 (t^{ata}: 50). Habiendo incluso una fálica, la 1042 (págs. 196-197), en la que

²³⁶ José María Alfaro: "«Oficio de Tinieblas 5» de Camilo José Cela", en: *ABC*, págs. 54-55, (Madrid, jueves 14 de febrero de 1974), pág. 55.

²³⁷ Guillermo de Ruiz: "Cela presentó su última novela: «Oficio de Tinieblas 5»", en: *Diario El Alcázar*, (Madrid, 22 de noviembre de 1973).

²³⁸ Julio Monegat: "El libro de la semana: «Oficio de Tinieblas 5» de Camilo José Cela", en: *El Noticiero Universal*, (Barcelona, martes 4 de diciembre de 1973), pág. 43.

²³⁹ Alfonso Canales: "Meditación, tras el «Oficio de Tinieblas»", en: *Artesa*, N° 22, págs. 51-54, (Burgos, mayo de 1974), pág. 53.

la palabra 'falo' está escrita "siete veces" (autorreferencialidad, pág. 197)) en forma de escalera. Sin olvidar una 'mónada' anagramática, la 1056, en la que se representa un juego de pirámide invertida, construida con la palabra "abracadabra" (pág. 203), y otra sumamente curiosa, en la que se reproduce puntualmente el teclado completo de una máquina de escribir española (con todos los signos de escritura y de puntuación); ésta es la 1170 (pág. 259):

[...] se rebela la máquina de escribir cuyo orden alfabético ronda el caos de los tres santos capadocios primera línea san basilio el grande 123456789-ç ` y encima ½"/()&_¿?!\$ ^ segunda línea san gregorio de nisa qwertyuiop" y encima de los lugares penúltimo y último £" tercera línea san gregorio nacienceno asdfghjkl° y encima del lugar último ^a cuarta línea su glosador h. weiss zxcvbnm,,: y encima de los lugares antepenúltimo penúltimo y último ;=% el necrófilo...

A estas 'mónadas' de diverso tipo e índole conviene añadir algunas autorreferenciales, es decir, que aluden a sí mismas o bien a otras (la flecha indica cual es su pareja o parejas):

101>101, 203>203, 407>407, 429>1186, 786>291, 787>293, 788>295, 789>297, 790>299, 791>301, 792>303, 815>815, 1133>291>786, 1134>293>787, 1135>295>788, 1136>297>789, 1137>299>790, 1138>301>791, 1139>303>792, 1145>803, etc.

7.5. Final

Como acabamos de constatar e ilustrar el lector de este tipo de obras «desfabuladas» no requiere ocuparse imprescindiblemente de reconstruir y recuperar los personajes, los lugares, la temporalidad, las vivencias, la trama (acción), etc., ya que como escribe Eduardo Alonso, *Oficio de Tinieblas 5* es

[...]. En relación a otras novelas estructurales, la identidad del protagonista lírico se opone a la presencia de la destrucción. No hay historia con armazón argumental, ni confrontación con otros personajes, ni marcos de espacio y tiempo, sino una relación inacabable de hechos caóticos y de imágenes visionarias en torno a un foco temático: la muerte; bajo su tenebroso haz, se produce un ceremonial crispado y deshumanizado de «poses» vitales, amorosas las más, que constituyen «una nómina de oficios interminable», pero «al conjunto de todos se le llama oficio de tinieblas» (762). El tenebroso espectáculo de la muerte ocurre, dicho unamunianamente, en los adentros, pero se ilustra alucinadamente con un muestrario incontable y bronco de maneras de morir. Es, en definiti-

va, una obra de encargo íntimo, una fábula interior, pero no la historia de una transformación psicológica, sino de una pulsión monocorde y sentimental sobre la muerte y la derrota del tiempo²⁴⁰.

La meta primera de su receptor debe ser lograr hallar las palabras, las frases, es decir, todos aquellos elementos que están cargados (morfosintáctica- o/y semánticamente) de un significado especial y que se reiteran repetidamente, pero en contextos nuevos, adquiriendo de esta manera un significado, a su vez, también novedoso; por ejemplo:

- 1) 'mónadas',
- 2) clasificación de las mónadas,
- 3) categorías monádicas,
- 4) grupos monádicos y
- 5) núcleos monádicos.

Éstos son los 'generadores' y sus operaciones textuales, recurso que recrea y reproduce con todo detalle el proceso creativo celiano en sus textos de la modernidad: monotemas o minihistorias que se reiteran letánicamente y cuyos componentes poseen elementos comunes con otros monotemas o minihistorias del mismo texto.

Incluso el mismo título del libro, *Oficio de Tinieblas 5*, halla su correspondiente, justo y puntual eco (como lo anunciado por E.Alonso) en las 'mónadas' 762 (pág. 126), "[...]: hay un oficio parabólico un oficio de penitencia y soledad un oficio contenido un oficio sordo un oficio de salvación por la huida un oficio comestible la nómina de los oficios es interminable al conjunto de todos se le llama oficio de tinieblas que no es el infierno y sus demonios aunque sí puede parecer su paisaje...", y 1097 (págs. 226-227): "[...]: hay un oficio elíptico un oficio esférico un oficio helicoidal (también un oficio parabólico) un oficio de gula lujuria y compañía (o soledad) un oficio desbocado que ignoro un oficio decidor (también un oficio contenido y sordo) un oficio de salvación por la huida (quizá también un oficio de signo contrario) un oficio para comer hasta el hartazgo y beber hasta el límite del equilibrio la lista de los oficios no tiene ni principio ni fin a la violenta ruptura de todas las fronteras de los oficios se le llama oficio de tinieblas en él se reúnen los solitarios los viciosos los virtuosos solitarios..." Un *oficio de tinieblas* que con tanta oscuridad y destrucción sólo puede tener como meta la muerte, rasgo funerario sobre el que muy bien dice una de sus primeras y máximas estudiosas en su

²⁴⁰ Eduardo Alonso: "Oficio de Tinieblas 5, fábula íntima y funeral", en: *Insula*, N° 518-519, op.cit., págs. 5-7, pág. 5.

“Re-ordenación de un caos”, a saber Carmen Díaz Castañón:

Tanta destrucción sólo podía tener un final, la muerte,...²⁴¹

Opinión que también defiende y apoya (entre otros) Julio Monegat en su citado “El libro de la semana”:

[...]: la purga de un corazón dolorido y desengañado, el recorrido incansable de esa espiral hacia la muerte.

Libro redactado entre el martes 2 de noviembre (*día de difuntos*) de 1971, al lunes 23 de abril (*semana santa*) de 1973, es decir, entre dos festividades de muerte (“Día de Difuntos” y “Viernes Santo”[®]lunes), cuya temporalidad de creación y producción representa (repetimos) 534 días. Fechas puntuales, cuyo significado y mensaje mortuorios ya vienen anunciados por su artífice en la página 7 de su *Oficio*, haciendo préstamo de un texto ajeno, a saber, de *Como se hace una novela* de Miguel de Unamuno:

La literatura no es más que muerte...²⁴²

Análisis que cerramos y clausuramos con palabra escritas por el mismo Camilo José Cela en la página 296 de su *Madera de boj*:

[...], ahora ya no es como antes, ahora la gente ha descubierto que la novela es un reflejo de la vida y la vida no tiene más desenlace que la muerte,...

No deja de asombrarnos, sin embargo, la fobia o idea fija que ya poseía este artista de la muerte en los años 1971-1973, a la edad de 55-57, recorriendo ésta progresivamente todas sus seudonovelas posteriores a 1973 y que parece ser le acompaña hasta su propia, verdadera y real muerte: el jueves 17 de enero de 2002, en la Clínica Centro de Madrid, acontecimiento aciago y final que le ocurrió a las siete de la mañana cuando empezaba a despuntar “*la dudosa luz del día*”.

²⁴¹ Carmen Díaz Castañón: “Re-ordenación de un caos: «oficio de tinieblas 5»”, en: *Papeles de Son Armadans*, Tomo LXXV, Núms. CCXXIV-V, págs. 186-211, (Palma de Mallorca, noviembre-diciembre de 1974), pág. 199 y “Camilo José Cela y su «Oficio de Tinieblas»”, en: *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, N° 18, págs. 49-64, (Madrid, marzo de 1978), pág. 56.

²⁴² A decir verdad, la expresión exacta y puntual, “La literatura no es más que muerte”, no existe en el texto de Miguel de Unamuno. Hay cantidad de referencias y alusiones a ‘novela’, ‘literatura’ y ‘muerte’. Véanse, por ejemplo: “[...] El vicio de la lectura lleva el castigo de muerte continua” (pág. 138), “[...] no pudo ya resistir más, fue vencido por la historia, es decir, por la vida, o mejor por la muerte” (pág. 139), “Estas palabras que habría puesto en la boca de mi Jugo de la Raza, a saber: que todo el mundo se muere [o en español popular, que todo dios se muere]” (págs. 160-161), etc. Pero, repetimos, la expresión que cita el Premio Nobel de Literatura no está presente en el texto de M.de Unamuno: “Cómo se hace una novela (1927)”, en: *San Manuel Bueno, mártir y Cómo se hace una novela*, op.cit., págs. 122-207. Es de pensar que él cita libremente o bien de alguien que, a su vez, obra así.

8. Conclusiones generales

Tercera fase, entonces, en la que acabamos de presentar siete textos: 1) *Pabellón de Reposo* (con sus palabras “sangre”, “pálido” y “muerte”), 2) *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (en la que resaltan la palabra “amarillo” y los 24 sintagmas (12 x 2) de “El iceberg”), 3) *Mazurca para dos muertos* (que posee una estructura textual de 25 apartados lluviosos y orvallosos, más 8 secundarios), 4) *Cristo versus Arizona* (con sus 24 presencias de “Cristo”, las 10 de “yo y Gerard Ospino”, las 21 de “mi nombre”, las 16 de “mi padre”, las 14 de “mi madre”, las 3 de “mi primo” y las 47 -38 fijas + 3 libres + 6 independientes- alusiones al “tipo de discurso” utilizado), 5) *El asesinato del perdedor* (recordemos la historia de “don Adelfo”, reiterada 3 veces, y la estructura textual de 40 títulos), 7) *Madera de boj* (veamos las 15 presencias de “el carnero de Marco Polo”, las 24 de “el proceso de creación, recepción y teoría”, las 39 de “la madera de boj”, las 18 de “el capataz James A. Allen”, etc.) y 8) *Oficio de Tinieblas 5* (con sus 67 categorías de ‘mónadas’, etc.).

Estos textos nos parecen representativos de su quehacer novelístico y modelos de “El patrón como sustituto de la trama” y son dignos representantes de la prosa celiana que se especifica por la generación y los fragmentos reiterados (letanías) que este tipo de literatura implica y conlleva. Conduciendo el Premio Nobel de Literatura de 1989 este tipo de experimentación a su punto álgido y máximo en sus obras finales y particularmente y sobre todo en su único e irrepitible *Oficio de Tinieblas 5*.

1.4.-Conclusión

Como hemos constatado a lo largo de las páginas de este texto, Camilo José Cela ha reemplazado, -en su constante quehacer, innovar y crecer-, las formas tradicionales de novelar por otras nuevas, modernas y vanguardistas: él ha dado *Catorce pasos hacia la modernización de la novela*. De modo que podemos hacerle justicia diciendo que la *Evolución de estructuras «novelísticas» en Cela* es una constante y una realidad. Su producción desde *La Familia de Pascual Duarte* (1942) hasta *Madera de boj* (1999), es decir, a lo largo de 57 años de creación, le ha conducido y llevado (según la acertada terminología de David William Foster), a través de dos grandes fases, “La trama total” (textos textuados) y “La trama de cabos sueltos” (textos fragmentados), a una tercera última y final: “El patrón como sustituto de la trama” (fragmentos reiterados). Obrando de esta manera él no sólo ha sido un máximo innovador, sino al mismo tiempo uno de los más grandes modernizadores y emancipadores de la novela hispana e internacional de todos los tiempos. Leamos lo que escribe al respecto Eduardo Ruiz Tosaus:

Si existía en toda la producción novelesca de Camilo José Cela una constante sobresaliente, quizá siempre debamos señalar su manifiesta insumisión a las reglas y su obsesión renovadora. Y casi se puede afirmar que cada novela suya era

un nuevo intento o ensayo de técnicas y estructuras narrativas distintas. Temáticamente, Cela se movía en unas coordenadas más o menos fijas pero lo que varía de continuo son sus recursos literarios, el afán de experimentar nuevos caminos: el tremendismo (*La familia de Pascual Duarte*, 1942), la picaresca (*Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, 1944), la narración entrecruzada y calidoscópica (*Pabellón de reposo*, 1943), el objetivismo (*La colmena*, 1951), el monólogo interior (*Mrs. Caldwell habla con su hijo*, 1953), la novela caótica (*Mazurca para dos muertos*, 1983, *Cristo versus Arizona*, 1988)²⁴³.

