

EL ÚLTIMO CELA

GERMÁN GULLÓN

Universidad de Amsterdam

Resumen: El último Cela se refiere a la obra publicada a partir de 1969, año de aparición de *San Camilo 1936*. Además de defender que no existe una ruptura en la trayectoria novelesca celiana entre los diversos períodos novelísticos, comentamos cinco aspectos de su obra de la última época. Primero, el tipo de novela diseñado alrededor de un personaje. Segundo, la novela que se asemeja a un documento. Tercero, analizamos cómo el narrador representa la vida por delante de cualquier expresión de un ideal o ideología. Cuarto, la profundidad con que el autor desvela los secretos más íntimos de los personajes. Y, por último, la riqueza verbal de este momento final.

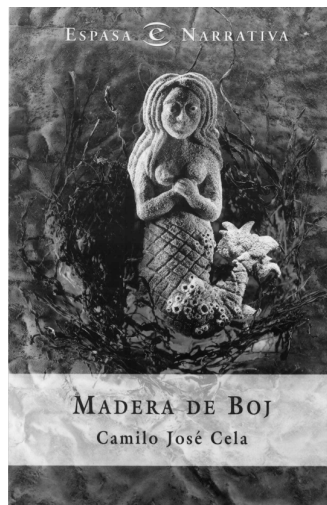
Abstract: When we speak about the last Cela we are referring to the work published after 1969, the year of *San Camilo 1936*. Besides defending the idea that there is no brake between the different Cella's novelistic periods, we comment on five aspects of his last period. First, the narrative of this moment is design around a character. Second, the novel seems like a document. Third, we analyze also how the narrator puts the accent on the representation of life and not in an ideal or in an ideologie. Fourth, the author presents the deepest secrets of the characters. And, lastly, we explore the richness of the language of the period.

Palabras clave: Novela, última etapa, riqueza verbal.

Key words: Novel, last period, richness of the language.

INTRODUCCIÓN

Solemos denominar segundo o último Cela a la obra que publica a partir de 1969, año de aparición de *San Camilo 1936*. A la que seguirían una serie de novelas, *Oficio de tinieblas, 5* (1973), *Mazurca para dos muertos* (1983), *Cristo versus Arizona* (1988), *El asesinato del perdedor* (1994), *La cruz de san Andrés* (1995), *Madera de boj* (1999), que son muy semejantes tanto en lo esencial como en la factura estilística y narrativa mismas. También las podemos caracterizar diciendo que su obra a partir de *San Camilo* evoluciona hacia una nueva forma de realismo, o un realismo de nuevo cuño, al que voy a dirigir ahora mi atención.



Portada de la primera edición de *Madera de boj*, de Camilo José Cela

No creo que exista una ruptura en la trayectoria novelesca celiana, porque no creo en eso de las rupturas a nivel personal, sino más bien que la textura de su narrativa varía. Cela padece de varias tentaciones abismales: el novelar en ese vértice en que el hombre siente vergüenza de sus acciones (*La familia de Pascual Duarte*, *La colmena*), el de un verbo rico en ecos orales que se deja llevar por el costumbrismo (todas sus obras) y el juego formal (*La colmena*, *Oficio de tinieblas 5*), y la tentación de abandonar el relato, el hilo narrativo, y dejarse llevar por el río de la lengua, tan avasalladoramente rica (*Cristo versus Arizona*, *Madera de boj*). Tentaciones menores, si bien no menos significativas, son la insistencia en lo sexual, tanto en los orificios del cuerpo humano como en la piel, lo sucio, el hacer que el hombre ande a gatas y mirarle por detrás, hurgarle en todas sus cavidades, para que el sentido de la dignidad pierda significado. Hay un

cierto adanismo, el gusto de ver al hombre antes de que la segunda naturaleza, la civilizada, la que nos dice cómo debemos comportarnos, se manifieste.

La crítica literaria referida a la narrativa española padece con frecuencia de estrechez psicológica, sólo gusta de un sabor, el conocido, el tradicional. Y hay un fuerte arraigo crítico, que no lectorial, contra la novela realista. Sin duda, éste ha servido para ningunear al premio Nobel, si bien sus obras han sido siempre muy innovadoras desde el punto de vista formal. Pero una vez que se le cuelga la etiqueta a un autor es casi imposible cambiarla. Galdós escribió las obras más renovadoras y variadas del siglo XIX, desde *protonivelas*, como *El amigo Manso*, novelas epistolares, como *La incógnita*, o dialogadas como *Realidad*. ¿Y quién se acuerda de ello? Nadie, parece que es el autor de los *Episodios nacionales* y de unas antiguallas realistas.

Lo mismo suele suceder con Cela, el primer Cela es el Cela de verdad, el segundo es un añadido. Sin embargo, como voy a defender aquí, le sucede al último Cela como al segundo Valle-Inclán, el esperpéntico, que del primero, el modernista, aparecen aspectos en el segundo y viceversa, en el segundo notamos aspectos del primero.

