

# ***EL ASESINATO DEL PERDEDOR Y MADERA DE BOJ: APOTEOSIS Y APOLOGÍA DE UNA CARRERA NOVELÍSTICA***

***Lucile C. Charlebois***  
***Universidad de South Carolina***

Nadie es buen juez en su propia causa ni nadie, tampoco, puede inventar abecedarios sin pagar su cuota de dolor. Todos somos capaces de volar como los pájaros pero todos renunciamos a hacerlo para no tentar a Dios ni a sus designios, he ahí la misteriosa clave capaz de descifrarnos todos los misterios: sólo se trata de aprender y entender y distinguir el espíritu de la letra, eso que es una y la misma cosa aunque los escoliastas se esfuercen en querer diferenciarlas y partirlas.

Cela, *El color de la mañana* (179)

“¡Peligroso camino!” es el de la novela española que Cela equipara “no [a] un callejón sin salida sino un animal metido en un callejón del que no encuentra la salida” («La comba» 10). Así pensaba en 1965, cuando escribió «La comba de la novela y estrambote didáctico para escarnio de malintencionados», y aún quedaban en estado de creatividad latente los estrambóticos mundos novelescos de *Oficio de tinieblas 5*, *Mazurca para dos muertos*, *Cristo versus Arizona* y las dos obras que vamos a considerar aquí, *El asesinato del perdedor* (1994) y *Madera de boj* (1999). Como saben tanto sus críticos más severos como sus lectores y admiradores igualmente asiduos, Cela disfrutó de una larga carrera como escritor de novelas, empezando en 1942 cuando él, al igual y con parecida desfachatez que su “pobre títere” Pascual Duarte («Al Pascual Duarte» 581), capturó la atención del público lector español que emergía de los escombros de su Guerra Civil. A una distancia de más de cincuenta años, la ruta

novelística iniciada por *La familia de Pascual Duarte* lleva a una depuración literaria que culmina en el redoble estribillesco de *Madera de boj*: “Por Cornualles, Bretaña y Galicia pasa un camino / sembrado de cruces de piedra / y de pepitas de oro” (94). Gracias a los tanteos artísticos del creador de Pascual Duarte se volvió a encaminar la novela española hacia su merecido lugar en el panorama artístico y literario del siglo XX, y a la vez echó las bases de un temario y una estilística, lexicografía y filosofía inequívocos. A lo largo de cinco décadas de actividad literaria Cela se sometió a la experimentación que se había propuesto desde el principio, reconociendo a cada paso que “el precio de la independencia es la soledad, la beneficiosa soledad que sedimenta los posos del alma y decanta los humores, los temores y las inclinaciones” (*El color* 42). Al lanzar al mundo literario su propio ‘abecedario’ rebelde y no infrecuentemente indomable, Cela acarreó para sí mismo, y no inútilmente, la máscara que algunos neófitos en materia literaria, como, por ejemplo, el biógrafo Ian Gibson, no han sabido despegar del hombre de carne, hueso y espíritu a quien su dueño permitió que sólo una minoría selecta llegara a conocer. Tal empeño creativo produjo una constelación de atributos literarios que parten de una base tradicional pero que luego se truecan de manera magistral en los designios posmodernos más reconociblemente suyos: la caricatura, una onomástica lúdicamente reveladora, una reiteración paródicamente litúrgica, la fragmentaria viñeta anecdótica, la ruptura, el enigma, la esperpentización, la contradicción, la polifonía narratorial y la hibridez générica. Todo lo cual para finales del siglo XX resultó en una novelística que “roza [los] límites del más arriesgado equilibrio funambulesco” (Platas Tasende e Iglesias Feijoo 607); o, dicho de otra forma y según uno de sus lectores menos halagadores, la palabra y el personaje “adánic[os]” (Martín Morán 81).

Esclarecedor resulta ser el juicio de Pedro Maestre sobre la literatura, la cual compara no con “una carrera de cien metros sino el maratón, [en que] el futuro se presenta esperanzador” (s.p.). En cuanto a Cela es precisamente en la misma trayectoria de novelas donde se aprecia el apogeo de su creatividad, en particular, como veremos, en *El asesinato del perdedor* y *Madera de boj*, dos obras que han sido de modo perspicaz estudiadas por los críticos que se ocupan de la obra madura del Premio Nóbel (ver Platas Tasende, Iglesias Feijoo, Pérez y Merino). En 1965 «La comba» ya había augurado los vaivenes de

una obra de difícil clasificación genérica precisamente porque para él “la novela es algo que: o nació con Adán y Eva... o no nació todavía. Lo que acontece es que hay palabras mágicas que usamos aun a conciencia de que nada significan o significan algo que no sabemos lo que es” (12-13). Y, como con todo creador de mundos literarios que perduran a lo largo del tiempo, las “palabras mágicas” constituyen la médula de cómo “orientarse sobre una rosa de tres solos vientos: comer, reproducirse y destruirse” («La comba...» 27), o sea, para la invención de las vidas y los espacios –inauditamente– ficticios de los personajes de las dos novelas bajo estudio, en particular, los perdedores Mateo Ruecas y Esteban Ojeda (*El asesinato*) y el narrador amorfo de *Madera*. Para Marjorie Garber, el lenguaje, más que poner al descubierto, aclarar o resistir cualquier tipo de jerga, tiene como función la transformación y creación de toda una ideología nueva (cit. por Lev 33). Con esto en cuenta y en particular ante el virtuosismo lingüístico que puntualiza el texto de Cela, esperamos sacar a relucir aquellos aspectos de *El asesinato* que desembocan en *Madera* para luego traer a colación el alto nivel de experimentación al que llegó Cela mediante el manejo de su propia y característica onomástica, polifonía narratorial y discurso de raíz contradictorio e invertido. Así, pues, se evidenciará el zenit de una carrera que irrumpe en el infinito artístico, esto es, el espacio abiertamente posibilitado del mar gallego que les confiere significado a los habitantes de la Costa de Muerte de *Madera* mientras se regocijan en la recitación de sus versos favoritos de Edgar Allan Poe (“The skies they were ashen and sober: / The leaves they were crisped and sere” [7] y “Thus, in discourse, the lovers whiled away / The night that waned and waned and brought no day” [182]). Dicho de otra forma, y tomando prestadas las palabras de Eloy E. Merino en su estudio de la presencia de Galicia en *Mazurca*, *La cruz de San Andrés* y *Madera*, “la plenitud de las anteriores narraciones” (313) ilustra el afán del escritor de Iria Flavia de traspasar los límites de su propio siglo XX y así alcanzar la tan anhelada libertad de espíritu que el mar *fisterrán* acuna en el regazo que es *Madera*.

