

*EL PENSAMIENTO DE  
CAMILO JOSÉ CELA*

(TESIS DOCTORAL)

José Domingo Vilaplana Guerrero

Dir. Prof. Dr. D. Francisco de Paula Rodríguez Valls

Codir. Prof. Dra. Dña. Avelina Cecilia Lafuente

Universidad de Sevilla

# ÍNDICE

## *EL PENSAMIENTO DE CAMILO JOSÉ CELA*

### PRELIMINARES

1. Primera aproximación: Antecedentes, objeto, problemática, delimitación y justificación de este estudio.
2. Segunda aproximación: Más a fondo, objeto y problemática.

### PRIMERA PARTE

Camilo José Cela. Carácter y biografía en la forja del escritor.

1. Cela escritor: Carácter, personalidad y génesis del escritor.
2. Lo que escribe Cela: De la génesis del escritor a la génesis de la obra. Cela novelista.
3. Precisión necesaria: La novela, su origen, su fundamento, y su vinculación con el caso Cela.

### INTERLUDIO

El desdoble Cela íntimo / Cela público como clave de tránsito desde la persona-escritor CJC hacia su pensamiento.

1. Cela íntimo, o el mundo visto por el vagabundo.
2. Cela público, o el mundo visto por el héroe.

### SEGUNDA PARTE

Camilo José Cela. Historia, Mundo, Dios.

1. Raíces intelectuales del pensamiento de Cela. Cela y la Generación del 98.
  - 1.1 La recepción celiana del 98.
  - 1.2 Lo que Cela recoge del 98 y sus *clásicos*.
    - 1.2.1 Una visión de España, los españoles y lo español.
    - 1.2.2 Lo español y el 98. Una imagen que perdura.
    - 1.2.3 Lo español en y desde nuestra literatura.
  - 1.3 Cela y la novela.

2. HOMBRE. Lo que Cela piensa del Hombre y de todo lo que no le es ajeno.

*La familia de Pascual Duarte*, 1942.

*La colmena*, 1951.

*Mrs. Caldwell habla con su hijo*, 1953.

*Vísperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid*, 1969  
*oficio de tinieblas 5*, 1973.

*Mazurca para dos muertos*, 1983.

*Cristo versus Arizona*, 1988; *El asesinato del perdedor*, 1994; *La cruz de San Andrés*, 1994.

*Madera de boj*, 1999.

3. MUNDO. Lo que Cela piensa del Mundo como totalidad en la que el hombre habita.

4. DIOS, o la nostalgia, el azar y la geometría.

5. ENCUENTROS, AFINIDADES. COLOQUIO.

6. CONCLUSIONES.

7. BIBLIOGRAFÍA.

## PRELIMINARES

### 1. Primera aproximación: Antecedentes, objeto, problemática, delimitación y justificación de este estudio.

En un trabajo de investigación previo al que en este momento me ocupa abordé y traté el problema de la presencia del autor en su obra, de cualquier autor literario, es decir que se exprese utilizando la lengua escrita, en la totalidad de su obra. El título de dicho trabajo, con el que obtuve el Diploma de Estudios Avanzados, fue *El autor en su obra. Hacia una teoría del sujeto. Estudio multidisciplinar* (año 2009). En él examiné las aportaciones al problema del sujeto como autor desde las perspectivas filológica (el sujeto autobiográfico y la autobiografía como género), filosófica (la construcción del yo como identidad del sujeto) y neurofilosófica (el sujeto consciente, libre y creativo), todas ellas formas de manifestación y expresión del sujeto humano en su arcana problemática.

El propósito del actual estudio es más acotado, aunque no menos comprometido ni de más ciertos resultados: mostrar que particularmente Camilo José Cela, último Nobel español, como autor, sí está en toda su obra, mostrar el proceso de forjado como escritor que aúna *yo* y obra, así como mostrar en qué productos ese *yo* se manifiesta: ideas, *sus* ideas, que articuladas en una totalidad comprensiva identifico como *el pensamiento* de CJC. En forma de *pensamiento*, pues, es el modo de estar, de hacerse presente y real, el autor en su obra. Un pensamiento del que un sujeto concreto, el yo-autor, es referencia identitaria.

En efecto, de un modo especialmente acentuado, casi diría de un modo esencial, Cela es su obra, en ella él se ha vertido; sus personales jugos, exprimidos durante sesenta años, son la savia que circula por ella, en su sintaxis, en su léxico, en sus personajes, en sus historias, en sus no historias: esas narraciones sin relato, esos “antirrelatos” (R. Ford), sin el esquema clásico de las historias literarias, narraciones descargadas en aluvión, verídicas y falsas, ficticias y auténticas, autobiográficas y soñadas. Y es que esas peculiarísimas historias son trasunto de la suya personal, son su vida, o, más precisamente, son la memoria de su vida, con toda la carga de ficción que la memoria puede habilitar; igual que esos personajes son él mismo en su poliédrica manifestación, en su caleidoscópica virtualidad. Por

eso, con tanta frecuencia en su producción encontramos el resultado no de la creación pura, *ex nihilo* (sería ésa una creación ajena a las posibilidades del sujeto, a su vida y a su mundo; algo humanamente irrealizable, potencia exclusiva de Dios), sino el excipiente de la purga de su dolor, el drenaje de su veneno, el vaciado de su pus elevado a la categoría de artefacto literario en el más amplio sentido, de mecanismo especulativo.

Afirmo, y trataré de mostrarlo, que toda la obra de Camilo José Cela es básicamente *autorreferencial*, de lo cual es una faceta lo autobiográfico y otra lo imaginario. La referencia primera, y acaso también última, de lo imaginario (por mal nombre *ficción*, pues así pareciera ser algo otro, desvinculado de la vida del sujeto, quedando éste supuestamente opaco, a salvo su intimidad o su identidad) es el sujeto y su historia privada, el sujeto y su mundo, el sujeto y su inconsciente, parte activa y dinamizadora del propio sujeto y su relación con el mundo, del propio sujeto y su peripecia vital. Lo autobiográfico, desde esta perspectiva, adquiere una doble dimensión: de un lado, hace referencia a la historia personal vivida como sucesión encadenada de acontecimientos más o menos memorables, más o menos ficcionados; pero de otro lado, lo autobiográfico alude al guión que impone ese sujeto oculto que llamo *autor inconsciente*. Por eso afirmo que toda la obra de Cela es autorreferencial, porque el autor inconsciente opera siempre, incluso cuando el *autor consciente* no escribe su autobiografía o cree hacer deliberadamente ficción.

La autobiografía por sí misma plantea, entre otros muchos, el problema de su *ficcionalidad*, así como los problemas derivados de la omnipresencia y a la vez del desdoblamiento del *yo*, que puede alterar, silenciar, inventar los hechos, la historia, y al propio *yo*, que es así constantemente *reinventado*. En efecto, para conocer los hechos de la vida de un autor, su *bios*, y al autor desde esa perspectiva externa, hay que hacer la biografía, y ése es trabajo no del biografiado sino del biógrafo, precisamente porque es el único capaz de suprimir al autor inconsciente, ejerciendo vicariamente de autor consciente, único capaz de salvaguardar la externalidad (que no necesariamente la imparcialidad). Pero desde el momento en que interviene el autor inconsciente, como ocurre en toda la obra firmada por el autor consciente que ostenta la condición de persona pública, se hace necesario extender la consideración de autorreferencial y de autobiográfica, en el segundo sentido apuntado más arriba, a la totalidad de su obra. Nada que el autor haya escrito en el ejercicio de su actividad “creativa” procede *ex nihilo*, nada procede de otro pozo que no sea él mismo, ya sea ese producto etiquetado como novela, poesía, teatro o ensayo filosófico. Son siempre los autores inconsciente y consciente, asociados simbióticamente, aunque frecuentemente desconocidos entre sí,

quienes despliegan la compleja malla que urde la obra en sus distintos niveles, en sus distintos suelos y subsuelos, por más que en apariencia todo quede oculto o vestido por la aséptica ficción o la impersonal objetividad científica. La ficción, en efecto, es forma, apariencia, imagen, superficie, si bien no podemos olvidar que como ropaje debe plegarse al esqueleto, a la estructura profunda, interna, desnuda, descarnada del autor. Por eso la ficción misma es el traje a medida que el propio sujeto/autor confecciona. Ése y no otro, en cada caso, en cada nueva “creación”.