CARACTERÍSTICAS DE LA NARRATIVA DEL SEGUNDO CELA

El primer aspecto en el que quiero entrar es caracterizar el tipo de novela escrito por Camilo José Cela. Hay muchos tipos de novela, según el diseño que se le quiera dar. El preferido por Cela, que toma en parte de Pío Baroja, es el de la novela que gira en torno a un personaje, muy a lo novela española del siglo XVII, al que se remiten todas las acciones. El protagonista es una especie de actor que toma parte en muchas escenas, que se suceden unas a otras, aunque no tengan que ver entre sí. La escena cambia a cada momento, y cambian los personajes. Únicamente el protagonista, que quizás sólo es la voz que cuenta, permanece estable. El modelo moderno de este tipo de novela aparece con una enorme fuerza en Charles Dickens, muy en particular en los *Pickwick Papers*. Ofrecía una importante variante al tipo de novela de Goethe, el *Willem Meister*, o sea la novela del hacerse del personaje. Galdós, por ejemplo, alternará los dos tipos de novela, y, a veces, las conjugará. En el caso de Cela excepto *La familia de Pascual Duarte*, tipo de novela que presenta la evolución de Pascual, el resto, y desde luego las de su segunda época, pertenecen a este tipo de novela panorama. Este diseño es el apropiado cuando se quiere pintar una sociedad, a una nación entera.

Se suele decir que Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad* volvió a tomar una parte esencial de la narrativa de todos los tiempos, "el olvidado arte de contar"; lo denominó con gran acierto un crítico. Algo semejante se podría decir de Cela, que en *San Camilo, 1936*, retoma un aspecto olvidado del arte de contar, lo que podemos

denominar el hacer crónica del relato. Es digamos un estadio anterior, todavía contaminado por la literatura oral, es decir con una ficción que no obliga al lector a conectar, sino a vivir el momento de la lectura como si se asistiese a una representación única de una obra. El relato crónica no elabora una sucesión de hechos, de episodios que conforman el argumento como en la novela tradicional, sino que acumula episodios sin conectarlos de manera definitiva, fija.

Otro aspecto importante de la novela de Cela, que la hace muy moderna, muy del siglo XXI, es su valor de documento. Tanto el arte como la literatura del siglo XXI manifiesta valor documental. También el arte basado en un realismo de cuño reciente, que me gusta denominar el realismo documental. Porque los autores gustan de aportar al texto datos, sean estos sacados de entrevistas radiofónicas, o referencias a los sucesos musicales o sociales o políticos del día. Documentos de todo tipo dirigidos a certificar su creación. John Dos Passos, y su *Manhattan Transfer*, fue el precursor de esta tendencia, y su obra fue conocida por nuestro autor gallego. Cela intercala en sus textos todo cuanto le viene en gana del momento en que escribe, y muy importante, pone incluso al final de algunas de sus novelas, como *Mazurca* o *Madera de boj*, un diccionario al final de las mismas. La importancia del carácter documental de su obra tiene que ver con el constante cambio de narrador, de perspectiva, de ángulo, de temas que en el texto se incluyen.

Tiene esta literatura documental la ventaja de que deja asomar un poco al hombre, al escritor, su mundo, y eso es algo que parece exigírsele hoy al autor, que diga en sus obras cómo es, que lo documente.

Un tercer aspecto de esta etapa de Cela que me parece esencial, y que en cierta medida lo une a otros escritores de su época, aunque más jóvenes, como son Carmen Martín Gaité o Juan y Luis Goytisolo, me refiero a ese deseo, intención, de utilizar el yo narrativo para realizar aventuras narrativas en el texto que van escribiendo. El papel en blanco parece ser una hoja donde ir acumulando palabras, algunas a las que se considera huecas, insignificantes, mientras otras, el nombre de lugares, de familias, que sólo el decir las parece conferir fuerza, un punto de gravedad al texto. El yo rehúsa a seguir las rutas habituales del ser, y apoyándose en la palabra intenta ser de otra manera. Los escritores de la vanguardia clásica son como los trapezistas que se lanzan al vacío sin red. Cela camina por el abismo de la realidad como los funambulistas, siguiendo un camino, el que lleva el narrador o el personaje principal, pero que en su progreso por la cuerda se mueve de maneras inesperadas.

O sea, que Cela es consciente del poder de la palabra, de que es capaz de encender el ánimo, provocar venganzas, suscitar alegrías, amor y, a la vez, sabe de la artificialidad del lenguaje, que su poder significativo es arbitrario, lo que le permite jugar con las palabras.

La obra del último Cela también levanta sin ningún recato ese velo que llamamos pudor, que aminora, dulcifica, la crudeza de nuestras expresiones, la exhibición corporal y el recato propio de la intimidad. Sus personajes carecen de pudor, como el narrador, y se exhiben sin tapujos. Comparten ese espíritu de fines de los sesenta y comienzos de los setenta que conocemos en muchas facetas, y podemos reconocer apelando a palabras como el destape o el desencanto. Cela acentúa desde *San Camilo, 1936* ese deseo de destapar, de dejar al descubierto, y digo acentúa porque ya está en *La colmena*. Intenta romper los esquemas personales y sociales, y paradójicamente encontrar en el pasado, en la tradición, un apoyo para esa vida más libre, menos sujeta a las convenciones del presente.