Atrapados en *El asesinato*, ese “callejón del que no encuentra[n] la salida,” están, entre otros, los presos Mateo Ruecas y Esteban Ojeda y unos “cristobitas del guiñol” (31) –en realidad, es muy posible que los mismos títeres participen también en el desarrollo de la acción, pero nunca se llega a saber a ciencia cierta; dado, sin embargo, el

fuerte subtexto teatral de la novela, el planteamiento no es de descartar. Todos sufren, según las voces narrativas que tejen el caótico discurso absurdista, de vivir en un “estado paternalista” (198) que, a nivel figurado, ejerce su supuesta autoridad narrativa, la cual sin embargo no vacila en reconocerse plenamente agotada con respecto a todas “estas historias occidentales [que] empiezan a aburrir” (220). Por tergiversada y transgredida que resulte la trama, y a pesar de haberse inspirado el recuento del crimen de Mateo Rucas en “un suceso lamentable” (Platas Tasende e Iglesias Feijoo 606) ocurrido en Badajoz, *El asesinato* gira alrededor de un solo núcleo ficticio: una tarde en la vida de un pobre infeliz llamado Mateo Rucas Domínguez, cuyo comportamiento indecoroso con su novia Soledad en un bar de una pequeña ciudad sin nombre de Galicia, provoca la ira de un joven juez, don Cosme, quien, siempre bajo la inspiración del Espíritu Santo, manda al joven a la cárcel por una semana. Como se ha dicho, lo de Mateo Rucas es parco en detalles. Su procedencia es humilde, su padre es cerero y tiene entre cinco, siete y nueve amigos que quieren vengarse del juez que lo ha sentenciado.<sup>67</sup> Además de indignar a quienes lo conocen, su caso ha despertado el interés de Juana Olmedo, una mujer a quien no se menciona nunca en la narración de la “historia” de Mateo, pero quien se toma la molestia de escribirle una carta a un tal “Sr. D. Sebastián Cardeñosa López, Pbro.” (234), la cual va rotulada («Carta de aviso») e incluida paratextualmente al final de la novela. A despecho (y tal vez a causa) de la ordinariedad de Mateo, Cela recurrió a muchas de las técnicas de vertiente realista que caracterizan su repertorio literario. Entre ellas se incluyen una nomenclatura intencionadamente lúdica<sup>68</sup> y una narración que se escinde en primera y tercera personas y que se infunde de dinamismo gracias a los breves diálogos, exabruptos y anónimos<sup>69</sup> que se

---

<sup>67</sup> El número fijo de amigos vacila según quién narra y, así, pone en duda lo fidedigno de la narración.

<sup>68</sup> “Se me reprocha con cierta frecuencia, tampoco excesiva, que a veces uso nombres algo raros e inusuales en el bautizo de mis personajes. No soy quién para quitarle la razón a nadie, es bien cierto [que no] me salgo jamás, o casi nunca, del martirologio romano, del santoral cristiano en español, que es un vivero inagotable de posibilidades [en] las esquelas mortuorias [...] también aparecen nombres insólitos y que ni siquiera figuran en el listín de los santos” (*El color* 210).

<sup>69</sup> Estos siempre han formado una parte de su cuentística, pero cobran cada vez más vigencia en su manera de novelar a partir, diríamos, de *Oficio de tinieblas* 5.

intercalan entre la narración. El resultado en *El asesinato* es un tejido de narraciones que versan sobre los otros “perdedores” históricos e inventados cuyos delitos, siempre de naturaleza lasciva, les han merecido castigos iguales si no peores que los ocho días que Mateo pasó en la cárcel. Las escapatorias amorosas de los personajes integran las viñetas que enhebran el hilo común de la tragedia de Mateo y su novia. Acto seguido es un discurso narrativo que Platas Tasende e Iglesias Feijoo glosan lúcidamente: la “acumulación de historias, la proliferación de voces dialogantes, la sucesión de sentencias sugieren los vértigos de un torbellino, suma de los signos automáticos surgidos de una conciencia que mezcla, enajenada, distintos ingredientes” (608). A nivel de diégesis, Mateo y Soledad, Mrs. Belushi, Estefanía Yellowbilled, Natalia de Luxemburgo y Arquímedes, entre otros, son personajes sacados de “estas historias occidentales” agotadas que se parodian a sí mismas con el fin de denunciar no sólo el sistema judicial –repleto de su propia jerga legalista– sino también las aberraciones y los avances tecnológicos que han pasado por el filtro netamente característico de Cela y que han salido amalgamados en la metáfora textual que es la novela en su paso vertiginoso por el siglo XX. De ahí surge la cacofónica condición del ser humano finisecular, ese “animal” que tanto le ha fascinado a Cela a lo largo de su carrera, y, en eso, estriba la importancia del criterio de Masoliver Ródenas sobre la novela española de los años noventa: “Regresa al pasado desde nuestro presente y lo interpreta desde este presente. [Hay], por un lado, una presencia decisiva de la memoria, que borra todo carácter de crónica, y al mismo tiempo no se juzga tanto la bondad o la maldad identificada, [lo] personal y lo colectivo tienen un mismo peso; de ahí que más que de verdad o de razón se hable de vencedores y perdedores” (45; mi subrayado).