Hablamos, por ello, de las *ficciones celianas*, como podríamos hacerlo de las *barojianas*, *dickensianas*, *balzaquianas*, por ser también ficciones propias, personales, peculiares, singulares, irrepetibles. Las ficciones celianas tienen su propio sello, su propio marchamo de autoría. Son el revestimiento de los mismos pliegues del autor, que es siempre, insisto, autor disociado: inconsciente/consciente, íntimo/público. Cela afirma que el autor está en todos sus personajes, y también en los paisajes que inventa o recrea, en las imágenes que recuerda conscientemente y en las que, olvidadas, reconstruye inconscientemente. El autor, si ejerce su vocación como imposición fatal (ya veremos que es así como lo entiende Cela), a la que no se puede sustraer, está inevitablemente en todo lo que escribe.

Hay aún algo más, sin embargo, que en estos primeros compases deseo apuntar como anuncio y guía de lo por venir.

He afirmado que la obra de Cela está llena de Cela, como probablemente la de cualquier otro autor está llena de sí mismo, y el motivo fundamental es la presencia inevitable del autor inconsciente. Esto significa, y Cela así lo manifiesta reiteradamente, que nada ocurre por casualidad en la obra (tampoco en la vida). El autor, convertido en un prisma irrepetible y único que procesa y descompone su experiencia del mundo y de la vida con arreglo a su propia estructura interna, produce una obra que sólo puede ser fruto de la relación dialéctica entre esos ámbitos interno y externo. Pero el énfasis no hay que ponerlo tanto en el mundo (en el sentido -ahora- de referente externo) como en el autor (lente, prisma, tamiz), ya que gracias a éste el mundo externo se *recrea* en la obra, donde irá fraguándose *otro* mundo, el mundo celiano, en este caso, que ya no es mera externalidad, sino una totalidad en la que el sujeto está encarnado y que adopta como *suya*, extensión de sí mismo. En este sentido, entiendo que no es al mundo, en tanto realidad externa, objetiva, adonde nos acerca la obra, ni literaria ni filosófica, sino al autor y, en todo caso, al mundo pensado, concebido y adaptado por el autor, esto es, a su pensamiento, en

sentido amplio y personal. A su verdad. (La afinidad con Ortega, en este punto, *parece* clara.)

El objeto global de este estudio será, pues, conocer no tanto la obra de un autor, como objeto o artefacto aislado, universo cerrado y autosuficiente, sino al autor en su obra, y el autor en su obra precipita en lo que llamamos el pensamiento del autor. Es la persona que piensa y escribe, que sufre y mira al mundo y a la vida a través de su sufrimiento, la que me interesa, porque su pensamiento adquiere así la vivacidad de lo experimentado, alcanza así la categoría de saber práctico y protector (P. Hadot, 2009), útil por tanto para quien se reconozca en tan personal, y a la vez tan humano, laberinto. El interés filosófico que guía esta investigación reside, pues, en la concepción de toda actividad literaria como un ejercicio defensivo desde el que se fragua un mundo propio nutrido por un pensamiento que encierra *la verdad* de su creador, y esa *verdad*, a su vez, expresa (*dice y muestra* en sentido wittgensteiniano) tanto el dolor que la provoca como el escudo que sirve de protección. Pensar es, pues, un esforzado intento de protección contra el dolor; también, como veremos al investigar el *caso* Cela, es un esfuerzo *inútil*.

En efecto, el autor no es responsable de la causa de su dolor; con frecuencia desconoce su etiología, no sus efectos, de los que es plenamente consciente. Esto supone que de ese mundo que diseña a la medida de su dolor el autor no es plenamente responsable, no es absolutamente dueño. El pensamiento que el autor despliega, la visión del mundo que exhibe en su obra, no es, por tanto, casual, aunque sea contingente; ni universal, aunque aspire a ello. Unamuno, Baroja, Azorín, Dickens, Balzac, Dostoievski, Schopenhauer, Nietzsche, Freud, Mann, Kierkegaard, Wittgenstein, Cela, entre otros, se encuentran alineados tras la estela de esta idea. Todos ellos consagrarán sus vidas a “entender”, en el sentido más pleno y más sincero, a través de ellos mismos al hombre y al mundo en su generalidad, si bien en el fondo no lograrán salir de sí mismos, porque ellos mismos son su eterno, insoluble problema. El valor de su pensamiento, el valor de su propuesta, más allá de lo que a ellos mismos pueda haber servido, reside en su aplicabilidad al lector, pero a cada lector, a cada sujeto que lee porque busca, y busca porque también sufre y necesita respuestas. Cuando un lector incorpora dentro de sí a un autor, no incorpora su obra, sino a través de ella se apropia del autor mismo, de su persona en tanto cofrade de la misma penitencia.

En este trabajo pretendo comprender y explicar lo que he llamado con resonancias clínicas *el caso Cela*, y a la luz de lo hasta ahora expuesto el interés que me mueve es estrictamente personal, aunque no

intransferible. Difícilmente se puede buscar otra justificación a un esfuerzo de este tipo si no es mi personal pertenencia a la cofradía de los dolientes pensadores, y a la necesidad de buscar el alivio que me depara su compañía, el consuelo de compartir afanes, pesares y sueños. Igualmente, los estudios celianos adolecen de una investigación específica del pensamiento de Cela, una investigación desde la orilla filosófica que profundice en el contenido de eso que en su momento calificó como “su pequeña filosofía de andar, sendero adelante, por la vida”. Sobre si es grande o pequeña esa filosofía se admite discusión, pero que en su obra literaria es apreciable un pensamiento propio es algo fuera de toda duda, como puede comprobarse a poco que se realice una lectura profunda y adecuadamente orientada del más del centenar de títulos y de los miles de artículos que durante sesenta años fue tejiendo el escritor con amorosa y entregada disciplina. En todos los frutos de su abundante cosecha Cela va desgranando las piezas del puzzle de su pensamiento, de un puzzle que sólo revelará su imagen completa, su figura inteligible y, en su singularidad, coherente, al serle encajada la última pieza.

Naturalmente, ése es el puerto al que deberemos arribar en la segunda parte de esta investigación; no es, pues, momento de adelantar lo que necesita de toda una apoyatura textual e interpretativa para hacerse visible. Es momento, por el contrario, de ir entrando en materia y de marcar el rumbo en pos de ese objetivo. Ajustemos, para ello, con una vuelta más estos preliminares.



## 2. Segunda aproximación: Más a fondo, objeto y problemática.

Si hay obra, hay autor. Pero el autor no es mero testigo o notario de algo pensado o vivido por otros, aunque viva inexorablemente entre otros y sea heredero de una lengua y una cultura que no sólo lo preceden, sino que también lo conforman. Al autor se le impone su obra; no esta obra o aquella otra en concreto, sino el acto de gestarla y producirla, generarla. ¿Fatalismo? Cela así lo cree; yo no estoy tan seguro, aunque tampoco de lo contrario. En cualquier caso, es cuestión de precisar lo que entendemos por “fatalismo” y el alcance que le otorguemos. Volveré sobre ello, pues es importante para entender eso que alguien llamaría *la forja de un escritor*<sup>1</sup>. Gestar la obra y producirla es un acto a la vez intransitivo y transitivo; el mismo verbo “escribir” admite ambos usos. En tanto intransitiva, la acción de escribir nace y recae sobre el propio sujeto que escribe, es un acto reflexivo y autorreferencial; en tanto transitivo es un acto que se concreta en lo escrito y se dirige a otro a quien se apela como lector. El autor, en este proceso de escritura, pone de sí<sup>2</sup> en la obra que ofrece a otro, es decir, el autor se da en su obra y espera ser correspondido mediante su posesión por parte del lector; la dación del autor en su obra es ofrecimiento para su posesión por el lector. Cómo se dé, por qué, para qué y para quién serán cuestiones a dilucidar en cada caso. Estas cuestiones, emparentadas entre sí, se inscriben en otra de mayor rango, cual es ¿por qué escribir?, o ¿qué mueve a un sujeto a realizar ese acto peculiar que de modo un tanto impreciso llamamos “escribir”?