Sus tres fases de modernización y emancipación son (repetimos y simplificamos) las siguientes:

I. "La trama total" (Textos textuados):

- 1) *La Familia de Pascual Duarte* (1942),
- 2) *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (1944),
- 3) *La catira* (1955) y
- 4) *La cruz de San Andrés* (1994).

II. "La trama de cabos sueltos" (Textos fragmentados):

- 5) *La Colmena* (1951),
- 6) *Tobogán de hambrientos* (1962) y
- 7) *San Camilo, 1936* (1969).

III. "El patrón como sustituto de la trama" (Fragmentos reiterados):

- 8) *Pabellón de Reposo* (1943),
- 9) *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (1953),
- 10) *Mazurca para dos muertos* (1983),
- 11) *Cristo versus Arizona* (1988),
- 12) *El asesinato del perdedor* (1994),
- 13) *Madera de boj* (1999) y
- 14) *Oficio de Tinieblas 5* (1973).

Tres fases (4 + 3 + 7) hacia la modernización y emancipación de la novela que no sólo han sustituido la "trama" por el "patrón", sino que sobre todo han conducido la producción «novelística» de Camilo José Cela a la «desfabulación»²⁴⁴; ya que ésta no representa más "la escritura de una aventura" (*historia*), sino mucho más "la aventura de una

²⁴³ E. Ruiz Tosaus: "La condición femenina en *Cristo versus Arizona* de Camilo José Cela", en: *Espéculo. Revista de Estudios Literarios de la Universidad Complutense*, Nº 20, op.cit.

²⁴⁴ A. Carballo Picazo: "El ensayo como género literario. Nota para su estudio en España" en: *Revista de Literatura V*, op.cit., págs. 93-156.

escritura"²⁴⁵ (*discurso*) que se cuenta a sí misma. Este proceso significa que su lector ha pasado de "la lectura de una aventura" a "la aventura de una lectura". Su quehacer lectorial ya no es simplemente leer y convivir, sino mucho más reconstruir el texto, vivirlo y encontrarle un sentido: hacerse coautor-cómplice.

1. Modernización novelística y «desfabulación»

Precisemos que el estudio de la «novelística» completa de este escritor no ha sido en ningún caso una tarea gratuita y éste nos ha permitido una nueva clasificación y enfoque de la misma (extensiva a la de otros escritores) que, como sabemos, se concreta en tres categorías:

1) Textos textuados que representan el texto tradicional con exposición>nudo> desenlace. En este tipo de relatos hay personajes que en lugares con el transcurrir de un tiempo cronológico y medible tienen vivencias que se manifiestan en su trama e *historia*. Son textos ficticios. El *discurso* es solamente "ancilla" o herramienta, cuya misión única es contar los acontecimientos que el lector lee. La característica primera de su narrador es ser auctorial y omnisciente o bien de primera persona (yo:yo-esquema), etc.;

2) Textos fragmentados en los que hay personajes sinnúmero y lugar o lugares varios, pero todo permanece al nivel de una exposición de la que faltan el nudo y el desenlace. A estos aspectos va ligado el transcurrir de un tiempo muy corto, limitado e incluso fragmentado, invertido y simultáneo (sincrónico). La trama (*historia*) de este tipo de textos está ausente y el valor de la palabra (*discurso*) adquiere en ellos gran importancia. Hay un acercamiento a la realidad social que en ellos se muestra. Su narrador pretende desaparecer y ser objetivo e imparcial y todo parece filtrado con una cámara cinematográfica y neutra²⁴⁶; y

3) Fragmentos reiterados: su textualidad radica primordialmente en la repetición letánica de sintagmas textuales, con una marcada presencia autobiográfica del autor, lo que es producto y consecuencia directa de una literatura «desfabulada». En estos textos, en principio no existe ficción, y como resultado tampoco hay narrador. En este tipo de literatura lo primordial ya no es el QUÉ (*historia*), sino el CÓMO (*discurso*) que pasa a ser el personaje principal. Estas obras representan lo que Camilo José Cela denomina en la página 3 de su *Oficio*

²⁴⁵ J.Ricardou: "L'aventure d'une écriture", en: *Les critiques de notre temps et le nouveau roman*, (Éd.) Réal Ouellet, op.cit., págs. 21-22, pág. 22.

²⁴⁶ Conviene señalar que las cámaras cinematográficas y fotográficas son objetivas y neutras (bahavioristas) en la plasmación mecánica de la imagen, pero nunca en el enfoque que se les da. Éste es subjetivo y parcial y es a este nivel donde puede fijarse la visión personal propia de su autor.

de *Tinieblas 5*, "la purga de mi corazón", o bien en la página 295 de *Madera de boj*: "la purga del corazón y del sentimiento".

Insistimos en este aspecto de la «desfabulación» porque tanto "El patrón como sustituto de la trama" de David William Foster, como "la LETANÍA" a la que alude Gonzalo Sobejano, son rasgos relevantes para constatar y fijar la modernización y emancipación de la novela, pero insuficientes. Debido a que puede haber textos con un "patrón" o "esquema" sumamente marcado (veamos *La Colmena*, *Tobogán de hambrientos*, *San Camilo*, 1936, etc.), pero también poseyendo rasgos muy marcados de novela tradicional. Lo mismo ocurre con "la letanía", ya que la presencia de ésta no impide el que haya muchos otros elementos en el seno de un texto; recordemos la reiteración letánica de los "14 rollos de papel de retrete" y de las 29 noticias de prensa, radio y medios de comunicación, etc. presentes en el seno de *La cruz de San Andrés*, etc. Esto quiere decir que el fenómeno de la modernización de la novela ocurre cuando hay un adelgazamiento («desfabulación») de la *historia* o fábula contada (*ficción*) a favor de un enriquecimiento (engordamiento) del *discurso* o palabra expresadora (*realidad*). De modo que la *historia* no viene contada en el texto, sino suplida y compensada por el *discurso* y la acción extratextual que se le exige al receptor para contarse y vivir su propia historia y aventura lectoras.

Recordemos que en las primeras líneas de este escrito hemos precisado que el término «desfabulación»²⁴⁷ se lo debemos a Alfredo Carballo Picazo, quien lo utiliza para designar la dimensión e importancia que adquiere el ensayo sobre todo en las letras hispanas de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Lo que se debe a que el autor de imaginación y fantasía (el novelista) no necesita explayar sus sentimientos íntimos para narrar aspectos literarios reales o bien cargados de *ficción* (fantasía); todo lo contrario le ocurre al escritor-ensayista que sólo y únicamente encuentra materia literaria (artística) en su experiencia, mundo cultural y sensibilidad interior, porque "El ensayo nace bajo el signo de lo personal, de lo íntimo", según dicho filólogo escribe en la página 148 de su escrito.

El ensayista se explayará sobre cuestiones morales, artísticas, filosóficas, éticas, estéticas, etc., siendo, en todos estos casos, su opinión, visión subjetiva, personal e íntima del mundo y las artes la que dominará en su obra. Es evidente, entonces, que exista una estrecha relación entre la *materia* presentada -la «desfabulación»- y la *lirica*, porque como escribe este estudioso en la página 153 de su texto: "[...]. El ensayo es como la novela del ensayista. Mejor que autobiografía, afán personalizador, un referir todas las circunstancias al propio yo. Esa actitud esencial unifica lo disperso y vario del ensa-

²⁴⁷ A. Carballo Picazo: "El ensayo como género literario. Nota para su estudio en España" en: *Revista de Literatura* V, op.cit., págs. 93-156, pág. 124.

yo, reflejo de cultura asimilada y experiencia vivida". Ideas que ya en el año 1925 había expuesto José Ortega y Gasset al escribir que "renunciando a emular la realidad" y "el mundo exterior",

[...] damos plasticidad, objetivamos, *mundificamos* los esquemas, lo interno y subjetivo²⁴⁸.

Añadiendo algunas líneas después en la misma página 376: "[...]. De pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas: el artista se ha cegado para el mundo exterior y ha vuelto la pupila hacia los paisajes internos y subjetivos". En suma que el artista da expresión a su "yo íntimo". Sería conveniente añadir que también en 1925 Boris Tomachevsky habla de "obras trans-rationales", las cuales, según él, "carecen de tema"²⁴⁹, rasgo este que pone en estrecha relación, en el curso del año 1925, los criterios de José Ortega y Gasset y de Boris Tomachevsky. Simplificando, resumiendo y especificando con toda sencillez y simplicidad Wolfgang Kayser el significado de este proceso artístico-literario al escribir:

La lírica, que no tiene contenido de acontecimientos, tampoco puede tener fábula²⁵⁰.

Tendencia lírica (-autobiográfica) que incluso puede captarse en algunas confesiones personales que se hallan en las obras de la modernidad de Camilo José Cela, por ejemplo, en la página 29 de *Mazurca para dos muertos*: "[...], que se firmaba Camilo José Cela y escribía artículos en *La Ilustración Española y Americana* y en *La Correspondencia de España...*" O bien en la página 215 de *Madera de boj*: "[...], cuando me dieron el Nobel (María) hizo un cocido memorable del que guardo un hueso de recuerdo..." Seudonovela en cuyas páginas 217-218 se hallan más señas de identidad (que ya conocemos) del Premio Nobel:

[...], la playa Langosteira termina en la punta Canto de Area, detrás tiene Julita un chalé que se llama Xeitosiña, aquí pasé algún tiempo buscándole la clave al país, ahora pusieron una placa de cerámica que dice, en esta casa de Finisterre en la playa de Langosteira, veraneó el escritor D. Camilo J. Cela desde el año 1984 hasta 1989, a mí me parece que fue hasta el 1988, quizá esté equivocado, desde la playa hasta la carretera sube la corredoira de Don Camilo que nace en el mirador que me dedicaron y que lleva de adorno una cabeza mía en piedra

²⁴⁸ J.Ortega y Gasset: "La deshumanización del arte" (1925), en: *Obras Completas*, Tomo 3, op.cit., págs. 351-386, pág. 376.

²⁴⁹ B.Tomachevsky: "Temática" (1925), en: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, (Ed.) Tzvetan Todorov, op.cit, págs. 199-232, pág. 199.

²⁵⁰ W.Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, op.cit., pág. 100.

obra de Miguel Ángel Calleja, (...), este mirador lleva una frase mía, Finis Terrae es la última sonrisa del caos del hombre asomándose al infinito, que está muy bien, me ayudó a hacerla mi prima Irene que es una poetisa muy comprometida, y una inscripción en la que se lee, o luns, oito de xuño de mil novecentos oitenta e oito, día de San Salustiano, sendo alcalde de Fisterra D. Ernesto Insua Olveira, foi inaugurado este monumento a Camilo José Cela, primeiro galego laureado co Premio Nobel (*sic*) en lembranza das suas longas estadías na fin da terra,...

Lo que quiere decir que el artista al no contar más ninguna *historia* ficticia da expresión a su "yo íntimo". Que es, en el fondo, lo que este novelista realiza, como acabamos de ver con unos pocos ejemplos (hay más), en sus obras de la modernidad. Tarea que él inicia ya sin duda alguna en el año 1943. Porque su *Pabellón de Reposo* marca el inicio de una literatura «desfabulada» en la que no solamente se ponen en práctica unos recursos, sino que además incluso éstos se teorizan como puede releerse en su página 240:

[...]. Vuela, se despedaza, arde con mil llamas diferentes; se rompe en cascadas de nieve y de cristal; vuelve de nuevo a unirse, a dibujarse, a tomar cuerpo una vez más su señal agobiante, su 40, 40, 40, rojo y pequeño, como una herida.

Explicación más corta y precisa sobre la "serialidad" y el "proceso de la generación" serían difíciles de encontrar no sólo en 1943, sino 65 años después, en 2008. Lo que ocurre asimismo respecto a la cronología del citado texto en cuya página 286 leemos nuevamente:

Apretaríamos el paso para correr más y más, y tiempo llegaría en que, aun más adelante, nos encontraríamos con días más antiguos,...

En estas líneas se alude a la inversión temporal de la mínima acción de este seudorelato, porque el último capítulo de *Pabellón de Reposo* expresa la parte de acción que corresponde al primero, mientras que el primero expresa, a su vez, la que le corresponde al último. Así que no es de extrañar que el mismo autor escribiera ya en 1943:

Pabellón de Reposo es un intento -(...)- de desenmarcación de la circunstancia del tiempo que la constriñe y del espacio que la atenaza²⁵¹.