En *El asesinato* tanto da que los adúlteros sean Pamela Pleshette y el obispo de Restricted Beach, Florida, Waldetruda y don Zaqueo Nicomediano, doña Paula y Valerio II, o que Juana de Arco o Felícula de Valois hayan sido violadas por los templarios. Su mera infracción de la ley del ‘estado paternalista’ facilita socavar lo mimético de una diégesis lineal que los instala libremente en un espacio acrónico en el cual, según el dictamen del novelista John Harvey, el personaje ficticio-contemporáneo es, más bien que un individuo, “a moving atom in history (which may, again, be of dark or no meaning)” (77). Desde la primera focalización narrativa de la novela en el primero de todos los demás “perdedores,” es decir, Michael Percival el Agachadizo de

“hace [lo] menos doscientos años” (7), y a lo largo de una insistencia genealógica en Cam, Sem y Jafet (32) y hasta la mención del SIDA, la sopa de fetos “prohibi[da] en todo el Occidente” (136) y el genocidio de Bosnia y Herzegovina (152), las huellas del ser humano quedan estampadas en un texto desgarradoramente amputado y de realización excelsamente celiana, a la par con *Oficio de tinieblas 5* (1973).<sup>70</sup> Al pecar de una escatología y libidinosidad<sup>71</sup> tan exageradas, el rosario de tantas pequeñas ficciones enmarca de manera inmejorable a Mateo Rucas, ese minotauro atrapado en el ‘callejón’ del entramado novelesco de una novela que simula “el laberinto de Creta” (156) que comentan las voces de unos narradores que, al alimón con el “coro de enfermos” (5) y la “masa coral” (75 y pássim), hacen resonar un discurso tan afónico como el del “canto de los pájaros muertos” de *Oficio de tinieblas 5* (14).

Mientras disfrutan de la poca libertad que les queda, Mateo, los otros presos y las muchas prostitutas que terminan ahorcadas en varias plazas públicas componen la retahíla de “los perdedores tan necesarios para la buena marcha de la sociedad” (40) y a quienes se les permite decidir cómo y cuándo van a morir, lo cual hace de la muerte una constante unificadora y ritual que asimismo le confiere cohesividad a la obra. Ante tal “abdicación” (230), surge un intercambio de dos voces:

—Y después de la muerte, ¿la nada? / —No, el misterio. Todas las relaciones son siempre misteriosas y las que se establecen entre la vida y la muerte lo son aún más. / —¿Y no se podría acceder, tras la abdicación, a la nueva vida en la eterna y ascéptica presencia de Dios? / —Ni lo creo ni lo dejo de creer, a estas alturas de la vida y la muerte yo ya no creo más que en el misterio. / —¿Y en el amor? / —Si es misterioso, sí. Debe usted evitar preguntarme por el amor administrativo. (231)

<sup>70</sup> Janet Pérez encuentra “conservadora” *El asesinato* en comparación con *Cristo versus Arizona* y enmarca su interpretación del lenguaje y los tópicos legales en la creatividad de la historiografía franquista (103-16).

<sup>71</sup> Es de notar el comentario que se desprende de la siguiente definición de ‘escatología’: “El lenguaje de Cela, en sus horas doradas, es un lujo de nuestro tiempo. Jugar con la granada explosiva de sus escatologías, de sus violencias, sin caer en la vulgaridad o en el mal gusto, es solo posible cuando se domina absolutamente su oficio” (Seco, *Diccionario* 1920).

No se vacila tampoco en afirmar paradójicamente que “la muerte es lo único que no muere jamás, que no cesa” (13), o sea, que se recrea en ese “misterio” que redime y santifica todo. Y nada más eficaz para elevar la muerte a otro plano que el del “perdedor” más insigne de acuñación celiana: Pascual Duarte, ese “pobre títere” cuya muerte (ficticia) fue testimoniada por Santiago Lurueña y Cesáreo Martín, y que ahora en plena realización milenaria vuelve a aparecer –¿metamorfoseado?– en boca de otro preso cuyo nombre se yuxtapone al suyo: “Mi nombre es Esteban Ojeda y tuve cierta fama hace años, cuando escribí unas hojas que empezaban así: *Yo, señor, no soy malo aunque no me faltarían motivos para serlo, etc.* Ahora digo que es nefando y antisocial, o sea, pésimo que los jueces no maduren entre legajos, expedientes y balduques” (101; mi subrayado). El Pascual Duarte agarrotado recobra vitalidad de nuevo a través de su propia confesión escrita y así traspasa los confines de la muerte tan decimonónicamente realista y verosímil que se había merecido por –no se ha sabido nunca cuál de– sus muchos crímenes. Al más insigne de los “perdedores” de Cela aparentemente se le ha redoblado la fama. Se ha inmortalizado gracias a su propio verbo (del Pascual-presos)<sup>72</sup> que es retomado por Esteban Ojeda, quien, en contraste con su otro yo, Mateo Rucas, nunca se muere del todo: “[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. Mi novia se llamaba Soledad” (116; mi subrayado). Tal confluencia de personaje y preso rinde una amalgama nueva ante una narración cuya primera persona se desliza en tercera, convirtiéndose en otra fuente de información sobre el poco conocido Mateo Rucas (¿o Esteban Ojeda?): el “oficial de la galería me dijo, Esteban Ojeda, puedes salir a pasear al patio. [Le] respondí, se lo agradezco pero prefiero quedarme en la celda escribiendo un poco. El hijo de Lucas el cerero se ahorcó porque se le encogió el ombligo, [se] llamaba Mateo y era muy tímido. [Tanto] Mateo Rucas como sus nueve amigos eran mozos de la quinta del 82” (107-8). De Pascual Duarte sabemos bastante, de Mateo Rucas muy poco, y de Esteban Ojeda prácticamente nada. Pero no es de sorprenderse que sea el más anó-