Deliberadamente huyo en este momento, y procuraré seguirlo haciendo en lo sucesivo, de cualquier tentación generalizadora y, *a fortiori*, dogmatizante. Entiendo que en cada escritor se produce su particular proceso de forjado, sin pauta común que lo guíe o lo propicie, si bien el estudio teórico de las condiciones que desencadenan tal conducta sería de sumo interés para la comprensión de cada caso concreto, aunque siempre dichos condicionantes genéricos adquirirán su particular coloración, su

---

<sup>1</sup> Años después de escritas estas páginas, más de un lustro después, ve la luz una obra donde son seleccionados un ramillete de artículos y breves ensayos de CJC, titulada *La forja de un escritor (1945-1952)*, Madrid, Fundación Banco Santander, 2016; la selección y el estudio preliminar los realiza el profesor Adolfo Sotelo, gran conocedor de la obra celiana, y el prólogo corre a cargo de Camilo José Cela Conde, hijo de nuestro autor. Cuando yo escribí estas páginas, no obstante, al aludir a “la forja de un escritor” tenía en mente el título de Arturo Barea *La forja de un rebelde*, de 1951, de resonancias tan cercanas, en lo temático, a *La colmena* y a *San Camilo, 1936*, de Cela.

<sup>2</sup> He utilizado la expresión “pone de sí”, y no “se pone a sí mismo”, para introducir el matiz de que el autor, si bien se da en cada obra, no es “todo” el autor el que está en ella. Todo el autor está en el conjunto de toda la obra, una vez ha cesado el dinamismo de su identidad y con ello la necesidad autopoiética.

singularidad, en función de otros probablemente específicos e inexportables a ningún otro sujeto. Sin duda, pues, la forja del escritor ha de buscarse en su biografía, entendiendo por tal, en sentido amplio, lo que otros han dicho o escrito sobre la persona y también lo que el propio autor ha dicho o escrito sobre sí mismo, en alusión directa o indirecta, y que por hacer referencia a un sujeto individual es irrepetible<sup>3</sup>. La biografía es siempre irrepetible. El estudio comparado, detallado, comprensivo de todo ese material testimonial, junto a otros estudios teorizantes sobre la constitución y evolución de la personalidad y el modo como ello puede manifestarse en la escritura, puede ofrecer un acercamiento certero a los rasgos peculiares que definen las claves constitutivas de la personalidad de un escritor concreto, en tanto escritor. Desde este momento, a la luz de lo dicho, hago notar el sentido inverso respecto a la mayoría de los estudios filológicos que rige esta investigación: el uso de la teoría es auxiliar y complementario al estudio del caso, y no al contrario, como sería servirme del caso para hacer teoría o para contrastar o confirmar una teoría de partida (así han operado, sin excepción, todos los teóricos de la autobiografía que aparecieron en el debate sobre la presencia del autor en su obra, desde Philippe Lejeune o Paul De Man hasta Ángel Loureiro, Pozuelo Yvancos o Anna Caballé)<sup>4</sup>; quiero decir, pues, que en ningún caso es objetivo de este estudio<sup>5</sup> teorizar sobre la forja de un escritor cualquiera, tomando a Cela como caso paradigmático, sino explorar los condicionantes que hacen escritor a Cela y responder, en el caso de Cela, a cómo, por qué, para qué y para quién escribe, además de qué pensamiento *precipita* en su obra. La importancia de este capítulo en el conjunto de una investigación sobre el pensamiento de CJC es, por tanto, de la mayor consideración porque precisamente esos condicionantes revelan o ponen de manifiesto la peculiar

<sup>3</sup> La propia calificación de “escritor” es una vaga generalización que sólo manifiesta el rasgo común, el de “escribir”, de una clase a la que pertenecería toda persona alfabetizada; sin embargo, no es ésta la clase habitualmente considerada “escritores”. ¿Qué caracteriza, entonces, a dicha clase? Es muy difícil determinarlo, y es posible que ni siquiera sea el hecho de publicar sus obras: ni todo el que publica es escritor, ni todo escritor publica. Cada escritor, quiero decir, lo es de una manera determinada, “su” manera, que lo distingue y diferencia del resto, precisamente por el carácter irrepetible de su biografía. Volveremos, en páginas muy próximas, sobre esta cuestión.

<sup>4</sup> Sobre este asunto fundamental versó el capítulo primero de mi trabajo de investigación *El autor en su obra. Hacia una teoría del sujeto. Estudio multidisciplinar*, de 2009. A él me remito cuando aludo al debate sobre la autobiografía como género literario.

<sup>5</sup> Como se verá, esta investigación consta de dos partes y un interludio. En la primera parte intentaremos identificar, en Cela, las raíces psicobiográficas de su condición de escritor, así como de lo que serán las primeras manifestaciones de su pensamiento, vinculadas a dichas referencias psicobiográficas. Será en la segunda parte, no obstante, cuando centraremos nuestro análisis en los aspectos puramente eidéticos o filosóficos presentes en sus obras, partiendo del análisis de sus raíces intelectuales.

personalidad (peculiar por ser propia y exclusiva, pero también por ser “diferente”<sup>6</sup>) de Cela y el modo particular en que se establece su relación con el mundo en torno y con las personas que lo pueblan, que también son su mundo. El pensamiento del autor, diremos una vez más, emergerá como respuesta comprensiva al complejo de sus relaciones con el mundo, relaciones que, insisto, vienen marcadas por sus rasgos caracterológicos y de personalidad fraguados básicamente en la infancia y en la adolescencia temprana; es decir, la imagen o idea del hombre y del mundo son originalmente deudoras de la imagen que el autor tiene de sí en función de su experiencia vital. En este sentido sostengo que el pensamiento, lo que genéricamente así llamamos, es en principio un reflejo del carácter y la personalidad, y como extensión de ambos, un instrumento a la vez comprensivo y protector; comprensivo en tanto que le sirve al sujeto para entenderse y aceptarse a sí mismo en su circunstancia, y protector en tanto ese entendimiento y aceptación le procuran, o eso busca el sujeto, un refugio frente a la constante amenaza mundana. El pensamiento tiene tanto de seña identitaria del sujeto como de arma protectora de esa identidad que se sabe íntimamente frágil y susceptible de ser agredida por un devenir imprevisible. En este sentido Cela sabrá que necesita pensar, en tanto a través de ese ejercicio encuentra la protección que busca, aunque ni siquiera sea siempre consciente de su necesidad, ya que en cierta medida responde a condicionantes que operan de manera inconsciente. De ahí que la dimensión racional del pensamiento, o mejor dicho, la expresión lingüístico-racional del pensamiento, no sea sino su modo de adaptación consciente, transmisible, universalizable incluso, y desde esa escala, dirigido a otro, sugerido a otro, cuya comunidad se busca porque quizá también se necesita. La soledad y el dolor, sin embargo, bien lo supieron Schopenhauer o Nietzsche, Unamuno o Kierkegaard, y por supuesto Cela, suelen ser a pesar de todo el pago inevitable por asumir hasta el extremo la obsesión por comprender el mundo, conscientes de la exigencia que desde el nacimiento el mundo les impone: librar con él, contra él, una batalla personal y desproporcionada, seguramente siempre perdida para el sujeto, a pesar de su infinita capacidad de consolación.