²⁵¹ C. J. Cela: "Al *Pabellón de Reposo*. Nota", en: *Obra Completa*, Tomo 1, op.cit., pág. 587.

A este "intento" deberíamos recurrir sus lectores para comprender *Mazurca para dos muertos*, *Cristo versus Arizona*, *El asesinato del perdedor* (*La cruz de San Andrés*), *Madera de boj* y *Oficio de Tinieblas 5*. Siendo en ésta última en la "que llegó (como él mismo confiesa) hasta el límite de la experimentación"²⁵², ya que *Pabellón* y *Oficio* representan sus verdaderos extremos de "la novela experimental". De manera que podemos decir que si Miguel de Cervantes "fue el primero en novelar en lengua castellana"²⁵³, que el escritor gallego y Premio Nobel es, a su vez, el primero en haber llevado este género al nivel de Arte y Modelo Universal. Así que habría podido decir y escribir perfectamente en su presente vivencial: "soy el último en haber novelado en lengua castellana".

Palabras finales

Con estas palabras cerramos definitivamente este escrito sobre la «novelística» de Cela, parte de la obra del Premio Nobel de Literatura de 1989 que no sólo implica una producción rica en textos, sino y sobre todo en experimentos, modernización del género y liberación y emancipación de la novela y asimismo de la palabra.

Este libro sobre su «novelística» está definitivamente cerrado y clausurado. No tenemos nada más que decir ni añadir. Imaginamos que es probablemente el único escrito hasta la actualidad (al menos no tenemos noticia de otros) que aborden su «novelística» conjunta y completa y sobre todo en el seno de una teoría evolutiva abierta. Éste es un libro experimental, pero razonado. En él abordamos numerosos campos de estudio y también presentamos otros que otros podrán reelaborar, profundizar y afinar.

Los resultados y conclusiones a los que hemos llegado nos parecen satisfactorios, válidos y convincentes y es evidente que los futuros estudiosos de la «novelística» celiana encontrarán en ellos sugerencias e ideas que esperamos les sirvan de estímulo y acicate para escribir, documentar y concluir los suyos, complementando y completando éste.

Sólo nos queda por añadir, como cierre definitivo y último de este escrito, una frase de una carta (Rábade, 29 de diciembre de 2002) del Profesor Darío Villanueva de la Universidad de Santiago de Compostela y ex Vicepresidente Primero de la Fundación Camilo José Cela que nos ha acompañado a lo largo de la redacción de estas páginas:

²⁵² Raúl del Pozo: "Cela espera que pase el relámpago de gloria para volver al retiro", en: *El Independiente*, (Madrid, 22 de octubre de 1989). Referencia tomada del *Boletín Cultural*, N° 93, págs. 13-15, (Madrid, octubre de 1989), pág. 15.

²⁵³ "y es así, que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana". Miguel de Cervantes: "Prólogo al Lector", en: *Novelas ejemplares*, (Ed.) Harry Sieber, Tomo 1, págs. 50-53, (Madrid, 101988), pág. 52. Ediciones Cátedra.

[...]. Como ya te dije en Dresde, tu proyecto de revisión global de la obra de CJC me parece sólido y bien articulado. No hay nada equivalente en este momento, y es muy oportuno fijar las pautas críticas para la interpretación de una novelística ya cerrada como es la de nuestro Premio Nobel.

Bibliografía

A. F. R.: *El hijo de Cela presenta el libro de sus recuerdos junto al escritor y premio Nobel*, en: *El País*, (Madrid, viernes 27 de octubre de 1989), pág. 45.

ABAD CONTRERAS, PEDRO: *Cuaderno de Trabajo*, en: *Insula*, Nº 518-519, (Madrid, febrero-marzo de 1990), págs. I-VIII.

ABRUÑEDO, ÁNGELES: *Las formas de sujeto indeterminado en la prosa de Camilo José Cela*, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 337-338, (Madrid, julio-agosto de 1978), págs. 240-247.

ALARCOS LLORACH, EMILIO: *Al hilo de La Colmena*, en: *Insula*, Nº 518-519, (Madrid, febrero-marzo de 1990), págs. 3-4.

ALFARO, JOSÉ MARÍA: «*Oficio de Tinieblas 5*» de *Camilo José Cela*, en: *ABC*, (Madrid, jueves 14 de febrero de 1974), págs. 54-55.

ALONSO, EDUARDO: *Oficio de Tinieblas 5, fábula íntima y funeral*, en: *Insula*, Nº 518-519, (Madrid, febrero-marzo de 1990), págs. 5-7.

ALONSO, MARTÍN: *Diccionario del Español Moderno*, (Madrid, 1975). Aguilar.

ALVAR, MANUEL: *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*, (Madrid, 1971). Editorial Gredos.

— *Técnica cinematográfica en la novela española de hoy*, en: *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*, (Madrid, 1971), págs. 291-311. Editorial Gredos.

— *Cristo versus Arizona*, en: *Insula*, Nº 518-519, (Madrid, febrero-marzo de 1990), págs. 7-8.

ANÓNIMO: *Lazarillo de Tormes*, (Madrid,²³ 1976). Prefacio (págs. 9-29) de Gregorio Marañón. Editorial Espasa-Calpe.

ANÓNIMO: *Tratado Primero: «Cuenta Lázaro su vida y cuyo hijo fué»*, en: *Lazarillo de Tormes*, (Madrid,²³ 1976), págs. 37-60. Prefacio (págs. 9-29) de Gregorio Marañón. Editorial Espasa-Calpe.

ANÓNIMO: *Tratado Séptimo: «Cómo Lázaro se asentó con un alguacil y de lo que le acaeció con él»*, en: *Lazarillo de Tormes*, (Madrid,²³ 1976), págs. 137-143. Prefacio (págs. 9-29) de Gregorio Marañón. Editorial Espasa-Calpe.

ANÓNIMO: *Poema de Fernán González*, (Madrid, 1981). Editor Juan Victorio. Ediciones Cátedra.

ARISTOS: *Diccionario ilustrado de la lengua española*, (Barcelona, 1966). Editorial Ramón Sopena.

ARNAIZ, JOAQUÍN: *Libros, Novedades*, en: *Album Letras Artes*, Nº 14, (Madrid, 1988), pág. 90.

AUDUBERT, ROSA C.: *Mazurca para dos muertos: La historia o el retorno de las voces y los discursos*, en: *Espéculo. Revista de Estudios Literarios de la Universidad Complutense*, Nº 15, (Madrid, octubre de 2000). Revista digital: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero15/cela.html>.

AUERBACH, ERICH: *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, (Bern,⁵ 1971). Franke Verlag.

AZANCOT, LEOPOLDO: *Modernización a contrapelo*, en: *La Estafeta Literaria*, Nº 530, (Madrid, 15 de diciembre de 1973), pág. 1554.

BAJTIN, MIJAIL: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, (Madrid, 1988). Versión castellana de Julio Forcat y César Conroy. Alianza Editorial.

BAJTIN, MIJAIL M.: *Prefacio a Resurrección*, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 458, (Madrid, agosto de 1988), págs. 7-22.

BAQUERO GOYANES, MARIANO: *La novela española de 1939 a 1953*, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 67, (Madrid, julio de 1955), págs. 81-95.

BAREA, ARTURO: *L'oeuvre de Camilo José Cela*, en: *Preuves*, Nº 58, (Paris, diciembre de 1955), págs. 18-24.

BAROJA, PÍO: *Obras Completas*, Tomo IV, (Madrid, 1948). Biblioteca Nueva.

— *Prólogo*, en: *Obras Completas*, Tomo IV, (Madrid, 1948), págs. 173-175. Biblioteca Nueva.

— *Las figuras de cera*, en: *Obras Completas*, Tomo IV, (Madrid, 1948), págs. 171-303. Biblioteca Nueva.

— *La nave de los locos*, (Madrid, 1999). Edición de Francisco Flores Arroyuelo. Ediciones Cátedra.

— *Prólogo: «Casi doctrina sobre la novela»*, en: *La nave de los locos*, (Madrid, 1999), págs. 63-95. Edición de Francisco Flores Arroyuelo. Ediciones Cátedra.

BARRERA-VIDAL, ALBERTO: *La perspective temporelle dans «l'Étranger» de Camus et dans «la Familia de Pascual Duarte» de José Camilo Cella*, en: *Zeitschrift für Romanische Philologie*, Nº 84, (Tübingen, 1968), págs. 309-322.

BATAILLON, MARCEL: *Pícaros y picaresca. La pícara Justina*, (Madrid, 1969). Versión castellana de Francisco R.Vadillo. Taurus Ediciones.

— *Prólogo (Génesis de este libro)*, en: *Pícaros y picaresca. La pícara Justina*, (Madrid, 1969), págs. 11-16. Versión castellana de Francisco R.Vadillo. Taurus Ediciones.

BAUDELAIRE, CHARLES: *Les fleurs du mal*, (Paris, 1972). Édition de Adrien Cart. Librairie Larousse.

— *Préface*, en: *Les fleurs du mal*, (Paris, 1972), pág. 14. Édition de Adrien Cart. Librairie Larousse.

BÉCARUD, JEAN: *Tradition et renouvellement dans le roman espagnol contemporain*, en: *Critiques*, Nº 135-136, (Paris, auguste-septembre de 1958), págs. 709-719.

BECK, MARY ANN: *Nuevo encuentro con «La Familia de Pascual Duarte»*, en: *Revista Hispánica Moderna*, Nº 30, (Nueva York, enero de 1964), págs. 279-298.

BENET, JUAN: *Herrumbrosas lanzas. Libros I-VI*, (Madrid, 1983). Ediciones Alfaguara.

BERTRAND DE MUÑOZ, MARYSE: *Novelas de la guerra. San Camilo, 1936*, en: *Insula*, Nº 518-519, (Madrid, febrero-marzo de 1990), págs. 10-11.

Bibliografía de Camilo José Cella, en: *El Extramundi y Los Papeles de Iria Flavia*, Año VIII, Núm. XXXII, (Iria Flavia, Invierno MMII), págs. 178-185. Fundación Camilo José Cella.

BOUSOÑO, CARLOS: *Teoría de la Expresión Poética*, Tomo 2, (Madrid, 1970). Editorial Gredos.

— *La simbología numérica medieval*, en: *Teoría de la Expresión Poética*, Tomo 2, (Madrid, 1970), págs. 248-252. Editorial Gredos.

BRAVO MORATA, FEDERICO: *Historia de Madrid*, 15 Tomos, (Madrid, 1966-1978). Editorial Fenicia.

BUENO, GUSTAVO: "El significado filosófico de *La Colmena* en los años 50", en: *Insula*, Nº 518-519, (Madrid, febrero-marzo de 1990), págs. 11-13.

BUENO MARTÍNEZ, GUSTAVO: *La Colmena, novela behaviorista*, en: *Clavileño*, Nº 17, (Madrid, 1952), págs. 53-58.

BURUNAT, SILVIA: *El Monólogo Interior como Forma Narrativa en la Novela Española (1940-1975)*, (Madrid, 1980). Ediciones José Porrúa Turanzas.

— *El monólogo interior en Camilo José Cela*, en: *El Monólogo Interior como Forma Narrativa en la Novela Española (1940-1975)*, (Madrid, 1980), págs. 57-82. Ediciones José Porrúa Turanzas.

CABALLERO BONALD, JOSÉ MARÍA: *Censo de personajes*, en: *La Colmena*, (Barcelona, 1971), págs. 243-273. Editorial Noguer.

CAVANA BENET, TOMÁS: *Tratado de consciente humildad*, en: *El Extramundi y Los Papeles de Iria Flavia*, Año VIII, Núm. XXXII, (Iria Flavia, Invierno MMIII), págs. 5-6. Fundación Camilo José Cela.

CABRERA, VICENTE: *En busca de tres personajes perdidos en La Colmena*, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 337-338, (Madrid, julio-agosto de 1978), págs. 127-136.

CANALES, ALFONSO: *Meditación, tras el «Oficio de Tinieblas»*, en: *Artesa*, Nº 22, (Burgos, mayo de 1974), págs. 51-54.

CANO, JOSÉ LUIS: *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, en: *Insula*, Nº 94, (Madrid, 15 de octubre de 1953), pág. 7.

CAÑAS, GABRIEL: *Europa inspeccionará 4.000 'barcos basura' cada año a partir del próximo verano*, en: *El País*, (Madrid, miércoles 20 de noviembre de 2002), pág. 20.