<sup>72</sup> Hay que reconocer aquí el estudio genial, entre muchos otros suyos, de John Kronik («Pascual's Parole»).

nimo de los tres quien queda vivo y los reivindica a todos. Así trasgredidas las exigencias del “estado paternalista” del mundo ficticio de *El asesinato*, el espíritu de esas “palabras mágicas” invocadas por Cela para la creación literaria también nos instigan a recurrir al apellido de Mateo para apreciar que el virtuosismo de Cela sigue en pie aún a tales alturas de su vida literaria. Efectivamente, la *rueca* es el “instrumento que sirve para *hilar*, y se compone de una vara delgada con un roquero hacia la extremidad superior. *Vuelto o torcimiento de una cosa*” (Real Academia 116; mi subrayado). ¿No es Mateo Rucas el “roquero” alrededor del cual se “hila” el tejido que es el discurso tan “vuelto” y “torcido” que es *El asesinato*? Y aún más, ¿no hay una resonancia guasonamente celiana, o sea, cierta correspondencia fónica, por lúdica que sea, con el apellido de su doble –o triple– Ojeda, que retumba en ecos de “ojete” (en su doble sentido anatómico y costurero) y “hojear”? ¿No se ve el lector de esta novela, a fin de cuentas, limitado a simplemente ‘hojear’, es decir, echarle nada más que un vistazo efímero y pasadizo a los personajes que se asoman de entre las grietas narrativas de este recuento sin propósito? ¿No son todos, incluso los más conocidos entre ellos, otros “crístobitas del guiñol [...] cada uno en su caja de zapatos” (31)? ¿Y no sería ésta la razón por la cual vale proceder sin orden y con una amplia raigambre de títulos entre los que escoger sin decidirse por ninguno?:

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 Montesquieu. (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*, pero no pudo ser porque se movilizaron rapidísima y eficazmente todas las cancillerías europeas). (50)<sup>73</sup>

Al fin y al cabo son las palabras del lenguaje “paternalista” lo que parece haberle llevado a Mateo Rucas a “hilar” su propia muerte porque, una vez suelto de la cárcel en la cual sufrió toda clase de abusos y degradaciones, “leyó mil veces el papel pero nunca se lo creyó del todo, [ni] lo entendía siquiera” (230). Mediante la ironía se

<sup>73</sup> Se mencionan unos 45 títulos con los que “este libro debiera haberse titulado” (50).



parodia la sentencia que estipula que Mateo (y Soledad) quede(n) inhabilitado(s) “para cargos públicos de docencia durante siete años” (236), lo cual significa lo obvio: que sabían leer, y que tienen que haber pensado en dedicarse en el futuro al magisterio. Pero aun así Mateo se suicida, plasmando en unidad el agotamiento y la vaciedad del lenguaje con ese “pus venenoso” (230) que lleva a “quitarse la vida” (230). Fue el mismo discurso faliblemente legal que desencadenó la tragedia y el desafío verbalista, que empleó Cela en su elaboración de los momentos más escatológicos y disonantes de estos perdedores, entre ellos tal vez uno de los más mordaces en cuanto al fallido vehículo –oficial– del lenguaje: “Todos los cadáveres hacen lo mismo, en el bolsillo del pantalón apareció un papel con cuatro dobleces, señor juez no se culpe a nadie de mi muerte me mato porque no quiero seguir viviendo bueno no sé si quiero o no tampoco puedo seguir viviendo seguramente no puedo seguir viviendo [...] (las últimas tres o cuatro palabras era ilegibles, nadie las pudo leer)” (94). El esperado contrapunto escrito se evidencia con la anteriormente mencionada carta paratextual de Juana Olmedo, la “Coordinadora Mateo Ruecas, de N.N.” (234), cuyo testimonio escrito figura otra voz más, la cual queda sin contestar, en el afónico paisaje de la novela desde donde emana ese último grito de esperanza ante un mundo idiotizado y sin sentido:

Más o menos el día de San Gastón de uno de estos años, Mateo Ruecas 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 . . . 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. (233)

A la vez que “la novela, por negarse a sí misma el rigor preciso, se confunde con el culebrón” (*El asesinato* 209), los pececillos de dicho “pez [del] miedo” parecen haber atravesado las metafóricas aguas gallegas donde se incubaron para hacer mella en La Coruña ficticia de *La cruz de San Andrés*, esa polemizada penúltima obra de Cela cuyo último episodio catastrófico provocó una permutación de la naturaleza: “Las gaviotas se asustaron al ver volando juntas a tantas almas ensangrentadas y se metieron en Santiago, llegaron de