---

<sup>6</sup> En el nº 63 de la revista ÍNSULA, Madrid, 1951, Cela escribe un importante artículo titulado *La galera de la literatura*. En él reflexiona sobre lo que lleva a alguien –o sea, a él mismo como referencia inmediata y única- a escribir, y habla de una extraña “diferencia” y una cínica “igualdad”, cínica quizá en el sentido de “engañoso”, pero de alguna manera real tal “diferencia”. Escribe Cela: “Esa es también la gran tragedia del escritor, que se sabe diferente –ni mejor ni peor: diferente- de sus demás compañeros de especie y que, sin embargo, a la hora de la verdad, es apistosamente igual, cínicamente igual”. Trataremos de comprender, a lo largo de este estudio, en qué puede residir esa “diferencia”.

El objetivo de los dos capítulos que siguen, complementarios entre sí, es doble: por un lado, familiarizar al lector con la persona Camilo José Cela Trulock y con su vida, y por otro, al hilo de su biografía, tratar de comprender la génesis de su personalidad, lo que a su vez nos acercará a la comprensión de su génesis como escritor y desde ésta a la comprensión de la génesis y el contenido de su pensamiento. Considero, como ya indicaba más arriba, que existe, de forma especialmente marcada en Cela, una línea que desde su estructura caracterológica (el “sí mismo” del que habló Ricoeur, y que actualmente redefine Damasio desde el ámbito neurocientífico) y sus rasgos de personalidad ensarta coherentemente todos los hitos de su historia personal y pública, como es el nacimiento de su condición de poeta, luego escritor, en el sentido de urdidor de relatos novelescos, así como el contenido de los mismos, que es donde cristaliza su pensamiento, esto es su visión de la naturaleza, su visión del hombre y del mundo, su idea de Dios, del destino, etc. Este trabajo tiene como finalidad última despejar y esclarecer el pensamiento de Cela, pero también hacerlo –insisto en ello- desde la comprensión de su génesis, considerando que el pensamiento no es casual en el sujeto, sino que tiene una función puesta, paradójicamente, al servicio de su propia causa, cual es el complejo mundo íntimo del sujeto, allí donde laten a la par las frustraciones y las esperanzas, los complejos, los miedos, las obsesiones y los deseos, los recuerdos y los anhelos; una función que he llamado con frecuencia *terapéutica*, Cela lo calificará de “purga de su corazón”.

Quiero dejar claro desde este momento que soy plenamente consciente, no ya de la dificultad que encierra un intento de esta naturaleza, sino del carácter pseudocientífico del análisis patográfico y psicobiográfico que de alguna manera se realiza en una investigación de este tipo, si bien mis comentarios y juicios he procurado avalarlos no sólo con la bibliografía adecuada sino con las sugerencias de personas versadas en la clínica psiquiátrica y en psicología. A pesar de ello el responsable de cuanto aquí se dice y se interpreta soy yo como lector y estudioso de Cela desde hace muchos años, lo que me aporta la familiaridad y la íntima cercanía al autor que permiten esta aproximación y otorgan autoridad, creo, a mis juicios, que, insisto, siempre he tratado de justificar y de documentar. Por lo demás, son sabidos los límites que cualquier análisis patográfico y psiquiátrico tienen en casos<sup>7</sup> como el que nos ocupa: la siempre relativa certeza respecto

---

<sup>7</sup> Es de sumo interés a este respecto, tanto para el reconocimiento de los límites propios de este tipo de investigaciones, como para conocer, a pesar de ello, la extraordinaria acogida y el creciente interés de los estudios de personalidades calificadas o tenidas por geniales, el prólogo de Carlos Castilla del Pino al libro-compilación de Johannes Cremerius, *Neurosis y genialidad*, Madrid, Taurus, 1979. Los trabajos

al material biográfico y, especialmente, autobiográfico, o la imposibilidad de interlocución con el autor, además de la casi imposibilidad para valorar la intensidad y frecuencia de un conjunto de tendencias o conductas determinadas<sup>8</sup>, lo que es fundamental, según los expertos, para su consideración o no como trastorno de la personalidad u otros avatares de la misma. No obstante, el hecho de contar, en el caso de Cela, con el amplísimo testimonio de su obra, donde puede haber jugado con los lectores a su antojo, como así ha sido, pero donde también ha ido imponiendo ciertas reglas (temas, ideas recurrentes, recuerdos también recurrentes, modos de escritura, perspectivas...) que dicen mucho del legislador, creo que ofrece la posibilidad de un acercamiento suficientemente comprensivo al autor, que como ya hemos defendido no está lejos de su obra, ni en sus arrabales, sino en ella, a veces disfrazado, otras travestido, otras a cara descubierta; en cualquier caso, quien lo conoce lo reconoce, igual que reconocemos a alguien por su timbre de voz, por su manera de caminar o por el gesto con que pide un café en el bar.

Vamos a ello. ¿Quién fue Camilo José Cela?, ¿qué vivió y cómo lo vivió?, ¿cómo le fue en su pelea con el mundo?, ¿qué identidades construyó para afrontarla?, ¿de qué huyó? En definitiva, ¿qué buscó en lo más íntimo de su corazón?, ¿por qué?

---

dedicados a Balzac, Goethe y Rousseau han sido especialmente interesantes para ilustrar este trabajo, e incluso para calibrar su alcance en el contexto general en que se inscribe.

<sup>8</sup> Llevado por la necesidad de ser realmente conocido y valorado (hasta la exculpación), Cela dejó muchas muestras y rastros de su propia biografía, así como de la imagen que tenía de sí mismo; igualmente ha dejado constancia de sus inicios conscientes en la sexualidad, y lo ha hecho, casi diría, con deleite. Otra cosa es la objetiva verdad de tales confesiones. Pero, en cualquier caso, eso es lo que él ha querido decir, legar, como manifestación de sí. Y eso es lo que importa, no el detalle.

## PRIMERA PARTE

### CAMILO JOSÉ CELA

#### CARÁCTER Y BIOGRAFÍA EN LA FORJA DEL ESCRITOR

## 1. Cela escritor: Carácter, personalidad y génesis del escritor.

Cela, en la segunda y última de sus obras de memorias<sup>9</sup>, escribe el siguiente texto revelador: “A veces pienso que la obra literaria jamás surge por casualidad sino por misteriosas y fatales razones” (Cela, C. J., 1993: 116). Esta es una idea recurrente en Cela; para él escribir, y lo que se escribe, no son actos ni productos fortuitos, libérrimos, ni siquiera consecuencia de una elección como la que respecto a su vida profesional puede realizar el opositor a notarías o a secretaría de ayuntamiento. Para Cela existe alguna suerte de fatalidad en la condición de escritor, que no es tanto una profesión como un destino, más una actitud que un aprendizaje, aunque el escritor termine por profesionalizarse a través de la práctica y el progresivo dominio de su oficio, además de por imperativo social. Entrevistado por Marie-Lise Gazarian-Gautier<sup>10</sup>, catedrática de Literatura Hispánica en la St. John’s University, Cela responde de este modo a algunas de las preguntas a que le somete la entrevistadora:

1. Preguntado por el tipo de realismo que practica, y después de reivindicar Cela un realismo *subjetivo* (ya volveré sobre ello), al modo como lo entendió Solana, justifica esa mirada privada y exclusiva sobre la realidad recurriendo precisamente al subconsciente, que para Cela rige en la relación con lo real: “El subconsciente es una realidad, aunque no sepamos articularla o interpretarla.” (Gazarian-Gautier: 12)
2. Preguntado por su presencia en la obra responde: “Creo que, como cualquier otro escritor, me encuentro en todas partes. [...] Probablemente en todas partes y en ninguna, probablemente subyaciendo en cada palabra. Estoy dentro del libro, pero creo que eso les pasará a todos los autores que escriban con sinceridad y autenticidad.” (Gazarian-Gautier: 8, 9)
3. Preguntado, en fin, literalmente en estos términos: “¿Crees que de alguna forma el autor siempre escribe obras autobiográficas?”, Cela responde: “En cierto sentido y en un tanto por ciento determinado, sin duda ninguna. Lleno de matices y de distinguos y de

---

<sup>9</sup> Cela, Camilo José, *Memorias, entendimientos y voluntades*, Barcelona, Plaza & Janés, 1993. (En lo sucesivo la alusión a esa obra podrá aparecer por las siglas MEV.)