CARBALLO PICAZO, ALFREDO: *El ensayo como género literario. Nota para su estudio en España*, en: *Revista de Literatura V*, (Madrid, enero-junio de 1954), págs. 93-156.

CASADO VELARDE, MANUEL: *Estudio de los verbos de modalidad en «La Familia de Pascual Duarte»*, (Sevilla, 1972). Universidad de Sevilla.

CASTELLET, JOSÉ MARÍA: *Iniciación a la obra narrativa de Camilo José Cela*, en: *Revista Hispánica Moderna*, Nº 28, (Nueva York, abril-octubre de 1962), págs. 107-150.

CASTILLEJO, CRISTÓBAL DE: *Obras II: Obras de amores. - Obras de conversación y pasatiempo*, (Madrid, 1946). Edición y notas de J. Domínguez Bordona. Editorial Espasa-Calpe.

— *En una partida de la Corte para Madrid*, en: *Obras II: Obras de amores. - Obras de conversación y pasatiempo*, (Madrid, 1946), págs. 141-143 (versos 3889-3954). Edición y notas de J. Domínguez Bordona. Editorial Espasa-Calpe.

CASTRO, AMÉRICO: *Hacia Cervantes*, (Madrid, 1960). Taurus Ediciones.

— *Algo sobre el «nihilismo» creador de Camilo José Cela*, en: *Hacia Cervantes*, (Madrid, 1960), págs. 386-390. Taurus Ediciones.

CASTRO, ROSALÍA: *Obra Poética*, (Madrid, ⁷1972). Estudio y Selección de Augusto Cortina. Editorial Espasa-Calpe.

— *Castellanos de Castilla*, en: *Obra Poética*, (Madrid, ⁷1972), pág. 16. Estudio y Selección de Augusto Cortina. Editorial Espasa-Calpe.

CELA, CAMILO JOSÉ: *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, (Barcelona, 1953). Ediciones Destino.

— *Algunas palabras al que leyere*, en: *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, (Barcelona, 1953), págs. 9-15. Ediciones Destino.

— *Carta abierta a Baroja, en el otro mundo*, en: *Clavileño*, N^o 43, (Madrid, enero-febrero de 1957), págs. 9-11.

— *Pabellón de Reposo*, (Barcelona, ³1957). Ediciones Destino.

— (Director): *Monográfico a Pablo Picasso*, en: *Papeles de Son Armadans*, Tomo XVII, Núm. XII, (Palma de Mallorca, abril de 1960).

— *Dos tendencias de la nueva literatura española*, en: *Papeles de Son Armadans*, Tomo XXVII, Núm. LXXIX, (Palma de Mallorca, octubre de 1962), págs. 3-20.

— *Gavilla de fábulas sin amor*, (Mallorca, 1962). Ilustrado con 32 dibujos de Pablo Picasso. Las ediciones de los Papeles de Son Armadans.

— *Obra Completa*, Tomo 1, (Barcelona, 1962). Ediciones Destino.

— *Pabellón de Reposo*, en: *Obra Completa*, Tomo 1, (Barcelona, 1962), págs. 203-354. Ediciones Destino.

— *La experiencia personal en Pabellón de reposo*, en: *Obra Completa*, Tomo 1, (Barcelona, 1962), págs. 205-208. Ediciones Destino.

— *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, en: *Obra Completa*, Tomo 1, (Barcelona, 1962), págs. 355-520. Ediciones Destino.

— *Estética*, en: *Obra Completa*, Tomo 1, (Barcelona, 1962), págs. 534-535. Ediciones Destino.

— *Al Pabellón de Reposo. Nota*, en: *Obra Completa*, Tomo 1, (Barcelona, 1962), pág. 587. Ediciones Destino.

— *La Familia de Pascual Duarte*, (Barcelona,¹⁸ 1969). Ediciones Destino.

— *Obra Completa*, Tomo 7, (Barcelona, 1969). Ediciones Destino.

— *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, en: *Obra Completa*, Tomo 7, (Barcelona, 1969), págs. 377-581. Ediciones Destino.

— *Visperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid*, (Madrid, 1969). Ediciones Alfaguara.

— *El discurso automático o vademécum del perfecto orador*, en: *Papeles de Son Armadans*, Tomo LI, Núm. CLIII, (Palma de Mallorca, diciembre de 1969), págs. 229-233.

- *La Colmena*, (Barcelona,¹¹ 1971). Editorial Noguer.
- *Breves palabras sobre el muerto Pablo Picasso*, en: *Papeles de Son Armadans*, Tomo LXIX, Núm. CCVI, (Palma de Mallorca, mayo de 1973), pág. 1.
- *Oficio de Tinieblas 5*, (Barcelona,⁷ 1974). Editorial Noguer.
- *Gavilla de fábulas sin amor*, (Barcelona,³ 1975). Ilustrado con 32 dibujos de Pablo Picasso. Editorial Noguer.
- *La Familia de Pascual Duarte*, (Ed.) Jorge Urrutia, (Barcelona, 1977). Editorial Planeta.
- *Vísperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid*, (Madrid, ⁵1987). Editorial Alfaguara.
- *Tobogán de hambrientos*, (Barcelona, 1987). Plaza & Janés Editores.
- *La catira*, (Barcelona, 1988). Editorial Seix Barral.
- *Mazurca para dos muertos*, (Barcelona,¹⁵ 1989). Editorial Seix Barral.
- *Cristo versus Arizona*, (Barcelona,³ 1989). Editorial Seix Barral.
- *Elogio de la Fábula*, en: *Cursos de verano El Escorial*, (Madrid, 31 de agosto de 1990), págs. 5-20. Universidad Complutense de Madrid.
- *Cristo versus Arizona*, (Barcelona, 1992). "Censo de personajes" realizado por Mercedes Juan Baruel y Carmen Ortiz Ramos. Círculo de Lectores.
- *El asesinato del perdedor*, (Barcelona, 1994). Editorial Seix Barral.
- *La cruz de San Andrés*, (Barcelona, 1994). Editorial Planeta.
- *La Fiesta del Libro. Discurso de Camilo José Cela: 'Jamás perdí la esperanza'*, en: *El País*, (Madrid, miércoles 24 de abril de 1996), pág. 36.
- *Madera de boj*, (Madrid, ⁴1999). Editorial Espasa-Calpe.
- : *La Rosa*, (Madrid, ²2001). Editorial Espasa-Calpe.
- *Edición facsimilar del manuscrito de «La familia de Pascual Duarte» y recuento de ediciones*, (Iria Flavia, MMII). Fundación Camilo José Cela.
- *Algunas advertencias necesarias**, en: *El Extramundi y Los Papeles de Iria Flavia*, Año VIII, Núm. XXXII, (Iria Flavia, Invierno MMII), págs. 7-13. Fundación Camilo José Cela.

CELA CONDE, CAMILO JOSÉ: *De Caracas a Pollensa. La búsqueda de El Dorado*, en: *El País*, (Madrid, domingo 22 de octubre de 1989), págs. 16-17.

- *Cela, mi padre*, (Madrid, ³2002). Ediciones Temas de Hoy.
- *Capítulo tercero: De Caracas a Pollença. El Dorado*, en: *Cela, mi padre*, (Madrid,³ 2002), págs. 61-63. Ediciones Temas de Hoy.
- *El taller del escritor*, en: *Insula*, N° 518-519, (Madrid, febrero-marzo de 1990), pág. 17.

CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Segunda Parte, (Madrid, 1971). Estudio preliminar de Américo Castro. Editorial Magisterio Español.

— *De la cerdosa aventura que le aconteció á Don Quijote*, en: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Segunda Parte, (Madrid, 1971), págs. 389-392. Estudio preliminar de Américo Castro. Editorial Magisterio Español.

— *Novelas ejemplares*, (Ed.) Harry Sieber, Tomo 1, (Madrid, ¹⁰1988). Ediciones Cátedra.
— *Prólogo al Lector*, en: *Novelas ejemplares*, (Ed.) Harry Sieber, Tomo 1, (Madrid, ¹⁰1988), págs. 50-53. Ediciones Cátedra.

CHAMORRO, EDUARDO: "Crítica de «Cristo versus Arizona»: Endemoniada y compleja", en: *Suplemento Cultural «La Esfera». El Mundo*, (Madrid, domingo 17 de diciembre de 1995), pág. 19.

CIRRE, JOSÉ FRANCISCO: "El protagonista múltiple y su papel en la reciente novela española", en: *Papeles de Son Armadans*, N° 98, (Palma de Mallorca, mayo de 1964), págs. 159-170.

Constitución Española de 1978, (Madrid, 1978). Ministerio de Asuntos Exteriores.

CONTE, RAFAEL: *Su libro maldito. El premio justifica volver a analizar la tempestad que provocó 'Cristo versus Arizona'*, en: *El País*, (Madrid, domingo 22 de octubre de 1989), pág. 21.

CORRALES EGEA, JOSÉ: *La Novela Española Actual*, (Madrid, 1971). Edicusa.

— *Entre 1942 y 1943. -Los primeros esfuerzos por restaurar el realismo desembocan en distintas variantes de tremendismo.- Del Pascual Duarte a Nada*, en: *La Novela Española Actual*, (Madrid, 1971), págs. 33-44. Edicusa.

— *En el umbral del medio siglo.-La experiencia inacabada de La colmena.- El giro decisivo*, en: *La Novela Española Actual*, (Madrid, 1971), págs. 45-55. Edicusa.

CORVETTO-FERNÁNDEZ, ANGÉLICA: *San Camilo, 1936 de Camilo José Cela y Capital del dolor de Francisco Umbral (Hacia un análisis semiótico-intertextual) (I)*, en: *Espéculo. Revista de Estudios Literarios de la Universidad Complutense*, N° 20, (Madrid, marzo-junio de 2002). Revista digital: http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/sc_1936.html.

COUFFON, CLAUDE: *Camilo José Cela ou le roman noir de l'Espagne contemporaine (Office des ténèbres) (1973)*, en: *Le Monde des Livres*, (Paris, 8 de marzo de 1974), págs. 19 y 23.

CUÉ, CARLOS E.: *El PP condena el golpe de Franco y promete honrar a todas las víctimas de la Guerra Civil*, en: *El País*, (Madrid, jueves 21 de noviembre de 2002), pág. 28.

— *Una declaración inspirada en Azaña: «Paz, piedad perdón»*, en: *El País*, (Madrid, jueves 21 de noviembre de 2002), pág. 28.

DÍAZ ARENAS, ÁNGEL: *La función de la palabra en La Colmena de Camilo José Cela*, en: *Boletín Informativo del Instituto Español de Cultura*, (Viena, 1979), págs. 69-84.

— *Algunos puntos oscuros en La Familia de Pascual Duarte*, en: *Cuadernos de Investigación Hispánica*, N° 1, (Viena, 1981), págs. 67-81.