La Coruña y de Corcubión, de Noya, de Muros, de Villagarcía, de todas partes, [jamás] se vieron tantas gaviotas en tierra adentro, gaviotas a terra, mariñeiros a merda. Aquí somos todos marineros” (237). El sangriento suicido en masa de los miembros de la «Escuela de Albores Gamma-Delta-Pi (Comunidad del Amanecer de Jesucristo)» (28) de la controvertida *La cruz*, que Cela publicó cuatro meses después de *El asesinato*, hace mucho más que revivir el folclore marítimo de Galicia. Más, específicamente, da pábulo a la rítmica narración de *Madera*, según la cual las gaviotas “no escapan de la mar más que cuando se anuncia la muerte y se alerta el desequilibrio” (*Madera* 253), haciendo encajar la historia del “derrumbamiento” (237) de la familia López Santana de *La cruz*, en la trayectoria hacia la paradójica muerte liberadora que emerge de estas tres últimas novelas de Cela, es decir, *El asesinato*, *La cruz* y *Madera*. Si Mateo Rucas y su novia “se quedaron como dos pajaritos [que] no recurrieron a la sentencia” (*El asesinato* 211) que se les había impuesto, las gaviotas de *La cruz* se han transmutado en aquellos “marineros” que son el eslabón figurado que combina la diégesis con una extraordinaria capacidad focalizadora, y que, además, sitúan el discurso narrativo de *Madera* en un plano idóneamente artístico desde cuyos amplios puntos de mira se le facilita al lector deleitar la vista tanto en el mundo sumergido del mar Atlántico como en las vistas panorámicas de la vasta topografía de la Costa de la Muerte gallega: por la óptica miméticamente recordatoria de los narradores; o por medio de los ojos –¿abiertos?– de los naufragos que deambulan debajo del mar; o a través de la vista de aquellos narradores y dialogantes que han sido transformados (transmigrados) en los crustáceos y pájaros marítimos (gaviotas) cuyas memorias replican a nivel metafórico el “encaje de bolillos” de “las palilleiras de Camariñas” (27), el cual a su vez transparenta la recitación de la letanía ensordecedora de los narradores en homenaje a la flora y la fauna del lugar, los naufragios, las vidas, costumbres, creencias, supersticiones, gastronomía y los amores que fundamentan el andamiaje de *Madera de boj*, obra que según Cela fue “escrita para mí solo y, quizá por inercia, también para los miles y miles de hombres que son como yo y piensan y ven y escuchan como yo” (Sánchez Salas 105). Es una obra que, cuanto más fiel a la sensación de finalidad, de muerte, que emana de ella, redondea la poética de la simultaneidad, la viñeta, el personaje múltiple y la experimentación de *La colmena* que encauzó la carrera novelística

de Cela a partir de 1951. Parecido bullicio de colmenar dota los espacios ficticios de *Madera* de misterios y enunciaciones enigmáticas, que le permitieron a Cela dinamitar el realismo del “estado paternalista” con el mismo atrevimiento artístico que en *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, *Oficio de tinieblas 5* y *Cristo versus Arizona*. Sólo de esta forma se vio posibilitado para transmitirnos su visión liberadora de la muerte y del tiempo, los cuales se funden en uno gracias a “la memoria, esa fuente que no se seca jamás” (*Madera* 165) y que, al yo anónimo del narrador, a sus antepasados noruegos, y bíblicos, y a otros amigos suyos, da acceso a ese tiempo mítico que vincula a Cela a aquellos escritores que han contribuido al empuje fundamental de la novela occidental desde 1970 para la cual “time is movement [...] time is motion” (Harvey 75).

La muerte tan apocalíptica en *La cruz* y aún más entretenida<sup>74</sup> y anhelada en *El asesinato*, renace en *Madera* como el eje central de un metafórico mar que pulsa con aquellos “naufragios que matan a la marinería de hambre y de sed [donde] hay destinos muy misteriosos y sorprendentes” (127), es decir, ese lugar en que “entre marineros se llama muerte a aquel a quien la mar devuelve muerto, y desaparecido a aquel otro a quien la mar esconde para siempre y no devuelve jamás” (144). Es un mar que es mecido por el suave recordatorio que se oye al final de cada uno sus cuatro capítulos: “Por Cornualles, Bretaña y Galicia pasa un camino / sembrado de cruces de piedra / y de pepitas de oro” (94). Para Merino, los estribillos no sólo evidencian el gran conocimiento de Cela de “la psiquis gallega” (317); también “constituyen [la] médula de la tradición histórica gallega” (317) con el mismo impacto emblemático que el boj, esa “madera nacional” que hace palpable la “naturaleza obstinada (no se hunde, no prende, es dura de moldear)” (Merino 316) de Galicia y su gente. Y nosotros, como los marineros identificados con el vuelo del narrador al final de *La cruz*, navegamos esa Costa de la Muerte escoltados por los centenares de otros tripulantes vivos y muertos que se han acercado a ella en su búsqueda de esa entidad llamada la España gallega cuyo enclave geográfico entre oriente y poniente le facilita vigilar por las ciudades sumergidas de Diguim Duio, San

---

<sup>74</sup> Una mujer anónima, por ejemplo, le pide al narrador “invitaciones para la ejecución” (27), lo cual, pese al fuerte comentario social que suscita, contribuye también al tono de farsa y, por lo tanto, al subtexto teatral de la novela.