<sup>10</sup> Gazarian-Gautier, Marie-Lise: Entrevista realizada a Cela en AZB. Revista de Cultura Internacional, Guadalajara, mayo-junio de 1996, incluida como complemento al artículo de la misma autora: *La ternura y la violencia en la obra de Camilo José Cela*, St. John’s University, Jamaica, New York, 1998, y en *El Extramundi*, año V, nº XVII, Iria Flavia, primavera de 1999.

maduraciones, un autor siempre escribe la misma obra. Ahora bien, uno no se identifica totalmente con sus personajes, pero siempre subyace un denominador común. Si bien en la cabeza del novelista, del verdadero novelista, hay una capacidad de desdoblamiento que no la habría en la cabeza del cronista, que se limita a reflejar aquello que está viendo en cada momento.” (Gazarian-Gautier: 9)

Naturalmente, Cela está hablando de sí mismo, de su propia experiencia como escritor, a la que califica de auténtica y sincera, y reconoce, en primer lugar, la existencia operativa de lo que aquí llama “subconsciente”, no sé si con la intención de referirse al “inconsciente”, nociones que ciertas escuelas psicológicas diferencian entre sí, aunque esa diferencia no es relevante en este contexto; reconoce, igualmente, su presencia personal, como sujeto identificable, en toda su obra e incluso en todos sus personajes de alguna manera, en unos más y en otros menos, pero en todos; y consecuentemente, reconoce el carácter autobiográfico de toda obra, de todo producto de la actividad del escritor, a quien otorga una especial capacidad de desdoblamiento, algo así como una habilidad camaleónica, una destreza para la metamorfosis, una peculiar “diferencia”, lo que le lleva finalmente a reconocer que un autor siempre escribe la misma obra, aunque con vestiduras distintas. Insisto en que Cela habla básicamente de sí mismo, y nada autoriza a considerar que todos los escritores compartan esas mismas tesis. No todos los escritores son el mismo escritor con nombres diferentes, aunque se puedan establecer sintonías, cercanías, afinidades entre ellos. Pero lo que ahora me interesa es entender cómo Cela percibe su propia condición de escritor; más adelante, en el último tramo de esta investigación, abordaremos el capítulo de las afinidades y las cercanías.

En este sentido parece claro que para Cela ser escritor es consecuencia de unas condiciones y unas circunstancias personales desde las cuales la escritura se presenta como una salida, como un modo de afirmación y de evasión, donde el “subconsciente” cumple una función no fácil de definir y de identificar, pero real. Nuevamente, vemos, se pone de manifiesto la necesidad de explorar la biografía para encontrar esos hitos que pudieron orientar su trayectoria vital hacia la actividad de la escritura. Es evidente, por lo demás, que el escritor no nace de la noche a la mañana, ni es consecuencia de una generación espontánea<sup>11</sup>; tampoco el escritor se

---

<sup>11</sup> En el artículo *La galera de la literatura*, Cfr., Cela afirma que el escritor “es siempre producto de una generación espontánea”, o sea lo contrario de lo que he afirmado. Sin embargo, Cela se refiere a que la condición de escritor nace “contra” todo pronóstico histórico; el escritor es, pues, imprevisible en su individual concreción, y en eso estoy plenamente de acuerdo. Eso no significa, sin embargo, que no tenga



sabe tal, más bien no sabe quién es ni cómo afrontar su inevitable tarea de vivir; no nace el escritor desde una concepción de sí mismo halagüeña y confiada, o elevada su autoestima, sino de la conciencia dolorosa de alguna forma de frustrado destino, de error original, de extraña marginación. Esto será lo que encontraremos en el caso de Cela, una vía, la de la escritura, más que de superación, de enfrentamiento a un destino adverso.

Este necesario recorrido biográfico lo realizaremos siguiendo la ruta que marcan dos obras fundamentales en la producción celiana, la ya citada *Memorias, entendimientos y voluntades* (MEV), de 1993, y *La rosa*<sup>12</sup>, que comenzó a escribir en 1950 para ser publicada por entregas (en *Correo literario*, primero, y en el semanario *Destino*, después), y que vio la luz como libro por primera vez en 1959 en Ediciones Destino, a la sazón primera entrega de la serie autobiográfica que llevaría por título general *La cucaña*, pero que no tuvo continuación. En realidad, como haré notar frecuentemente, toda su obra está salpicada de episodios autobiográficos y especialmente autorreferenciales, aunque para detectarlos es necesario familiarizarse con el autor y con su vida, por eso no adopto como guías biográficas o referenciales para esta tarea obras como *La familia de Pascual Duarte*, *San Camilo, 1936*, *Mazurca para dos muertos* o *La cruz de San Andrés*, por citar sólo algunos ejemplos de obras claramente autorreferenciales dentro del correoso género novelístico; aunque para autorreferencialidad plena, cambiando de género, ahí tenemos toda su producción poética recogida en *Poesía completa*, a la que también será preciso recurrir. Igualmente servirán de inestimable ayuda los estudios de Melanie Klein, a los que ya recurrí para redactar *El autor en su obra*, en 2009, como avanzadilla a su utilización actual, algunas obras de Freud, cuyas referencias irán apareciendo en el curso de la investigación, el sagaz ensayo de Marthe Robert, *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, título también aludido en aquel trabajo y de extraordinario valor hermenéutico para nuestro actual propósito, o la obra de Antonio Cantos Pérez, *Camilo José Cela. Evocación de un escritor*, prácticamente el único

---

una génesis individual, por difícil que sea dilucidarla, dado el carácter “voluntario” y necesariamente “consciente” que tiene la actividad de escribir. Si escribir fuera un reflejo condicionado sería más fácil de explicar como rasgo de la conducta, pero el problema surge al comprobar cómo ante circunstancias similares o equiparables alguien escribe y millones de sujetos semejantes no.

<sup>12</sup> Cela, Camilo José, *La rosa*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001. Esta edición de Espasa la presentó el propio Cela como texto definitivo, ya que a él se añaden algunas páginas, según testimonio del mismo Cela, que se traspapelaron y no aparecen en la edición clásica de Destino, de 1959, ni en sus sucesivas reediciones. Será a esa edición a la que me refiera cuando mencione la obra o extraiga de ella alguna cita. Cuando cite por la edición de Destino la referencia bibliográfica será la siguiente: *La rosa*, Barcelona, Destino, 1989e.

estudioso de Cela que ha explorado la personalidad del autor desde su obra: aunque ese trabajo requiera de más fino análisis profesional, sus resultados son, además de aceptables, sugerentes.