- *Der Abbau der Fabel («Desfabulación») im zeitgenössischen spanischen Roman am Beispiel von Camilo José Cela*, (Wien, 1984). VWGÖ.
- *La Familia de Pascual Duarte*, en: *Der Abbau der Fabel («Desfabulación») im zeitgenössischen spanischen Roman am Beispiel von Camilo José Cela*, (Wien, 1984), págs. 71-116. VWGÖ.
- *La Colmena*, en: *Der Abbau der Fabel («Desfabulación») im zeitgenössischen spanischen Roman am Beispiel von Camilo José Cela*, (Wien, 1984), págs. 117-180. VWGÖ.
- *Zeitliche Ebene in La Colmena*, en: *Der Abbau der Fabel («Desfabulación») im zeitgenössischen spanischen Roman am Beispiel von Camilo José Cela* (Wien, 1984), págs. 127-143. VWGÖ.
- *Pabellón de Reposo*, en: *Der Abbau der Fabel («Desfabulación») im zeitgenössischen spanischen Roman am Beispiel von Camilo José Cela*, (Wien, 1984), págs. 181-227. VWGÖ.
- *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, en: *Der Abbau der Fabel («Desfabulación») im zeitgenössischen spanischen Roman am Beispiel von Camilo José Cela*, (Wien, 1984), págs. 228-243. VWGÖ.
- *Oficio de Tinieblas 5*, en: *Der Abbau der Fabel («Desfabulación») im zeitgenössischen spanischen Roman am Beispiel von Camilo José Cela*, (Wien, 1984), págs. 244-266. VWGÖ.
- *Camilo José Celas Werke und der 'Nouveau Roman': «Serialität», «Mise en abyme» und «triadische Struktur»*, en: *Der Abbau der Fabel («Desfabulación») im zeitgenössischen spanischen Roman am Beispiel von Camilo José Cela*, (Wien, 1984), págs. 267-296. VWGÖ.
- *Serialität und «Mise en Abyme» im Werk von Camilo José Cela*, en: *Spanien und Lateinamerika. Beiträge zu Sprache, Literatur, Kultur*, Band 2, (Nürnberg, 1984), págs. 599-627. Herausgegeben von Carlos Segoviano und José M. Navarro. Deutscher Spanischlehrer-Verband.
- *Introducción y Metodología de la Instancia del Autor/Lector y del Autor/Lector Abstracto-Implícito*, (Kassel, 1986). Edition Reichenberger.
- *Introducción al estudio de la Instancia del Autor/Lector y del Autor/Lector Abstractos/Implícitos*, en: *Introducción y Metodología de la Instancia del Autor/Lector y del Autor/Lector Abstracto-Implícito*, (Kassel, 1986), págs. 13-58. Edition Reichenberger.
- *El realismo mágico en «El otoño del patriarca» de Gabriel García Márquez. Claves para una lectura codificada*, (Bonn, 1987). Romanistischer Verlag Jakob Hillen.
- *Las Perspectivas Narrativas. Teoría y Metodología*, (Kassel, 1988). Edition Reichenberger.
- *Elementos definidores del relato en «Primera Persona»*, en: *Las Perspectivas Narrativas. Teoría y Metodología*, (Kassel, 1988), págs. 84-93. Edition Reichenberger.
- *La Familia de Pascual Duarte*, en: *Las Perspectivas Narrativas. Teoría y Metodología*, (Kassel, 1988), págs. 136-154. Edition Reichenberger.
- *Desfabulación. Literatur- und Sprachwissenschaftliche Prämissen der textuellen*

Kommunikation: Hispanistik und Semiotik, (Bonn, 1989). Romanistischer Verlag Jakob Hillen.

— *Teoría y Práctica Semiótica. Tomo I: Revisión interdisciplinaria y Tomo II: Aproximación pragmática a la obra de Camilo José Cela*, (Kassel, 1990). Edition Reichenberger.

— *Teoría y Práctica Semiótica. Tomo II: Aproximación pragmática a la obra de Camilo José Cela*, (Kassel, 1990). Edition Reichenberger.

— *La Familia de Pascual Duarte (1942)*, en: *Teoría y Práctica Semiótica. Tomo II: Aproximación pragmática a la obra de Camilo José Cela*, (Kassel, 1990), págs. 286-309. Edition Reichenberger.

— *La Colmena (1951)*, en: *Teoría y Práctica Semiótica. Tomo II: Aproximación pragmática a la obra de Camilo José Cela*, (Kassel, 1990), págs. 310-327. Edition Reichenberger.

— *Pabellón de Reposo (1943)*, en: *Teoría y Práctica Semiótica. Tomo II: Aproximación pragmática a la obra de Camilo José Cela*, (Kassel, 1990), págs. 328-339. Edition Reichenberger.

— *Mrs. Caldwell habla con su hijo (1953)*, en: *Teoría y Práctica Semiótica. Tomo II: Aproximación pragmática a la obra de Camilo José Cela*, (Kassel, 1990), págs. 340-348. Edition Reichenberger.

— *Oficio de Tinieblas 5 (1973)*, en: *Teoría y Práctica Semiótica. Tomo II: Aproximación pragmática a la obra de Camilo José Cela*, (Kassel, 1990), págs. 349-357. Edition Reichenberger.

— ANEXO: *Clasificación de las 'mónadas' de Oficio de Tinieblas 5*, en: *Teoría y Práctica Semiótica. Tomo II: Aproximación pragmática a la obra de Camilo José Cela*, (Kassel, 1990), págs. 383-403. Edition Reichenberger.

— Cela desde la teoría del relato, en: *Insula*, N° 518-519, (Madrid, febrero-marzo de 1990), págs. 17-19.

— El humor en la novelística de Camilo José Cela, en: *Fu Jen Studies. Fu Jen University*, N° 24, (Taipei, 1991), págs. 79-102.

— *La aventura de una lectura en «El otoño del patriarca» de Gabriel García Márquez*. Tomo I: *Textos Intertextualizados* y Tomo II: *Música Intertextualizada*, (Kassel, 1992). Edition Reichenberger.

— Reflexiones sobre la «Desfabulación» del Arte, en: *Fu Jen Studies. Fu Jen University*, N° 25, (Taipei, 1992), págs. 32-49.

— *La Historia de España (1936-1996) en la Literatura española contemporánea*, (Madrid, 1999). Presentación de Walther L. Bernecker. Ediciones VOSA.

— *La Guerra Civil Española (1936-1939)*, en: *La Historia de España (1936-1996) en la Literatura española contemporánea*, (Madrid, 1999), págs. 18-33. Presentación de Walther L. Bernecker. Ediciones VOSA.

— *Evolución de estructuras narrativas («novelísticas») en Cela*, en: *Homenaje a Camilo José Cela. Coloquio internacional de la Universidad de Dresde (11-12 de noviembre de 2002)*, (Kassel, 2004), págs. 15-61. Coordinador Christoph Rodiek. Edition Reichenberger.

— *'Miserias' textuales en La Familia de Pascual Duarte*, en: *La obra del literato y sus alrededores: Estudios críticos en torno a Camilo José Cela*, (Marqués de Iria Flavia, 2006), págs. 15-31. Edición de Eloy E. Merino y Carlos X. Ardavin Trabanco. UCJC en colaboración con la Fundación Camilo José Cela.

DÍAZ CASTAÑÓN, CARMEN: *Re-ordenación de un caos: «oficio de tinieblas 5»*, en: *Papeles de Son Armadans*, Tomo LXXV, Núms. CCXXIV-V, (Palma de Mallorca, noviembre-diciembre de 1974), págs. 186-211.

— *Camilo José Cela y su «Oficio de Tinieblas»*, en: *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, Nº 18, (Madrid, marzo de 1978), págs. 49-64.

DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO JAVIER: *Camilo José Cela: el «apunte carpetovetónico» y el tremendismo*, en: *Homenaje a Camilo José Cela. Coloquio internacional de la Universidad de Dresde (11-12 de noviembre de 2002)*, (Kassel, 2004), págs. 95-110. Coordinador Christoph Rodiek. Edition Reichenberger.

DOMINGO, JOSÉ: *La novela española*, Tomo 2, (Barcelona, 1973). Editorial Labor.

— *La poderosa personalidad de Camilo José Cela*, en: *La novela española*, Tomo 2, (Barcelona, 1973), págs. 39-47. Editorial Labor.

Don Juan Carlos afirma en México que España es el cauce entre Europa y América, en: *El País*, (Madrid, lunes 7 de abril de 1997), pág. 1.

DOUGHERTY, DRU: *La Colmena en dos discursos: Novela y cine*, en: *Insula*, Nº 518-519, (Madrid, febrero-marzo de 1990), págs. 19-21.

DURÁN, MANUEL: *La estructura de «La Colmena»*, en: *Hispania*, Nº 43, (Washington, marzo de 1960), págs. 19-24.

DYER, SOR MARY JULIA: *«L'étranger» y «La familia de Pascual Duarte»: un contraste de conceptos*, en: *Papeles de Son Armadas*, Nº 44, (Palma de Mallorca, enero de 1967), págs. 264-304.

EFE: *España-Premio Planeta: Cela intenta mostrar a donde conduce desequilibrio de un grupo*, en: *Agencia EFE*, (Madrid, domingo 16 de octubre de 1994).

El Extramundi y Los Papeles de Iria Flavia, Año VIII, Núm. XXXII, (Iria Flavia, Invierno MMII). Fundación Camilo José Cela.

FERRER PRJEVALINSKY, OLGA: *La literatura española tremendista y su nexa con el existencialismo*, en: *Revista Hispánica Moderna*, Nº 3-4, (New York, 1956), págs. 297-303.

— *El sistema estético de Camilo José Cela*, (Valencia, 1960). Editorial Castalia.

FLASHER, JOHN J.: *Aspects of novelistic technique in Cela's La Colmena*, en: *Philological Papers*, Nº 12, (West Virginia, noviembre de 1959), págs. 30-43. University Bulletin.

FORSTER, EDWARD MORGAN: *Aspects of the Novel*, (London, 1927). Harmondsworth.

— *Aspectos de la novela*, (Madrid, 1983). Versión castellana de Guillermo Lorenzo. Editorial Debate.

— *La gente (Continuación)*, en: *Aspectos de la novela*, (Madrid, 1983), págs. 71-88. Versión castellana de Guillermo Lorenzo. Editorial Debate.

FOSTER, DAVID WILLIAM: *La estética de la «nueva novela»*. *Acotaciones a Camilo José Cela*, en: *Revista de Ideas Estéticas*, Nº 27, (Madrid, 1969), págs. 325 (43)-334 (52).

— *Forms of the Novel in the Works of Camilo José Cela*, (Columbia, ²1971). University of Missouri Press.

— *Pabellón de reposo. An experiment in the novel of psychological introspection*, en: *Forms of the Novel in the Works of Camilo José Cela*, (Columbia, ²1971), págs. 34-48. University of Missouri Press.

— *La colmena. The readaptation of the novel as a vision of society*, en: *Forms of the Novel in the Works of Camilo José Cela*, (Columbia, ²1971), págs. 61-81. University of Missouri Press.

— *Mrs. Caldwell habla con su hijo. An experiment in the new novel*, en: *Forms of the Novel in the Works of Camilo José Cela*, (Columbia, ²1971), págs. 82-99. University of Missouri Press.

— *Cela y los modelos novelísticos*, en: *Insula*, Nº 518-519, (Madrid, febrero-marzo de 1990), págs. 23-25.

FRENZEL, ELISABETH: *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, (Stuttgart, ³1970). Metzlerskee Verlag.

FRIEDEMANN, KÄTE: *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, (Darmstad, ²1965). Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

FRÖHLICHER, PETER: *Lectura de Mazurca para dos muertos de Camilo José Cela*, en: *Romanistisches Jahrbuch*, Nº 36, (Berlin, 1986), págs. 361-370. Walter de Gruyter.

Fundación Camilo José Cela, en: *Insula*, Nº 518-519, (Madrid, febrero-marzo de 1990), págs. 3-9.

G. B.: *Camilo José Cela: La Catira*, en: *Clavileño*, Nº 36, (Madrid, noviembre-diciembre de 1955), pág. 77.

GARCÍA, ÁNGELES: *Acaba una situación artificial, paradójica y necia*, en: *El País*, (Madrid, domingo 21 de abril de 1996), pág. 31.

GARCÍA, ÁNGELES/JANEIRO, J. F.: *Nunca se llega tarde a ningún sitio*, en: *El País*, (Madrid, miércoles 24 de abril de 1996), pág. 35.

GARCÍA BERRIO, ANTONIO: *El imaginario novelesco de Cela y las aporías de la modernidad literaria española*, en: *Insula*, Nº 518-519, (Madrid, febrero-marzo de 1990), págs. 25-28.

GARCÍA JAMBRINA, LUIS: *Cela, 85 años de pasión literaria: Las letanías del agua*, en: *ABC Cultural*, Nº 484, (Madrid, sábado 5 de mayo de 2001). Puede localizarse en internet bajo: http://www.abc.es/cultural/dossier52/fijas/dossier_012.asp.

GARCÍA-SABELL, DOMINGO: *Las claves de Camilo José Cela*, en: *Insula*, Nº 518-519, (Madrid, febrero-marzo de 1990), págs. 29-30.

GARCÍA TEMPLADO, JOSÉ: *Desarrollo de los personajes en la narrativa innovadora de Cela*, en: *Homenaje a Camilo José Cela. Coloquio internacional de la Universidad de Dresde (11-12 de noviembre de 2002)*, (Kassel, 2004), págs. 63-82. Coordinador Christoph Rodiek. Edition Reichenberger.

GENETTE, GÉRARD: *Figures III*, (Paris, 1972). Éditions du Seuil.

— *Voix*, en: *Figures III*, (Paris, 1972), págs. 225-267. Éditions du Seuil.

— *Nouveau discours du récit*, (Paris, 1983). Éditions du Seuil.

— *XIII: Voix*, en: *Nouveau discours du récit*, (Paris, 1983), págs. 52-55. Éditions du Seuil.

GIMÉNEZ-FRONTÍN, JOSÉ LUIS: *Camilo José Cela: texto y contexto*, (Barcelona, 1985). Montesinos Editor.

— *De la memoria como experiencia estética*, en: *Camilo José Cela: texto y contexto*, (Barcelona, 1985), págs. 85-104. Montesinos Editor.