Meregildo de Gandarela y Cíbola, mientras que a la vez guarda encondido su legendario oro, que se ha servido de la sirena cuyo canto les ha llegado tanto a los oídos de los ballaneros del norte como a los “piratas moros [que] hace ya varios siglos [no] azotan la costa gallega” (116). Tamizado de una forma u otra por ecos de Edgar Allan Poe («The City in the Sea», «The Sleeper» y «Annabel Lee»), todo se ubica en “la precisa frontera que separa lo que es de lo que va siendo poco a poco” (77), con oleadas de referencias precisas a la topografía marítima de ese lado de la costa gallega que queda rememorada, si no filtrada del todo, por la óptica de los personajes-narradores que siempre tienen presente la mar. Consecuente entonces es uno de los pasatiempos favoritos de James E. Allen y Knut Skein, el tío del *yo* narrador, quienes recitan “misteriosas poesías de Poe en gallego [sin] perderle la cara a la mar” (143), la cual a su vez ejerce de metáfora estructural para la codificación diegética de la historia: “La mar *era como un libro abierto en el que todo estaba escrito y se podía leer con facilidad*” (119; mi subrayado). Aún más, los párrafos macizos simulan fácilmente el “zas, zás, zas, zás, zas, zás” (12) rítmico de las cadencias de una prosa enmudecida por el lirismo de las vidas sumergidas en sus alegóricas aguas gallegas,<sup>75</sup> lo cual parece cuajar de nuevo con la novelística contemporánea que se mueve en un vacío de pérdidas (Harvey 76). Sin embargo, estas lagunas existenciales se convierten en Cela en islotes de eterna vitalidad artística, cuyo vacío está poblado de seres míticos, metas inalcanzables y voces apaciguadas en lo que es para Platas Tasende e Iglesias Feijoo el “fantasmagórico universo de papel” (613) de *Madera de boj*.

A su manera, el discurso se desenvuelve según las mismas pautas desordenadas que *El asesinato* y de acuerdo a los puntos cardinales de la “brújula” (120), que le sirve de guía a ese *yo* anónimo que se orgullece de ser descendiente de balleneros noruegos y de Cam, Sem y Jafet, y que es altamente consciente de que su instrumento náutico lo desorienta a causa de los vaivenes que provocan el oro y otras piedras mágicas en el fondo del mar. Por lo tanto y pese a las mismas intromisiones dialogadas que sirven de constantes de la prosa de Cela, todo en *Madera* se vuelve narración, la cual emerge como un crisol de cantos, leyendas, supersticiones y memorias, éstas

---

<sup>75</sup> De recordar son los “párrafos-río” comentados por Maryse Bertrand de Muñoz en su excelente análisis de *San Camilo, 1936* (587).

borrosas, que vuelven a desafiar de una vez los cánones de la diégesis realista porque la identidad de sus portavoces –las voces narradoras– vacila entre la de los entes de ficción que creemos son, y la de la fauna marítima de Fisterra. Así pues conviene tener en mente que los narradores más proclives a proporcionarle información al *yo* anónimo sobrino de Knut Skein son las de “Celso Tembura, al que llaman *Arneirón*, [otros] le dicen *Cornecho*” (11) y “su hermano Telmo [Tembura que] había sido *timonel* de la trainera fisterrá Unxía [y que] ahora es *sepultureiro* en el camposanto de la parroquia de San Xurxo dos Sete Raposos Mortos, que queda cerca del monasterio de San Xiao de Moraime donde se coronaban los reyes suevos rodeados de carballos, de laureleys y tojos de oro” (12; mi subrayado). Por su familiaridad con y cercanía a ellos, Telmo tiene fácil acceso al mundo de los muertos; su hermano Celso, por otra parte, mientras “caza gaviotas con anzuelo” (171), goza de unos apodos que lo equiparan con los crustáceos que habitan la mar.<sup>76</sup> Sólo de ese modo se le permitió a Cela captar de forma tan fotográfica las amplias vistas panorámicas que se nos proporcionan a lo largo de *Madera*. Entre todas ellas tal vez la más sugerente, en cuanto al poder transformativo de tales transgresiones ficticio-narrativas (de personajes en seres muertos y en criaturas marítimas), proviene del final de la novela donde lo que se oye suena tanto a diálogo como a una narración cuyo punto de arranque linda más con el cielo que con tierra firme:

Outeiro Gordo es un montecillo de piedra que se levanta al norte de punto Ostreira, tierra adentro vuelan los grajos que comen en los cubos de la basura de los veraneantes, las bolsas no están nunca bien cerradas [...] Oigo las siete sirenas que anuncian el remoto paso de los rorcuales, Noia no queda lejos pero los avisos deben ser atendidos, ésta quizá sea la señal de que las zarzas silban el fin de este viaje del alma [...] Me dice Celso Tembura que me calle antes de llegar a Noia, una de las más hermosas villas de Occidente, a mí me hubiera gustado arribar a Padrón con la marea alta y amarrar el bote al pedrón del Apóstol [...] Pero debo obediencia al sacristán Celso Tembura, al que llaman Arneirón los amigos, otros le dicen Cornecho y tampoco parece mal, Celso Tembura siempre fue muy generoso conmigo. (302-03)

<sup>76</sup> Tales definiciones provienen del «Vocabulario gallego-castellano por Marisa F. Pascual» que se encuentra como suplemento al final de la novela (305-23).

Y como último remate de la inversión de perspectivas están las “pepitas de oro” que encaminan el final de la novela hacia “un camino [que] termina en el cielo de los marineros muertos en la mar” (303). Del enclave geográfico-histórico de Cornualles, Bretaña y Galicia, los narradores de *Madera* nos han conducido misteriosa y calladamente a otro mar donde “termina el mundo y comienza el país de los muertos, [donde] conocen a cada una de las ballenas y las llaman por su nombre propio como si fueran personas o caballos” (26). Por su “rebelde conducta [que] entorpece mucho los trámites legales” (109), este mar *fisterrán* define y reivindica a todo “perdedor,” o sea, a “ese miserable que al final no salva ni el alma” (262). Tanto da que sea Mateo Ruecas o Esteban Ojeda o Pascual Duarte, o los personajes de Fisterra los portavoces de las flaquezas humanas. Todos quedan rememorados en su propia letanía de *Madera* y todos a su vez hacen de “ruecas” en la creación de sus respectivos discursos novelísticos.