Declaro desde este momento que no es de mi competencia ni está en mi intención realizar ejercicio alguno de psicoanálisis de Cela a través de su vida y su obra, aunque, junto a otras fuentes, me sirva de ayuda la perspectiva psicoanalítica; simplemente aspiro a comprender cómo se constituye su personalidad y cómo desde ella Cela establece una relación con el mundo cuya calificación no puede ser otra que la de *conflictiva*, lo cual marcará su vida, ahormará su condición de escritor y, por tanto, singularizará su obra y su pensamiento (también conflictivos y heterodoxos). Del mismo modo, el recorrido por la biografía celiana no será ni cronológico, ni lineal, ni informativo o a modo de inventario anecdótico, será un recorrido realizado al hilo de la interpretación comprensiva de su personalidad, interpretación que el propio Cela aportará con frecuencia. No trato, pues, de dedicar un capítulo de esta investigación a la biografía de Cela<sup>13</sup>, sino que recurriendo a su biografía, calando en ella, pretendo conocer a la persona desde sus orígenes y seguir la construcción de su identidad al hilo de su peripecia vital. Sólo así veremos nacer al escritor desde su circunstancia condicionante, y con él al pensador que piensa el mundo a la medida de sí mismo.

Antonio Cantos<sup>14</sup> en la obra mencionada incluye un cuestionario contestado por Cela, y en él, en la cuestión 28, pregunta: “¿Por qué se interesa en sus obras por el hombre?”, y Cela responde, escuetamente: “Porque creo, como los viejos griegos, que es la medida de todas las cosas.” (Cantos Pérez, 2000: 76) Si reparamos un instante en la pregunta y en la respuesta podemos apreciar una disimulada evitación de una respuesta más franca o comprometida, aunque para compensar Cela hace una rotunda profesión de antropocentrismo. En efecto, para Cela el hombre constituye el mayor de los misterios y el objeto más fascinante de conocimiento, aunque no la mayor de sus preocupaciones. Para conocer al hombre se hubiera hecho antropólogo o psiquiatra, por ejemplo, pero no escritor. Se hace escritor por encontrarse anclado en sí mismo como problema, y de su condición problemática tendrá Cela una temprana conciencia que irá alcanzando su plenitud a medida que se adentre en la adolescencia. El conocimiento del hombre por parte del escritor, o por parte de determinado

---

<sup>13</sup> Es una obra, la biografía de Cela, que está por hacer. A pesar de los trabajos de García Marquina, de Ian Gibson y de Fco. Umbral, citados en la Bibliografía.

<sup>14</sup> Cantos Pérez, Antonio, *Camilo José Cela. Evocación de un escritor*, Málaga, Analecta malacitana, Anejo XXXII, 2000.

tipo de escritores, procede de la hipóstasis sobre la condición humana que inevitablemente realizan a través de su propio autoexamen, el examen del hombre a partir de su particular perspectiva, que es ya una perspectiva con plena conciencia de problematicidad. Para Cela el primer problema, y el único, era él mismo (como para Dostoievski, Dickens, Baroja, Unamuno, Umbral...), y su idea del hombre será medida de la idea o de la imagen que tiene de sí mismo; imagen a cuya gestación pretendo acercarme en la exposición y las reflexiones que siguen.

Arranca *La rosa*, tanto en la edición de Espasa-Calpe, definitiva, como en la de Destino, con un “Prólogo en forma de aparente divagación” donde se alude de manera inmediata a la memoria, caracterizada por Cela desde 1950 como “esa fuente de dolor”, “ese pozo hondo del que pueden estarse sacando cubos de dolor durante toda una vida” (Cela, C. J., 2001: 11). No perdamos de vista que Cela comienza a escribir *La rosa* con sólo 34 años, lleva casado seis y su único hijo tiene 4, y que en ese libro pretende evocar su infancia, a la que califica de dorada, hasta los 7 años, que es cuando dice tomar conciencia de que la rosa, él mismo en su infancia dorada, comienza a marchitarse definitivamente. Fijémonos, pues, en que las primeras palabras prologares de un libro de memorias de una infancia feliz hablan de dolor, y del dolor de la memoria. ¿Por qué?, ¿por qué es dolorosa para Cela la memoria? Cela parece responder en el sentido de que la memoria devuelve, como un espejo, “la faz de la niñez y de la adolescencia, la faz pálida y enferma –quizá bellamente enferma y misteriosamente pálida- que no queremos ver” (Cela, C. J., 2001: 11). Para Cela, sorprendentemente, a pesar de declarar siempre que la felicidad decoró su infancia, “ninguna vida deleita con su recuerdo”, “todas las vidas, incluso aquellas que pudieran parecernos más bellas y rectilíneas, están hendidas de desgracia, están decoradas con el muerto papel pintado de la renunciación” (Cela, C. J., 2001: 11). Sobre el dolor de la memoria ya se había pronunciado Paul Valery, en cuya estela se sitúa el Cela de los años cincuenta<sup>15</sup>:

Esos recuerdos que me llevan a recorrer el pasado son dolorosos y la mayoría de ellos son insoportables. ¡Verdaderamente no querría dedicarme a recuperar el tiempo pasado! (Valery citado por Olney, 1991: 42)

---

<sup>15</sup> *Los sueños vanos, los ángeles curiosos*, título con el que Cela publica una colección de artículos y otros ensayos breves en 1979, es un verso de *El cementerio marino*, de P. Valery. Cela homenajea a Valery de ese modo. Como anteriormente a Góngora con *Pisando la dudosa luz del día*, título del primero de sus poemarios.

¿Por qué emplear tiempo y esfuerzo en un acto doloroso que te devuelve lo que no quieres ver? En realidad Cela no “descubre” el dolor en el acto de recordar, no es entonces cuando descubre la imagen pálida y enferma de sí; al contrario: Cela parte de esa imagen, la lleva incorporada, forma parte aún, irreparablemente, de sí, es su heredero<sup>16</sup>. Hacer memoria es el ejercicio cotidiano de enfrentarse a esa imagen de sí y tratar, mediante la escritura, de exorcizarla: eso es lo que había hecho hasta entonces y seguiría haciendo en el futuro. Aquí tenemos una de las constantes en la vida de Cela: la lucha que siempre libró contra sí mismo, que es lucha contra una imagen de sí que él mismo fabricó al adivinarla reflejada, siendo aún niño, en el espejo de los otros. Afirma Cela que recordar es buscar una adecuada postura para la muerte (eso será lo que haga en *oficio de tinieblas* 5, más de veinte años después), con esta excusa parece justificar el acto del recuerdo, que es tanto como justificar el acto de escritura, pero ¿qué importa la muerte?, ¿qué importa a Cela la muerte? A Cela importó mucho la muerte, más de lo que estaba dispuesto a admitir cuando era preguntado al respecto, claro que ahí se manifestaba el Cela público, un Cela temible y siempre a la defensiva<sup>17</sup>. En el prólogo a la *La rosa* esa postura hacia la muerte se presenta más bien como una postura ante la vejez, cuando la muerte ya se vislumbra con acuciante insistencia. Escribe Cela en el mencionado prólogo (y no perdamos de vista que estamos en una obra consagrada a la evocación de una infancia feliz):

La vejez suele ser cínica y acomodaticia, egoísta y poco respetable. Nadie pierde la vergüenza con más facilidad que un viejo que se agarra a la vida con desconsideración y que sería capaz de las mayores abyecciones por prolongarla unas semanas. La vejez marca los años en que el hombre quiere justificarse, disculparse, pedir perdón. Y esos años postreros, esos años que se viven casi de regalo y un poco como de prestado, no son buenos para la sinceridad; suelen venir viciados por la decepción, por el mal humor, por el artritismo y por el miedo. (Cela, C. J., 2001: 14)

Leído ese texto en la nueva edición completa de *La rosa*, año 2001, en realidad poco antes de morir, esas palabras no sólo aportan su opinión sobre la vejez y su ruín asimiento a la vida, mantenida durante medio siglo, sino el testimonio de su propia situación a los ochenta y cinco años, dada su cercanía natural a la muerte; pero lo más llamativo es cómo con esa

---

<sup>16</sup> A eso mismo se refiere en la edición primera de *La rosa*, Barcelona, Destino, 1959: “yo sé muy bien todo lo que en mi personaje de hoy hay de heredero o de aprendido en sus primeros años.” (Cela, C. J., 1989e: 16)