En cuanto al desencanto se refiere al que le produce el hallar en otros debilidades que nosotros sufrimos, o entender que nunca existe la persona que pueda tirar la primera piedra en buena conciencia. Hay un desencanto que interesó mucho al público en los sesenta y los setenta, y que epitomizó la película *El desencanto*, el de la mujer y los hijos del poeta Leopoldo Panero. El desencanto de Cela suma además otro tan importante como aquel desencanto y quizás más justo, el que sentimos a veces con nuestras propias acciones, que nos quedamos justo, lejos de lo que deseáramos, en cualquiera de los terrenos en que nos movemos los hombres, desde el corporal hasta el espiritual.

Lo que en la segunda mitad de su obra se acentúa también es el diseño de las obras sin argumento definido, las organiza por yuxtaposición, por acumulación de situaciones. Es la suya una obra en la que el instante predomina sobre el período temporal largo, la precariedad sobre lo fijo. Su prosa es como la vida, cada frase que leemos se hace pasado y viene una nueva, un nuevo instante, y seguimos. Lo pasado late como instante ido, no como un momento que ilumina el presente, quizás podría hacerlo, pero las frases que se acumulan, los instantes no nos dejan.

Las consecuencias de este tratamiento textual son, en principio, dos: uno, el que la historia deja de ser importante y el discurso, la opinión, es todopoderosa, y dos, que se efectúa un rechazo de todos los grandes discursos. La ideología, lo construido por la razón, por las instituciones pierde su puesto, y es sustituido por un sustrato antropológico mítico, irracional, que se apodera de las personas, y las dirige hacia un destino predeterminado.

O sea, resumiendo lo que venimos diciendo, existen cinco aspectos de la obra de la última época de Cela que me parecen esenciales. Primero, el tipo de novela, diseñado alrededor de un personaje, como en Dickens. Segundo, la novela documento. Tercero, hemos mencionado su concepto de la vida, que pone a la vida misma por delante de cualquier posible ideal o ideología. Cuarto, que es una obra en la que ha desapareci-

do el pudor a la hora de tratar a los personajes. Muy del período del desencanto, cuanto comienza esta segunda etapa celiana. Y quinto, el texto como acumulación de palabras nacidas en el instante. Son palabras que en seguida son sustituidas por otras.

Todas estas características vienen a manifestarse en todas las novelas de este período, desde *San Camilo*, 1936, pasando por la *Mazurca*, *Cristo versus Arizona*, *La cruz de San Andrés*, y terminando con *Madera de boj* (1999).

Al final, final de Cela, creo que el premio Nobel está pensando en la novela de la misma manera que lo hizo al principio de su obra. Por eso les cito un fragmento de las últimas páginas de *Madera de boj*, donde parece afirmar que todos sus lectores sabemos.

Después de afirmar que "la vida no tiene argumento"¹, añade "Anselmo Prieto Montero, el autor de *La campana del buzo*, explica a sus contertulios del café Galicia eso del planteamiento, el nudo y el desenlace, 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" (p. 262).

La novedad de Cela con respecto a la novela de su tiempo era esa insistencia en el realismo, en poner a la vida por delante. Las novelas podrán tener muchos y posibles desenlaces, ideados por la imaginación del autor, pero todo eso son piruetas que hacen, porque el único desenlace es la muerte. Así reivindicaba el tipo de novela que hacía, donde no hay desenlace ni casi argumento.

Y cerraré esta palabras diciendo que en el segundo Cela lo importante será el discurso, no la historia contada. Eso es así en todas las novelas de la última época, desde *San Camilo*, 1936 a *Madera de boj*. Cela va diciendo, perspectivizando, contando sucesos, relatando aspectos de la vida que no se enhebran en una historia concreta. Por supuesto que podemos decir dónde pone el acento, en la vida dominada por la fuerza de la sociedad para hacer que una persona se suicide, porque no perdona a los fracasados en *El asesinato del perdedor*, el poder de la fuerza bruta y de lo instintivo en *Cristo versus Arizona*, o el naufragio y la muerte en *Madera de boj*. Pero lo importante es el ir entrando y saliendo de los sucesos que componen la historia, para decir sobre ello y al tiempo borrar la memoria de lo dicho, que en seguida será sustituido por otras palabras.

Hay, en fin, un instinto lírico, de decir sin decir completamente, sin enunciar con precisión lo que se quiere decir. La lírica es un intento de decirnos lo inexplicable, y Cela sigue esa pauta en toda su segunda manera.

1. Camilo José Cela, *Madera de boj*, edición de Víctor García de la Concha, Madrid, Espasa Calpe, 2001.