El tema del naufragio ha servido de metáfora desde tiempos inmemoriales. En eso, y como un indicio del final milenar de una vida y carrera que han testimoniado gran parte del siglo XX, Cela ha retomado la causa de los “perdedores” en casi perfecta sintonía con la imagen del naufragio que emplea H. Porter Abbott en su estudio sobre el arte de la narrativa moderna, contemporánea, la cual él equipara con toda la historia sugerida en tiempo y espacio del ya invisible barco hundido cuya tripulación y entorno constituyen todo un fabulario que resulta digno de ser recordado. En otro lugar, dice que las historias nos permiten organizar el tiempo según lo que nos es importante (Abbott 33), lo cual, para el Premio Nóbel español en el apogeo de su madurez novelística, reside precisamente en las “palabras mágicas” de esa mar-muerte que da vida. También viene al caso un importante estudio de Manuel Vicent sobre la narrativa española de los últimos años, quien, como Cela, parte emblemáticamente del mar para discutir la estética de la época que él glosa en su «Cuaderno de bitácora para naufragos de hoy» (cit. por Valls 53). De ahí los metafóricos incisivos marítimos de *Madera* y la búsqueda del “bien, ese rorcual [al que] hemos dedicado nuestra vida entera” (266-67), o sea, todas las quimeras que le han dado sentido y dirección a la vida de los personajes de la novela: la caza del carnero mítico de Marco Polo y, entre otras, la imposible construcción de una casa con las vigas de la madera de boj. Semejante función desempeña la práctica de aquellos deportes de origen tan poco ibérico que, al encabezar los títulos de cada uno de los cuatro capítulos de la novela,

codifican respectivamente la vida en declive del ser humano: «EL CARNERO DE MARCO POLO. Cuando dejamos de jugar al rugby»; «ANNELIE Y EL JOROBADO. Cuando dejamos de jugar al tenis»; «DOÑA ONOFRE LA ZURDA. Cuando dejamos de pescar con artes prohibidas»; y «LAS LLAVES DE CIBOLA. Cuando dejamos de jugar al cricket». De tantos deportes, nombres de personajes de procedencia rara y extranjera, tipos (el “jorobado” y “la zurda”) y sitios míticos (Cíbola) se desprende la disonancia que encumbra el subtexto hermenéutico de la novela y a su vez el tema de la extranjería que lo tonifica todo: “En nuestra familia nos hemos movido más de la cuenta y al final nos entierran a todos siempre en suelo ajeno, a mí me duele no haberme dado cuenta antes” (22). Sea con referencia a la consabida “morriña” gallega o la pura nostalgia por algo irrecuperable, Cela tenía muy presente la sensación de envejecimiento y de pérdida cuando, al pronunciar la conferencia inaugural en 1981 (en Pontevedra) de un curso sobre Rosalía de Castro, citó los siguientes versos de su compatriota gallega: “¡Morrer así en extranjeiras prayas, / morrer tan mozo, abandonal-a vida, / non farto ainda de vivir e ansianando / gustar da froita que coidad’ houbera!” («En torno» 26).

Desde Marco Polo a Juanito Jorick (el capataz dublinés a quien capó Moncho Méndez); a Knut Skein (el tío del *yo* narrador y de Hans E. Allen), a James E. Allen (el capataz que “es inglés pero parece irlandés” [15]); de Estanis Candíns a Vitiño Leis (cuñado y primo del *yo* narrador, respectivamente), o Cam, el bisabuelo (de ese *yo* narrador), hasta todos los extranjeros que naufragaron en la Costa de la Muerte gallega, todos encontraron allí refugio. Aun los moros —que se identifican como los que “cruzan el estrecho de Gibraltar [en] pateras” (142), los que “pescan sus besugos de reflejos dorados al sur de Gibraltar” (12), “los moros de Abderramán II” (117), los que viven en “la aldea de Trez” (189), los que siguen enterrados en suelo gallego (245) o Xiliño Terzón (260)— gozan de la seguridad fantasmagórica de la Costa de la Muerte desde la cual el mar *fisterrán* los acuna al son melancólico de los versos de Poe.

Cuando su recuento de tantos naufragios está por terminar el *yo* narrador explica la naturaleza de tantas peripecias y, por lo tanto, revela la clave de su propia poética:

Esto es como la purga del corazón y del sentimiento, don Anselmo Prieta Montero, el autor de *La campana del buzo*, explica a sus contertulios del café Galicia eso del planteamiento, el nudo y el desenlace [...]

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 [...] aquí no valen licencias porque los personajes pueden escaparse si no se encuentran a gusto, los tres hermanos de mi tío bisabuelo Dick, o sea, Cam, Sem y Jafet, yo vengo de Cam, cazaban ballenas y nunca se llevaron bien. (295-96)