<sup>17</sup> A la distinción o desdoblamiento Cela íntimo/Cela público está dedicado el Interludio que sirve de gozne entre la primera parte y la segunda de esta investigación.

reflexión cierra el ciclo de su vida, cuyo inicio se produce a lo largo de las páginas que siguen al prólogo. El destino de esa vida que nacía al mundo no podía ser otro que el dolor, la vejez y la muerte; destino personal que inicia su andadura durante esos primeros siete años, que desde esta perspectiva pasan de ser la crónica de una infancia feliz a ser anuncio de lo por venir, hasta el punto de que Cela se declara heredero, en el personaje que es a los cuarenta años, de lo que fue entonces, como se ha dicho. No es la experiencia, como sedimento de los años, lo que el escritor evoca al escribir sus memorias, sino el dolor; eso es para Cela la experiencia, “el poso del dolor” (Cela, C. J., 2001: 13), por eso él escribe desde el dolor que anidó tempranamente en su infancia, y por eso, porque sufre, porque experimenta dolor, tiene memoria. Para Cela, como para Cicerón y para Schopenhauer, recordar y pensar son producto y consecuencia del sufrimiento.

Melanie Klein, en un trabajo de 1927<sup>18</sup>, ya advierte de lo siguiente:

Aunque la psicología y la pedagogía hayan mantenido siempre la creencia de que un niño es un ser feliz sin ningún conflicto, y hayan supuesto que los sufrimientos de los adultos son el resultado del peso y dureza de la realidad, debe afirmarse que justamente lo opuesto es lo cierto. Lo que aprendemos sobre el niño y el adulto a través del psicoanálisis es que todos los sufrimientos de la vida posterior son en su mayor parte repeticiones de estos sufrimientos tempranos, y que todo niño en los primeros años de su vida pasa por un grado inmensurable de sufrimiento. (M. Klein, 1990a: 181)

La infancia de Cela estuvo marcada por las enfermedades, el aislamiento sobreprotector, las muertes de hermanos nacidos a continuación de él, la dominación de la abuela materna (de origen británico esa rama familiar) en cuya casa de Iria Flavia vivió el niño CJC hasta los nueve años, con algunos paréntesis por Almería, Barcelona, Tuy o Vigo, cuando la familia se traslada definitivamente a Madrid; marcada también por el amor cómplice de una madre infeliz y la presencia/ausencia de un padre, quince años mayor que su madre, serio, melancólico y misterioso, con quien nunca llegó a tener Camilo José una relación fácil, más bien todo lo contrario; y marcada finalmente por una obstinada incapacidad de adaptación a la escuela, lo que acompañaba de una conducta tan excéntrica y a veces violenta que le supuso la expulsión de todos los colegios en los que fue matriculado, desde el colegio de monjas de Saint Joseph de Cluny, en Vigo, de donde lo expulsaron con sólo cinco años, hasta la última

---

<sup>18</sup> Klein, Melanie, *Tendencias criminales en niños normales*, de 1927, en *Obras Completas I (1921-1945)*, Barcelona, Paidós, 1990.

expulsión, en 1928, aún con doce años, del colegio de los Maristas de Madrid; entre ambos fue expulsado de los Jesuitas de Bellas Vistas y de los Escolapios de Madrid. No volvió a ser admitido en ningún colegio y sus padres optan por ponerle un preceptor, don Nazario R. de Madrid, a quien consiguió manejar a su antojo, como siempre trató de hacer con todas las personas de su entorno. Merece la pena repasar detenidamente algunos episodios de su infancia y adolescencia porque sólo así será posible generar la perspectiva adecuada que vaya revelando la personalidad que fue cuajando en el niño y el joven Camilo José Cela, así como la imagen negativa que pronto tuvo de sí mismo, contra la que trató de rebelarse, en realidad, durante toda su vida.

Desde el mismo momento del nacimiento la vida se le presenta como una dura conquista, pues casi muere al nacer, tanto él como su madre. No se conoce el motivo, pero así fue. Él, que no pudo tomar el pecho materno, fue amamantado inicialmente por Manuela Boullosa, la mujer del jefe de Estación de Padrón; poco más tarde, en Almería, a donde fue trasladado su padre, funcionario de Aduanas, siguió amamantándolo otra ama llamada Carmen, medio gitana, según informa el propio Cela. M. Klein, en otro trabajo de 1928, *Estadios tempranos del conflicto edípico*<sup>19</sup>, defiende la tesis de que las tendencias edípicas asedian al yo en fases aún muy inmaduras del mismo, junto con la incipiente curiosidad sexual que se asocia a dichas tendencias. Ese conflicto se genera en el niño aún antes de que éste pueda comprender las palabras y antes aún de que pueda ser consciente de estos interrogantes o de esta curiosidad, que se remontan, según Klein, más allá de los comienzos de su comprensión del lenguaje. Pues ocurre, siguiendo a M. Klein, que “las tendencias edípicas son liberadas a consecuencia de la frustración que el niño experimenta con el destete, y ya hacen su aparición al final del primer año.” (M. Klein, 1990a: 193) Este reproche por el destete, junto al reproche de no poder comprender lo que le ocurría, hacen surgir, según los análisis de M. Klein, “un extraordinario monto de odio” y son, juntos o por separado, la causa de numerosísimas inhibiciones posteriores del impulso epistemofílico. En el caso de Cela esta frustración por el destete, que al desencadenar tempranamente el dinamismo del complejo edípico genera también los primeros rudimentos del consiguiente sentimiento de culpa, se ve reforzada por la circunstancia de que no era su madre quien le amamantaba, produciéndose una disociación del vínculo con la mujer/madre que, entre otras consecuencias, refuerza el sentimiento de culpa, ahora focalizado sobre dos objetos. Más tarde, cuando el sentimiento de culpa esté

<sup>19</sup> Klein, M., *Estadios tempranos del conflicto edípico*, de 1928, en *Obras Completas*, edición citada, p. 195.

perfectamente integrado en el superyó (al ser introyectados los objetos de amor edípico bajo la censura de lo prohibido), en torno a los cinco años, este sentimiento se verá nuevamente intensificado ante la conciencia de que por causa de su propio nacimiento casi muere la madre. Antes que la madre, sin embargo, morían sucesivamente dos hermanos, lo que más reforzaba la relación madre-hijo, siendo muy intensa, como cabe imaginar, la transferencia de angustia de ella hacia él y, consiguientemente, de su entorno hacia él. La relación, tanto en la infancia como durante la adolescencia y en la edad adulta, de CJC con su madre, por un complicado engarce de motivos, según vemos no fue la habitual, y manifiesta, por lo que se puede saber, unos rasgos de dependencia y de afinidad entre ambos con tintes que apuntan más allá de la común relación materno-filial, junto a todas las peculiaridades que esta relación básica ya tiene en la vida de todos nosotros. La madre de Cela, Camila Emmanuela Trulock y Bertorini, falleció en Madrid en 1975; poco más de una década después, preguntado por la entonces entrevistadora Marina Castaño por la relación con su madre, Cela responde: “Sí. De mi madre estaba probablemente enamorado con un amor a lo mejor no rigurosamente platónico, contemplativo, entiéndeme lo que quiero decir, que tampoco es nada fácil.”<sup>20</sup> A lo largo de este capítulo ofreceré diversos testimonios de la relación de Cela con su madre que prueban el especial afecto que mutuamente sintieron. De momento es posible, sólo posible, que la relación amor-odio respecto de la madre en el caso del niño Camilo José fuera particularmente intensa, dada la confusión madre/amas, la transferencia de angustia desde la madre y el sentimiento de culpa derivado del conflicto edípico que iría emergiendo.