— *Tierra e historia en Mazurca para dos muertos*, en: *Camilo José Cela: texto y contexto*, (Barcelona, 1985), págs. 105-127. Montesinos Editor.

— *Biobibliografía*, en: *Camilo José Cela: texto y contexto*, (Barcelona, 1985), págs. 129-137. Montesinos Editor.

— *Mazurca para dos muertos, una propuesta de lectura*, en: *Insula*, Nº 518-519, (Madrid, febrero-marzo de 1990), págs. 31-32.

GÓMEZ DE LA SERNA, GASPAS: *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, en: *Clavileño*, Nº 25, (Madrid, enero-febrero de 1954), págs. 76-77.

GONZÁLEZ, FERNANDO: *Ejercicios de erudipausia*, en: *Insula*, Nº 518-519, (Madrid, febrero-marzo de 1990), págs. 32-33.

GORGE, LÓPEZ: *El autor se defiende: Camilo José Cela*, en: *Los Domingos de ABC*, (Madrid, domingo 3 de febrero de 1974), págs. 20-25.

GULLÓN, AGNES M.: *La transcripción de «La Familia de Pascual Duarte»*, en: *Insula*, Nº 377, (Madrid, abril de 1978), págs. 1 y 10.

HAMBURGER, KÄTE: *Die Logik der Dichtung*, (Frankfurt am Main,³ 1980). Klett-Cott im Ullstein Taschenbuch.

HARRISS, JOSEPH: *Die Sonnentempler: Sekte des Todes*, en: *Das Beste - Reader's Digest* 2/1998. Véase: <http://209.95.104.178/report/sekte.html>.

HENN, DAVID: *Martín Marco: El desarrollo de un protagonista*, en: *Insula*, Nº 518-519, (Madrid, febrero-marzo de 1990), págs. 33-34.

HERCZEG, GIULIO: *Il «Discorso diretto legato» in Renato Fucini*, en: *Lingua Nostra*, Nº 11, (Firenze, 1950), págs. 39-42.

HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, TERESA: *La condición femenina en la narrativa de Cela*, en: *Insula*, Nº 518-519, (Madrid, febrero-marzo de 1990), págs. 35-37.

HUARTE MORTON, FERNANDO: *Camilo José Cela: Bibliografía*, en: *Revista Hispánica Moderna*, Nº 28, (Nueva York, abril-octubre de 1962), págs. 210-220.

— *La Familia de Pascual Duarte de Camilo José Cela. Recuento del Cincuentenario (1942-1992) y algunas papeletas más*, (Iria Flavia, MCMXCIV). Fundación Camilo José Cela.

IGLESIAS FEIJÓO, LUIS: *Introducción a Camilo José Cela*, en: *Insula*, Nº 518-519, (Madrid, febrero-marzo de 1990), págs. 37-40.

ILIE, PAUL: *La novelística de Camilo José Cela*, (Madrid, ²1971). Editorial Gredos.

— *La familia de Pascual Duarte*, en: *La novelística de Camilo José Cela*, (Madrid,² 1971), págs. 36-76. Editorial Gredos.

— *Pabellón de reposo*, en: *La novelística de Camilo José Cela*, (Madrid,² 1971), págs. 77-111. Editorial Gredos.

— *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, en: *La novelística de Camilo José Cela*, (Madrid,² 1971), págs. 112-121. Editorial Gredos.

— *La colmena*, en: *La novelística de Camilo José Cela*, (Madrid,² 1971), págs. 122-149. Editorial Gredos.

— *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, en: *La novelística de Camilo José Cela*, (Madrid,² 1971), págs. 150-208. Editorial Gredos.

— *La catira*, en: *La novelística de Camilo José Cela*, (Madrid, ²1971), págs. 209-228. Editorial Gredos.

— *El Surrealismo de Cela: Pisando la dudosa luz del día y Mrs. Caldwell habla con su hijo*, en: *Insula*, Nº 518-519, (Madrid, febrero-marzo de 1990), págs. 40-42.

Infos über Sekten, Kulte und den Psychomarkt, en: *Bundesverband Sekten- und Psycho-marktberatung e.V., Bonn*, (Bonn, domingo 5 de mayo de 2002). Véase: <http://www.agpf.de/Sonnentempler.htm>.

IPARRAGUIRRE, SYLVIA: *Aproximación a Mijaíl Bajtín*, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 458, (Madrid, agosto de 1988), págs. 23-32.

JAKOBSON, ROMAN: *Lingüística y Poética*, (Madrid, 1981). Versión castellana de Ana M.^a Gutiérrez-Cabello. Cátedra Ediciones.

KAYSER, WOLFGANG: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, (Madrid, ⁴1981). Versión castellana de María D. Mouton y Valentín García Yebra. Editorial Gredos.

KIRSNER, ROBERT: *The Novels and Travels of Camilo José Cela*, (Chapel Hill, ²1966). University of North Carolina Press.

— *Pabellón de Reposo*, en: *The Novels and Travels of Camilo José Cela*, (Chapel Hill, ²1966), págs. 35-46. University of North Carolina Press.

— *La Colmena*, en: *The Novels and Travels of Camilo José Cela*, (Chapel Hill, ²1966), págs. 57-84. University of North Carolina Press.

KRONIK, JOHN W.: *Desde Torremejía al O.K. Corral: Viaje al Premio Nobel*, en: *Insula*, Nº 518-519, (Madrid, febrero-marzo de 1990), págs. 43-45.

La Virgen de Guadalupe. Patrona de México y Emperatriz de las Américas. Fiesta: 12 de diciembre, en: http://www.corazones.org/maria/america/mexico_guadalupe.htm (págs. 1-7).

LEZCANO, ARTURO: *Los Celas apócrifos o el metaperiodismo*, en: *Insula*, Nº 518-519, (Madrid, febrero-marzo de 1990), págs. 45-46.

LÓPEZ MOLINA, LUIS: *El tremendismo en Cela*, en: *Insula*, Nº 518-519, (Madrid, febrero-marzo de 1990), págs. 47-48.

M. J. D. T.: *Cela utilizó a 'negros' en obras importantes, según T. García Yebra*, en: *El País*, (Madrid, jueves 10 de octubre de 2002), pág. 35.

MACHADO, ANTONIO: *Poesías completas*, (Madrid,⁸ 1982). Prólogo de Manuel Alvar. Editorial Espasa-Calpe.

— *Envío*, en: *Poesías completas*, (Madrid,⁸ 1982), pág. 240. Prólogo de Manuel Alvar. Editorial Espasa-Calpe.

MALLO, JERÓNIMO: *Caracterización y valor del «tremendismo» en la novela española contemporánea*, en: *Hispania*, Nº 39, (Baltimore, marzo de 1956), págs. 49-55.

MANN, THOMAS: *Confesiones del aventurero Félix Krull*, (Barcelona, 1968). Versión castellana de Anny Dell'Erba, Raul Schiaffino y Martin Rivas. Editorial Planeta.

MANN, THOMAS: *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, (Frankfurt am Main, 1975). Fischer Taschenbuch Verlag.

MARAÑÓN, GREGORIO: *Obras Completas*, Tomo 1, (Madrid, 1966). Editorial Espasa-Calpe.

— *Sobre «La Familia de Pascual Duarte»*, en: *Obras Completas*, Tomo 1, (Madrid, 1966), págs. 695-700. Editorial Espasa-Calpe.

MARCO, JOAQUÍN: *La destrucción de la novela: «Oficio de Tinieblas 5», de Camilo José Cela*, en: *La Vanguardia Española*, (Barcelona, jueves 6 de diciembre de 1973), pág. 53.

MARÍN MARTÍNEZ, JUAN MARÍA: *Sentido último de «La Familia de Pascual Duarte»*, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 337-338, (Madrid, julio-agosto de 1978), págs. 90-98.

MARTÍN MORÁN, J.M.: *Camilo José Cela: Una palabra adánica*, en: *Quimera*, Nº 125-126, (Barcelona, mayo-junio de 1994), págs. 79-84.

MARTÍNEZ CACHERO, JOSÉ MARÍA: *El septenio 1940-1946 en la bibliografía de Camilo José Cela*, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 337-338, (Madrid, julio-agosto de 1978), págs. 34-50.

MARTÍNEZ CACHERO, JOSÉ MARÍA: *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*, (Madrid, 1986). Editorial Castalia.

— *De La Colmena a Tiempo de silencio (1951-1962)*, en: *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*, (Madrid, 1986), págs. 161-251. Editorial Castalia.

— *Los primeros pasos literarios de un «Nobel»*, en: *Insula*, Nº 518-519, (Madrid, febrero-marzo de 1990), págs. 49-51.

MASOLIVER RÓDENAS, JUAN ANTONIO: *Las dos lecturas de La Familia de Pascual Duarte*, en: *Insula*, Nº 518-519, (Madrid, febrero-marzo de 1990), págs. 51-52.

MATAMORO, BLAS: *Bajtín, Caperucita Roja y el Lobo feroz*, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 458, (Madrid, agosto de 1988), págs. 33-44.

MATZAT, WOLFGANG: *Die Modellierung der Großstaderfahrung in Camilo José Celas Roman La colmena*, en: *Romanistisches Jahrbuch*, Tomo 35, (Berlin, 1984), págs. 278-302. Walter de Gruyter.

McPHEETHERS, D. W.: *Tremendismo y casticismo*, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 337-338, (Madrid, julio-agosto de 1978), págs. 137-146.

MERLINO, MARIO: *Muerte: crimen y descrimen*, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 337-338, (Madrid, julio-agosto de 1978), págs. 188-210.

MOLINA, JUAN: *Picasso murió hace quince años*, en: *Ya*, (Madrid, viernes 8 de abril de 1988), pág. 54.

MOLINER, MARÍA: *Diccionario de uso del Español*, (Madrid, 1971). Editorial Gredos.

MONEGAT, JULIO: *El libro de la semana: «Oficio de Tinieblas 5» de Camilo José Cela*, en: *El Noticiero Universal*, (Barcelona, martes 4 de diciembre de 1973), pág. 43.

NAVARRO, MARÍA JOSÉ: *Cristo versus Arizona. Dudosa fascinación*, en: *Reseña*, Nº 186, (Madrid, julio-agosto de 1988), págs. 39-40.

NEVES, MÁRIO: *La matanza de Badajoz: crónica de un testigo de uno de los episodios más trágicos de la Guerra Civil de España (agosto de 1936)*, (Badajoz, 1986). Versión castellana de Ángel Campos Pámpano. Editora Nacional de Extremadura.

NIETO, JOSÉ GARCÍA: *El cuaderno roto*, en: *La Estafeta Literaria*, Nº 530, (Madrid, 15 de diciembre de 1973), pág. 7.

NORA, EUGENIO GARCÍA DE: *La novela española contemporánea (1927-1960)*, (Madrid, 1962). Editorial Gredos.

— *Camilo J. Cela*, en: *La novela española contemporánea (1927-1960)*, (Madrid, 1962), págs. 111-130. Editorial Gredos.

— *Sobre Pabellón de Reposo*, en: *Insula*, Nº 518-519, (Madrid, febrero-marzo de 1990), págs. 55-56.

OGG, LUIS (Realizador): *Crónica del siglo XX*, (Barcelona, 1986). Plaza & Janés Editores.

— *Boda de Alfonso XIII*, en: *Crónica del siglo XX*, (Barcelona, 1986), pág. 78. Plaza & Janés Editores.

- *Muere Rudyard Kipling*, en: *Crónica del siglo XX*, (Barcelona, 1986), pág. 493. Plaza & Janés Editores.
- *Austria vence a España por 5 a 4*, en: *Crónica del siglo XX*, (Barcelona, 1986), pág. 493. Plaza & Janés Editores.
- *Eduardo VIII, rey de Inglaterra*, en: *Crónica del siglo XX*, (Barcelona, 1986), pág. 493. Plaza & Janés Editores.
- *El Alcázar, liberado*, en: *Crónica del siglo XX*, (Barcelona, 1986), pág. 517. Plaza & Janés Editores.
- *Franco, jefe del estado español*, en: *Crónica del siglo XX*, (Barcelona, 1986), pág. 518. Plaza & Janés Editores.
- *Los nacionales enlazan con Oviedo*, en: *Crónica del siglo XX*, (Barcelona, 1986), pág. 518. Plaza & Janés Editores.
- *Los nacionales a 5 km de la Puerta del Sol*, en: *Crónica del siglo XX*, (Barcelona, 1986), pág. 520. Plaza & Janés Editores.
- *Eduardo VIII abdica por amor*, en: *Crónica del siglo XX*, (Barcelona, 1986), pág. 524. Plaza & Janés Editores.
- *Los milicianos salvan el Palacio de Liria*, en: *Crónica del siglo XX*, (Barcelona, 1986), pág. 525. Plaza & Janés Editores.
- *Coronación del rey Jorge VI*, en: *Crónica del siglo XX*, (Barcelona, 1986), pág. 534. Plaza & Janés Editores.
- *La boda del siglo*, en: *Crónica del siglo XX*, (Barcelona, 1986), pág. 535. Plaza & Janés Editores.
- *La guerra ha terminado*, en: *Crónica del siglo XX*, (Barcelona, 1986), pág. 566. Plaza & Janés Editores.
- *El At. Bilbao, campeón de copa*, en: *Crónica del siglo XX*, (Barcelona, 1986), pág. 1027. Plaza & Janés Editores.
- *Adiós a Pablo Picasso*, en: *Crónica del siglo XX*, (Barcelona, 1986), pág. 1086. Plaza & Janés Editores.