Los tres progenitores bíblicos (Cam, Sem y Jafet), al fecharlos desde 1968 como personajes en su obra de teatro *El carro de heno (o la invención de la guillotina)*, vuelven a alegorizar, como en *Oficio de tinieblas 5*, la fundación de las –así supuestas– razas humanas, de esta guisa recalcando la peregrinación metafórica del ser humano como “marinero” (“aquí somos todos marineros”, *La cruz* 237) en conformidad con el trasfondo nítidamente celiano que palpita en toda su obra: el de la condición del ser humano. De ahí el anonimato, la varia procedencia de tantos posibles manuscritos y títulos, que pueden haber dado origen a lo narrado, y, a fin de cuentas, la teatralidad de toda diégesis mimética: “Sabe a hiel amarga la farsa de las familias envenándose. [El] drama tiene un fin ignorado y un desenlace oculto, la tragedia en cambio tiene un fin conocido. [El] animal es dramático, más el animal doméstico que el salvaje, el hombre y el animal cimarrón son trágicos” (*Madera* 203-4). Desde las primeras escenas de *El asesinato*, donde los cristobitas, “la masa coral de mendigos” (49) y las prostitutas ahorcadas fundamentan los espectáculos que divierten a un público hambriento de entretenimiento y violencia, se patentiza la parodia de la diégesis realista, la cual se realiza mediante una estructuración que es más teatral que narrativa (y que concuerda con el planteamiento teatral explícito de *La cruz*).<sup>77</sup> Así armonizados lo farsante de la transmisión narrativa y la actuación de los personajes de *La cruz* con el epígrafe que le sirve de imperativo (“Fac ita.” 5) a *El asesinato*, la transformación se fecunda en *Madera* ante una advertencia que descifra la hibridez genérica a la cual Cela había llegado: “Insiste en tus poéticas y estériles agonías. [La] sota de oros es la mujer que echa las cartas y el rey y el caballo represen-

<sup>77</sup> El material narrativo de *La cruz* se distribuye en cinco capítulos que llevan respectivamente los siguientes títulos: «Dramatis personae», «Argumento», «Planteamiento», «Nudo» y «Desenlace, coda final y sepelio de los últimos títeres».



tan el hombre que busca la verdad o aquel que se quiere saber algo” (301). Y de una manera muy parecida a la problemática dedicatoria de Pascual al “insigne patricio don Jesús González de la Riva [que] le llamó Pascualillo y sonreía” (*La familia de Pascual Duarte* 23), Cela le guiña el ojo a su *yo* narrador de *Madera* y le permite recapitular la curiosa procedencia de su narración: “Debo obediencia al sacristán Celso Tembura, al que llaman *Arneirón* los amigos, otros le dicen *Cornecho*” (303; mi subrayado). Y así se ha llegado a la cumbre de la experimentación literaria, dejando sin satisfacer la curiosidad esencialmente realista de saber si estamos en el mar, en tierra firme o en el cielo porque, a fin de cuentas, “por Cornualles, Bretaña y Galicia pasa un camino sembrado de cruces de pepitas de oro que termina en el cielo de los / marineros muertos en la mar” (303).

## OBRAS CITADAS

- ABBOTT, H. Porter. *Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse. «El estatuto del narrador en *San Camilo*, 1936». En *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*. Miguel Ángel Garrido Gallardo, ed. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986.
- CELA, Camilo José. «Al *Pascual Duarte*: Andanzas europeas y americanas de Pascual Duarte y su familia». *Camilo José Cela. Obra completa*. Vol. 1. Barcelona: Destino, 1962. 550-584.
- . «La comba de la novela y estrambote didáctico para escarnio de malintencionados». En *Camilo José Cela. Obra completa*. Vol. 7. Barcelona: Destino, 1969. 9-30.
- . «En torno a la morriña y otras vaguedades». *Nuevo Hispanismo* 1 (1982): 11-26.
- . *Oficio de tinieblas 5*. Barcelona: Plaza y Janés, 1989.
- . *El asesinato del perdedor*. Barcelona: Seix Barral, 1994.
- . *La cruz de San Andrés*. Barcelona: Planeta, 1994.
- . *El color de la mañana*. Madrid: Espasa Calpe, 1996.
- . *La familia de Pascual Duarte*. 30 ed. Barcelona: Destino, 1996.
- . *Madera de boj*. 2 ed. Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- GARBER, Marjorie. *Academic Instincts*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

- GIBSON, Ian. *Cela, el hombre que quiso ganar*. Madrid: Santillana, 2003.
- HARVEY, John. «Movement in Fiction». En *An Introduction to Contemporary Fiction*. Rod Mengham, ed. Cambridge: Basil Blackwell, 1999. 69-89.
- KRONIK, John. «Pascual's Parole». *Review of Contemporary Fiction* 4.3 (1984): 111-18.
- LEV, Leora. «Processions of Simulacra, Volatile Bodies: Spanish Studies and Theory, Fin de millennium». *Anales de la literatura española contemporánea* 28.1 (2003): 29-38.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio. «La casa del padre de Justo Navarro». *Vuelta* 18.213 (1994): 44-46.
- MAESTRE, Pedro. «Los nietos de Cela y Delibes». *Temas de portada. Semanario interactivo universitario*. CD-ROM. s.f.
- MARTÍN MORÁN, J.M. «Camilo José Cela. Una palabra adánica». *Quimera* 125-26 (1994): 79-84.
- MERINO, Eloy E. «Galicia, tamizada y resuelta por Camilo J. Cela en su trilogía». *Letras Peninsulares* 15.2 (2001): 302-320.
- PÉREZ, Janet. «Text, Context and Subtext of the Unreliable Narrative: Cela's *El asesinato del perdedor*». *Anales de la literatura española contemporánea* 21-22 (1996): 103-118.
- PLATAS TASENDE, Ana María; y Luis Iglesias Feijoo. «Unidad y sentido en *El asesinato del perdedor*, de Camilo José Cela». *Scripta Philologica* (1996): 605-619.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española*. 19na. ed. Madrid, 1970.
- SÁNCHEZ SALAS, Gaspar. *Cela: el hombre a quien vi llorar*. Barcelona: Ediciones Carena, 2002.
- SECO, Manuel, Olimpia Andrés y Gabino Ramos. *Diccionario del español actual*. Vol. 2. Madrid: Santillana 1999.
- VALLS, Fernando. *La realidad inventada*. Barcelona: Crítica, 2003.