OGUIZA, TOMÁS: *Dos aspectos de la obra de Camilo José Cela*, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 179, (Madrid, 1968), págs. 219-230.

- *Antiliteratura en «Oficio de Tinieblas 5»*, de Camilo José Cela, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 337-338, (Madrid, julio-agosto de 1978), págs. 181-187.

ORTEGA, JOSÉ: *El sentido temporal en La Colmena*, en: *Symposium*, N° 19, (Syracuse, 1965), págs. 115-122.

- *Importancia del personaje Martín Marco en La Colmena de Cela*, en: *Romance Notes*, N° 6, (Spring, 1965), págs. 92-95.
- *Ensayos de la novela española moderna*, (Madrid, 1974). Ediciones José Porrúa Turanzas.
- *Antecedentes y naturaleza del tremendismo en Cela*, en: *Ensayos de la novela española moderna*, (Madrid, 1974), págs. 13-28. Ediciones José Porrúa Turanzas.

— *El sentido temporal en «La Colmena»*, en: *Ensayos de la novela española moderna*, (Madrid, 1974), págs. 29-39. Ediciones José Porrúa Turanzas.

— *El humor de Cela en «La Colmena»*, en: *Ensayos de la novela española moderna*, (Madrid, 1974), págs. 40-47. Ediciones José Porrúa Turanzas.

ORTEGA BARGUEÑO, PILAR: «*Desmontando a Cela» destapa episodios negros del Nobel*, en: *El Mundo*, (Madrid, jueves 10 de octubre de 2002), pág. 53.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ: *Obras Completas*, Tomo 3, (Madrid, 1966). Revista de Occidente.

— *La deshumanización del arte (1925)*, en: *Obras Completas*, Tomo 3, (Madrid, 1966), págs. 351-386. Revista de Occidente.

— *Ideas sobre la novela (1925)*, en: *Obras Completas*, Tomo 3, (Madrid, 1966), págs. 387-419. Revista de Occidente.

OTERO, CARLOS: *La catira, novela de Camilo José Cela*, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 72, (Madrid, diciembre de 1955), págs. 351-356.

OUELLET, RÉAL (ÉD.): *Les critiques de notre temps et le nouveau roman*, (Paris, 1972). Éditions Garnier.

— *Introduction*, en: *Les critiques de notre temps et le nouveau roman*, (Paris, 1972), págs. 7-12. Éditions Garnier.

PARKER, ALEXANDER A.: *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, (Madrid, 1975). Versión castellana de Rodolfo Arévalo Mackry. Editorial Gredos.

PATTE, R. Y ROTHBAUER, A. M.: *Spanien (Mythos und Wirklichkeit)*, (Graz, 1954).

PÉREZ GALDÓS, BENITO: *Fortunata y Jacinta. Dos historias de casadas*, Tomo II, (Madrid, 1983). Edición de Francisco Caudet. Ediciones Cátedra.

— *Parte Tercera: «I Costumbres turcas»*, en: *Fortunata y Jacinta. Dos historias de casadas*, Tomo II, (Madrid, 1983), págs. 11-15. Edición de Francisco Caudet. Ediciones Cátedra.

PIATIER, JACQUELINE: *Jean Ricardou et ses "générateurs"*, en: *Les critiques de notre temps et le nouveau roman*, (Éd.) Réal Ouellet, (Paris, 1972), págs. 168-173. Éditions Garnier.

POE, EDGAR ALLAN: *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, Tomo I, (New York, 1902). With a critical Introduction by Charles F. Richardson. The Knickerbocker Press.

— *Al Aaraaf*, en: *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, Tomo I, (New York, 1902), págs. 28-46. With a critical Introduction by Charles F. Richardson. The Knickerbocker Press.

— *Ulalume*, en: *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, Tomo I, (New York, 1902), págs. 124-127. With a critical Introduction by Charles F. Richardson. The Knickerbocker Press.

— *Los poemas de Edgar Allan Poe*, (Buenos Aires, 1942). Traducción, prólogo y notas de Carlos Obligado. Editorial Espasa-Calpe.

— *Ulalume*, en: *Los poemas de Edgar Allan Poe*, (Buenos Aires, 1942), págs. 67-70. Traducción, prólogo y notas de Carlos Obligado. Editorial Espasa-Calpe.

— *Poesía Completa. Edición bilingüe*, (Barcelona, 1974). Versión castellana de Arturo Sánchez. Ediciones 29.

— *Ulalume*, en: *Poesía Completa. Edición bilingüe*, (Barcelona, 1974), págs. 158-165. Versión castellana de Arturo Sánchez. Ediciones 29.

— *El Araaf*, en: *Poesía Completa. Edición bilingüe*, (Barcelona, 1974), págs. 208-235. Versión castellana de Arturo Sánchez. Ediciones 29.

POWELL, CHARLES T.: *Juan Carlos. Un Rey para la democracia*, (Barcelona, 1995). Versión castellana de Ángela Pérez. Ariel/Planeta.

— *Después de Franco, ¿quién?*, en: *Juan Carlos. Un Rey para la democracia*, (Barcelona, 1995), págs. 54-81. Versión castellana de Ángela Pérez. Ariel/ Planeta.

POZO, RAÚL DEL: *Cela espera que pase el relámpago de gloria para volver al retiro*, en: *El Independiente*, (Madrid, 22 de octubre de 1989).

— *Cela espera que pase el relámpago de gloria para volver al retiro*, en: *Boletín Cultural*, N° 93, (Madrid, octubre de 1989), págs. 13-15.

PREDMORE, R. L.: *La imagen del hombre en las obras de Camilo José Cela*, en: *La Torre*, N° 9, (Puerto Rico, 1961), págs. 81-102.

PRESTON, PAUL: *FRANCO. A Biography*, (London, 1993). HarperCollins Publishers.

— *Franco «Caudillo de España»*, (Barcelona,² 1994). Versión castellana de Teresa Camprodón y Diana Falcón. Ediciones Grijalbo.

— *La forja de un Generalísimo, julio-agosto 1936*, en: *Franco «Caudillo de España»*, (Barcelona,² 1994), págs. 187-220. Versión castellana de Teresa Camprodón y Diana Falcón. Ediciones Grijalbo.

— *La forja de un Caudillo: agosto-noviembre 1936*, en: *Franco «Caudillo de España»*, (Barcelona,² 1994), págs. 221-253. Versión castellana de Teresa Camprodón y Diana Falcón. Ediciones Grijalbo.

— *La victoria total: febrero 1938-abril 1939*, en: *Franco «Caudillo de España»*, (Barcelona,² 1994), págs. 378-403. Versión castellana de Teresa Camprodón y Diana Falcón. Ed. Grijalbo.

QUIÑONERO, JUAN PEDRO: *Cela y su «Oficio de Tinieblas»*, en: *Informaciones de las Artes y las Letras*, Suplemento N° 281, (Madrid, jueves 22 de noviembre de 1973), págs. 1-2.

RICARDOU, JEAN: *L'aventure d'une écriture*, en: *Les critiques de notre temps et le nouveau roman*, (Éd.) Réal Ouellet, (Paris, 1972), págs. 21-22. Éditions Garnier.

RISCO, ANTÓN: *Para un estudio del humor en Cela*, en: *Insula*, N° 518-519, (Madrid, febrero-marzo de 1990), págs. 60-61.

RIVAS, MANUEL: *El habla de la lluvia*, en: *El País*, (Madrid, sábado 8 de diciembre de 1984), pág. 26.

ROBBE-GRILLET, ALAIN: *Le Voyeur*, (Paris, 1970). Les Éditions de Minuit.

RODIEK, CHRISTOPH (Coordinador): *Homenaje a Camilo José Cela. Coloquio internacional de la Universidad de Dresde (11-12 de noviembre de 2002)*, (Kassel, 2004). Edition Reichenberger.

RODRÍGUEZ PADRÓN, JORGE: *Cela, en su última novela*, en: *Arbor*, N° 339, (Madrid, marzo de 1974), págs. 87 (387)-97 (397).

ROLOFF, VOLKER Y WENTZLAFF-EGGEBERT, HARALD (EDS.): *Der spanische Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, (Düsseldorf, 1986). Schwann Bagel.

ROLOFF, VOLKER: *Camilo José Cela «La colmena»*, en: *Der spanische Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, (Eds.) Volker Roloff y Harald Wentzlaff-Eggebert, (Düsseldorf, 1986), págs. 330-349. Schwann Bagel.

ROMERA, JOSÉ, GARCÍA-PAGE, MARIO Y GUTIÉRREZ CARBAYO, FRANCISCO (Compiladores): *Bajtín y la literatura*, (Madrid, 1995). Editorial Visor.

ROMERO, LUIS: *Tres días de julio (18, 19 y 20 de 1936)*, (Barcelona, 1967). Editorial Ariel.

ROVATTI, LORETA: *Interrelaciones entre tiempo y espacio en el Nuevo Lazarillo de Cela*, en: *Insula*, N° 518-519, (Madrid, febrero-marzo de 1990), págs. 61-63.

RUIZ, GUILLERMO DE: *Cela presentó su última novela: «Oficio de Tinieblas 5»*, en: *Diario El Alcázar*, (Madrid, 22 de noviembre de 1973).

RUIZ TOSAUS, EDUARDO: *La condición femenina en Cristo versus Arizona de Camilo José Cela*, en: *Especulo. Revista de Estudios Literarios de la Universidad Complutense*, N° 20, (Madrid, marzo-junio de 2002). Revista digital: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/carizona.html>.

RUTTKOWSKI, WOLFGANG VICTOR: *Die literarischen Gattungen*, (Bern, 1968). Francke Verlag.

SALA VALLDAURA, JOSEP M^a: *La Colmena: Algunas funciones de modalización narrativa*, en: *Insula*, N° 518-519, (Madrid, febrero-marzo de 1990), págs. 63-65.

SÁNCHEZ, MARÍA ÁNGELES: *Fiestas Populares. España Día a día*, (Madrid, 1998). Maeva Ediciones.

— *Pascua de Resurrección*, en: *Fiestas Populares. España Día a día*, (Madrid, 1998), págs. 164-166. Maeva Ediciones.

— *Guadalupe*, en: *Fiestas Populares. España Día a Día*, (Madrid, 1998), pág. 401. Maeva Ediciones.

SÁNCHEZ LOBATO, JESÚS: *La adjetivación en «La Familia de Pascual Duarte»*, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 337-338, (Madrid, julio-agosto de 1978), págs. 99-112.

SANZ VILLANUEVA, SANTOS: *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*, (Madrid, 1972). Cuadernos para el Diálogo.

— *Realismo de grupos*, en: *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*, (Madrid, 1972), págs. 57-71. Cuadernos para el Diálogo.

SEGOVIANO, CARLOS UND NAVARRO, JOSÉ M. (EDS.): *Spanien und Lateinamerika. Beiträge zu Sprache, Literatur, Kultur. Homenaje a Anton und Inge Bemmerlein*, 2 Bände, (Nürnberg, 1984). Deutscher Spanischlehrer-Verband.

SERRANO PONCELA, SEGURO: *La novela española contemporánea*, en: *La Torre*, N° 2, (Río Piedras, abril-junio de 1953), págs. 105-128.

SHAKESPEARE, WILLIAM: *The Complete Works of William Shakespeare*, (New York, 1937). Editado por Walter J.Black. D.Van Nostrand Company.

— *As you like*, en: *The Complete Works of William Shakespeare*, (New York, 1937), págs. 251-280. Editado por Walter J.Black. D.Van Nostrand Company.

— *Hamlet, Prince of Denmark*, en: *The Complete Works of William Shakespeare*, (New York, 1937), págs. 1127-1170. Editado por Walter J.Black. D.Van Nostrand Company.

— *Obras Completas*, (Madrid, 1951). Estudio preliminar, traducción y notas por Luis Astrana Marín. Aguilar.

— *Hamlet, Príncipe de Dinamarca*, en: *Obras Completas*, (Madrid, 1951), págs. 1335-1399. Estudio preliminar, traducción y notas por Luis Astrana Marín. Aguilar.

— *Como gustéis*, (Madrid, 1984). Versión castellana de Manuel Angel Conejero, Juan Vicente Martínez Luciano y Jenaro Talens. Ediciones Cátedra.

SIMON, CLAUDE: *La Bataille de Pharsale*, (Paris, 1969). Les Éditions de Minuit.

SOBEJANO, GONZALO: «*Obra Completa*», de C. J. C. (Tomo I), en: *Papeles de Son Armadans*, N° 31, (Palma de Mallorca, octubre de 1963), págs. 93-103.

— *Reflexiones sobre La «familia» de Pascual Duarte*, en: *Papeles de Son Armadans*, N° 48, (Palma de Mallorca, enero de 1968), págs. 19-58.

— *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, (Madrid, 1970). Editorial Prensa Española.

— *Camilo José Cela: La enajenación*, en: *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, (Madrid, 1970), págs. 77-112. Editorial Prensa Española.

— *Caracteres Comunes*, en: *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, (Madrid, 1970), págs. 203-220. Editorial Prensa Española.

— *Direcciones de la novela española de posguerra*, en: *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, Nº 6, (Madrid, marzo de 1972), págs. 55-73.

— «*La Colmena*»: *olor a miseria*, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 337-338, (Madrid, julio-agosto de 1978), págs. 113-126.

— *Cela y la renovación de la novela*, en: *Insula*, Nº 518-519, (Madrid, febrero-marzo de 1990), págs. 66-67.

SORELA, PEDRO: *Un escritor sin miedo. Conversación en una casa de Guadalajara con un flamante premio Nobel*, en: *El País*, (Madrid, domingo 22 de noviembre de 1989), págs. 14-15.

SOTELO VÁZQUEZ, ADOLFO: *Madera de boj: Memoria y letanía*, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 601-602, (Madrid, julio-agosto de 2000), págs. 256-259.

STANZEL, FRANZ K.: *Typische Formen des Romans*, (Göttingen, 1972). Vandenhoeck & Ruprecht.

— *Theorie des Erzählens*, (Göttingen, 1979). Vandenhoeck & Ruprecht.

— *Das Ich:Ich-Schema der quasi-autobiographischen Erzählsituation*, en: *Theorie des Erzählens*, (Göttingen, 1979), págs. 270-278. Vandenhoeck & Ruprecht.

STENDHAL: *Le Rouge et le Noir*, (Paris, 1964). Chronologie et préface de Michel Crouzet. Garnier-Flammarion.

— *Le bas à jour*, en: *Le Rouge et le Noir*, (Paris, 1964), págs. 100-104. Chronologie et préface de Michel Crouzet. Garnier-Flammarion.

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

Tabla cronológica de la vida y obra de Camilo José Cela, en: *El Extramundi y Los Papeles de Iria Flavia*, Año VIII, Núm. XXXII, (Iria Flavia, Invierno MMII), págs. 15-177. Fundación Camilo José Cela.

THOMAS, HUGH: *Der spanische Bürgerkrieg*, (Berlin, 1964). Verlag Ullstein.

— *La guerra civil española*, VI Libros, (Madrid, 1979). Ediciones Urbión.

— *El avance del ejército de África, Badajoz y El valle del Tajo*, en: *La guerra civil española. Alzamiento y Revolución*, Libro II, (Madrid, 1979), págs. 243-249. Ediciones Urbión.

TODOROV, TZVETAN: *Les catégories du récit littéraire*, en: *Communications* 8, (Paris, 1966), págs. 125-151.

— *Las categorías del relato literario*, en: *Análisis Estructural del Relato. Serie Comunicaciones*, Nº 8, (Buenos Aires, 1970), págs. 155-192. Editorial Tiempo Contemporáneo.

TODOROV, TZVETAN (ED.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, (Buenos Aires, 1970). Versión castellana de Ana María Nethol. Siglo Veintiuno Editores.

TODOROV, TZVETAN: *Por qué Jakobson y Bajtín no se encontraron nunca*, en: *Revista de Occidente*, Nº 190, (Madrid, marzo de 1997), págs. 120-155.

TOMACHEVSKI, BORIS: *Temática* (1925), en: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, (Ed.) Tzvetan Todorov, (Buenos Aires, 1970), págs. 199-232. Versión castellana de Ana María Nethol. Siglo Veintiuno Editores.

TORRE, GUILLERMO DE: *Vagabundeos críticos por el mundo de Cela*, en: *Revista Hispánica Moderna*, Nº 28, (Nueva York, abril-octubre de 1962), págs. 151-165.

TORRENTE BALLESTER, GONZALO: *Los problemas de la novela española contemporánea*, en: *Arbor*, Nº 9, (Madrid, marzo de 1948), págs. 395-400.

— «*La Colmena*», *cuarta novela de C. J. C.*, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 8, (Madrid, 1951), págs. 96-102.

TORRES-RIOSECO, ARTURO: *Camilo José Cela, primer novelista español contemporáneo*, en: *Revista Hispánica Moderna*, Nº 28, (Nueva York, abril-octubre de 1962), págs. 166-171.

UMBRAL, FRANCISCO: *Crítica de «La cruz de San Andrés»: El placer del texto*, en: *Suplemento Cultural «La Esfera». El Mundo*, (Madrid, sábado 12 de noviembre de 1994), pág. 7.

UNAMUNO, MIGUEL DE: *San Manuel Bueno, mártir y Cómo se hace una novela*, (Madrid,³ 1971). Alianza Editorial.

— *Cómo se hace una novela (1927)*, en: *San Manuel Bueno, mártir y Cómo se hace una novela*, (Madrid, ³1971), págs. 122-207. Alianza Editorial.

URBISTONDO, VICENTE: *Cela y Rubens: estudio analítico sobre «Tobogán de hambrientos»*, en: *Papeles de Son Armadans*, Tomo XXXIX, Núm. CXVII, (Palma de Mallorca, diciembre de 1965), págs. 252-278.

URIARTE, FERNANDO: *Apuntes sobre «San Camilo, 1936»*, en: *Papeles de Son Armadans*, Nº 59, (Palma de Mallorca, diciembre de 1970), págs. 323-335.

URRUTIA, JORGE: *El manuscrito de La Familia de Pascual Duarte*, en: *Insula*, Nº 518-519, (Madrid, febrero-marzo de 1990), págs. 68-69.

UTRERA, RAFAEL: *Cela en la pantalla*, en: *Insula*, Nº 518-519, (Madrid, febrero-marzo de 1990), págs. 69-70.

VALENCIA, ANTONIO: *Concepto espacial en la novela contemporánea*, en: *Tercer Programa*, Nº 20, (Madrid, diciembre de 1973), págs. 243-254.

VALERA, JUAN: *Obras Completas*, III Tomos, (Madrid, 1961). Estudio preliminar de Luis Araújo Costa. Aguilar.

— *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, en: *Obras Completas*, Tomo II, (Madrid, 1961), págs. 616-704. Estudio preliminar de Luis Araújo Costa. Aguilar.

VALÉRY, PAUL: *Poésies*, (Paris, ⁹⁹1942). Éditions Gallimard.

— *Le cimetière marin*, en: *Poésies*, (Paris, ⁹⁹ 1942), págs. 146-151. Éditions Gallimard.

— *Le cimetière marin*, en: *Lagarde & Michard. XX^e Siècle*, (Paris, 1965), págs. 325-330. Bordas.

VALLEJO, CÉSAR: *Obra poética completa*, (Madrid, ²1983). Introducción de Américo Ferrari. Alianza Editorial.

— *España, aparta de mí este cáliz*, en: *Obra poética completa*, (Madrid, ² 1983), págs. 279-304. Introducción de Américo Ferrari. Alianza Editorial.

— «¡Cuidate, España, de tu propia España!» (XIV), en: *Obra poética completa*, (Madrid, ² 1983), pág. 302. Introducción de Américo Ferrari. Alianza Editorial.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL: *Autobiografía del general Franco. Una novela que recupera del olvido toda la crueldad de una época*, (Barcelona, ⁵ 1992). Editorial Planeta.

VILLANUEVA, DARÍO: *El comentario de textos narrativos: la novela*, (Gijón, 1989). Ed. Júcar.

— *La colmena de Camilo José Cela*, en: *El comentario de textos narrativos: la novela*, (Gijón, 1989), págs. 143-158. Ediciones Júcar.

— *La génesis de La Colmena*, en: *Insula*, Nº 518-519, (Madrid, febrero-marzo de 1990), págs. 73-75.

— *Prefacio*, en: *Teoría y Práctica Semiótica. Tomo II: Aproximación pragmática a la obra de Camilo José Cela*, (Kassel, 1990), págs. IX-XIV. Edition Reichenberger.

— *Bajtín y la literatura*, en: *ABC literario*, Nº 201, (Madrid, viernes 8 de septiembre de 1995), pág. 13

— *Camilo José Cela novelista: Del surrealismo a la posmodernidad*, en: *Homenaje a Camilo José Cela. Coloquio internacional de la Universidad de Dresde (11-12 de noviembre de 2002)*, (Kassel, 2004), págs. 5-14. Coordinador Christoph Rodiek. Edition Reichenberger.

WHITAKER, JOHN T.: *Prelude to World War: A Witness from Spain*, en: *Foreign Affairs*, Volumen 21, N° 1, (octubre de 1942), págs. 104-106.

YNDURÁIN, FRANCISCO: *CJC: Ensayo de apreciación*, en: *Insula*, N° 518-519, (Madrid, febrero-marzo de 1990), págs. 75-76.

ZABALBEASCOA, ANATXU: *Picasso antes de Picasso*, en: *El País Semanal*, N° 1.366, (Madrid, domingo 1 de diciembre de 2002), págs. 62-67.

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

— *La Colmena*, en: *Camilo José Cela (Acercamiento a un escritor)*, (Madrid, 1962), págs. 51-65. Editorial Gredos.

ZAVALA, IRIS M.: *Mijaíl M. Bajtin: megaestrella de los estudios literarios*, en: *Quimera. Revista de Literatura*, N° 138, (Barcelona, julio-agosto de 1995), págs. 51-53.

Breve «Currículum Vitae»

Ángel Díaz Arenas es originario de Santander (norte de España). Es licenciado en Historia de la Lengua Española por la Universidad de Murcia, doctor en Teoría de la Crítica Literaria por la de Oviedo, tiene un Magister Artium en Filología Románica y Germánicas en la Universidad de Múnich, a los que siguió su título de Doctor en Filología Románica y Filosofía por la de Salzburgo. En esta Universidad se presentó al Concurso de Catedrático Universitario, cuyo trabajo escrito le fue aprobado unánimemente. Es asimismo diplomado de las Universidades de Bordeaux y Rouen en Francia y por las de Florencia y Perugia en Italia. Entre los 20 libros que tiene publicados resaltamos los 10 siguientes: *Introducción y Metodología de la Instancia del Autor/Lector y del Autor/Lector Abstracto-Implicito*, *Las Perspectivas Narrativas. Teoría y Metodología*, *Teoría y Práctica Semiótica: I Revisión Interdisciplinaria y II Aproximación Pragmática a la obra de Camilo José Cela*, *La aventura de una lectura en «El otoño del patriarca» de Gabriel García Márquez: I Textos Intertextualizados y II Música Intertextualizada*, *Introducción al análisis del texto lírico (Tres poemas de Federico García Lorca)*, *Introducción al análisis narratológico*, *Introducción a la lectura de la obra narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*, *Reflexiones en torno a «Noticia de un secuestro» de Gabriel García Márquez (La 'historia' y sus límites)*, *La Historia de España (1936-1996) en la Literatura española contemporánea y Evolución poética de Jaime Siles. Introducción al análisis poetológico*. Tiene en prensa (posible aparición enero de 2009), en Edition Tranvía de Berlín, su libro "¡QUE NOS QUITEN LO BAILADO! (Textos, vivencias y experiencias en la obra de Jorge Semprún)". En la actualidad está trabajando en la obra de Camilo José Cela, Jorge Semprún, Manuel Vázquez Montalbán, Federico García Lorca y Gabriel García Márquez. Asimismo se ocupa de investigar en el campo de la pintura, sentando el acento en la actividad del «Equipo Crónica».