Quizá no llegara a los dos años de edad cuando volvió a estar en riesgo de muerte al caer escaleras abajo junto a la criada que lo llevaba en brazos, en la casa de Iria; según cuenta el propio Cela estuvo tres días sin conocimiento, pero se recuperó en una semana, lo que hace sospechar al doctor Rodríguez Tejerina que el diagnóstico de traumatismo craneal pudiera no ser acertado, y a la psicóloga Liliana Eva Dabbe<sup>21</sup>, con quien he tenido ocasión de discutir numerosos episodios de la biografía de CJC, no es que le parezca desacertado el diagnóstico sino que duda de que ese dato biográfico sea estrictamente cierto, habida cuenta del afán de notoriedad y protagonismo del niño CJC que, como el mismo Cela confiesa en múltiples

---

<sup>20</sup> La cita procede del artículo <<La inquietante patografía de Camilo José Cela>>, por el doctor José M<sup>a</sup> Rodríguez Tejerina, en Actas del V Curso de verano “La obra literaria de Camilo José Cela”, Iria Flavia, MMI, p. 393.

<sup>21</sup> Conocí a esta psicoanalista argentina por iniciativa y mediación de la profesora y amiga Isabel Ramírez. Quiero desde aquí rendir mi particular homenaje a la amiga desaparecida, quien me animó a realizar esta investigación, algunos de cuyos primeros e inmaduros frutos llegó a conocer.

ocasiones, se escudaba en su debilidad o aparente fragilidad para llamar la atención. Los pasajes autobiográficos, según la psicóloga mencionada, pueden verse alterados hacia la mitificación, sobre todo cuando esa biografía se construye desde una intención autorreivindicativa y autorredentora, como es el caso de Cela. Además de este accidente, de dudosa gravedad, pero probablemente cierto<sup>22</sup>, el niño Camilo José padeció empachos, permanentes cataros y constipados, además de bronquitis en Londres, la tos ferina en Iria y la varicela en Madrid, sin librarse aún de otro traumatismo provocado por su primo Manueliño de una pedrada en la cabeza cuando tenía siete años, en Túy. De ella, de la pedrada, hablaré en su momento. Luego vendrán, ya de adolescente, otros traumatismos, infección de anginas y la temida tuberculosis que sufrió en dos graves brotes, uno en el 33, con diecisiete años, y otro, recién terminada la guerra civil, con veintitrés, y que fue motivo de incapacitación y causa de su salida del ejército en dos ocasiones, en el 37 y en el 39. El doctor Rodríguez Tejerina llama la atención en su estudio patográfico sobre Cela del papel que pueden desempeñar en la exaltación patológica de la agresividad las impregnaciones tóxicas, hasta el extremo de que para él la toxina bacilar será un innegable marcador de la personalidad de Cela, ya que ejercerá sobre él un efecto depurador de su originaria agresividad, un efecto, dice el doctor, humanizador. En la línea de este comentario clínico encontramos las autorizadas reflexiones del también doctor Darío Álvarez Blázquez<sup>23</sup>, quien siguiendo a Stendhal en su intuición de que la enfermedad es un inventor de sensaciones inéditas considera que

Cela enfermó en un momento crítico para que la toxina bacilar desencadenara esa tensión creativa. [...] Enfermó en ese momento dudoso y emocionante de la vida del hombre: en plena preñez de hombredad cuando un nuevo embrión otra vez y para siempre del cascarón. Buena edad para adolecer, para sentir en el cuerpo el aviso de la muerte y en el alma la sensación nebulosa de una confusa mezcla de ideas y sentimientos hasta entonces quizá presentidos pero desechados a fuerza de vaguedad lejana, entretejidos ahora con nuevas ensoñaciones desconocidas. (Álvarez Blázquez, 1975: 204)

---

<sup>22</sup> Digo “probablemente cierto” debido a que cuando Cela escribe *La rosa* aún vivían la madre y el padre, y no parece verosímil que Cela alterara los hechos hasta el extremo de inventar un accidente tan grave en vida de los testigos principales. Lo de perder el conocimiento durante tres días es posible, pero a lo mejor fue sólo uno o fueron tres horas. La elaboración de ese dato por la memoria puede estar marcado por elementos pertenecientes al nacimiento de su propia leyenda.

<sup>23</sup> Álvarez Blázquez, Darío, <<Reseña del libro ‘Camilo José Cela y la medicina’>>, en *Papeles de Son Armadans*, nº CCXXXIII, Palma de Mallorca, agosto-septiembre de 1975.



Quizá esa depuración de su agresividad se produjera por la vía de la experiencia de la enfermedad, al margen de que el propio bacilo parezca inductor de esa otra extraña patología, la literaria, como pretende sugerir Leopoldo Cortejoso en su obra *Tuberculosos célebres* que cita Álvarez Blázquez, o el propio Álvarez Blázquez quien, en su discurso de ingreso en la Sociedad Española de Médicos Escritores, disertó, siguiendo la estela de Cortejoso, sobre la tuberculosis sufrida por Rosalía de Castro en su infancia y que, según su investigación, fue causa de su óbito, aunque se tratara de desfigurar tal hecho en el acta de defunción. Evidentemente, yo no sé en qué medida pudo influir la tuberculosis en la inclinación literaria de CJC, pero por lo que he podido conocer no creo que fuera determinante. Sí me parece que la enfermedad le obligó a reflexionar, también el reposo le indujo a leer, actividad que apenas practicó hasta los dieciocho años aproximadamente:

Como tengo que hacer reposo, como tengo que estar todo el día echado y comiendo, me leo la colección entera de clásicos Rivadeneyra, los setenta tomos que tenía entonces, y Ortega, Baroja, Valle-Inclán, Dickens, Dostoievski y Stendhal. [...] Esas fueron mis primeras lecturas, y los poetas de la primera antología de Gerardo; atrás quedaban ya las páginas de Dick Turpin, Buffalo Bill, Salgari, Julio Verne, etc. Los libros de Ortega me los prestó Fernando Vela. (Cela, C. J., 1993: 111-12)

En verdad pienso que esta relación de lecturas es exagerada y por lo que se sabe de su etapa de zagal, entre los diez y los trece o catorce años, no consta que leyera las voluminosas y complicadas novelas de Verne ni de ningunos otros, aunque algo habría. Que con dieciocho y convaleciente, con estados febriles frecuentes y durante algunos meses tan sólo, leyera los setenta tomos del Rivadeneyra, a Ortega, Dostoievski, Baroja, etc., parece extraño, casi inverosímil, aunque también admito que algo habría, y no sólo eso: estoy seguro de que fue la etapa más activa de Cela como lector y en la que recibe lo que pudiéramos llamar su alimento literario y filosófico básico, ése que Cela seguirá rumiando el resto de su vida.

Pero Rodríguez Tejerina hablaba de agresividad, de violencia, un rasgo del que públicamente el Cela adulto hará exhibición en su particular juego de ocultaciones y revelaciones. Una agresividad que, ciertamente, florece en su infancia, como hace ver M. Klein (1928):

La tendencia de los niños a expresar excesiva agresión, que aparece muy frecuentemente, tiene sus fuentes en el complejo femenino [consistente en una muy precoz identificación con la madre]. Se acompaña de una actitud de desprecio y “suficiencia” y es sumamente asocial y sádica; está determinada en parte por el intento de encubrir la ansiedad y la ignorancia. [...] Esta excesiva

agresión se une al placer de atacar que proviene de la situación edípica, directa, genital, pero representa la parte de la situación que es el mayor factor asocial en la formación del carácter. (M. Klein, 1990a: 197-8)

Los episodios biográficos de CJC en que se ponen de manifiesto este tipo de tendencias, agresivas y asociales, son muchos y variados, tanto en la infancia como en la adolescencia y aún siendo adulto. En la difusa frontera entre la infancia y la adolescencia, tras patear unos polluelos de golondrina se queda dormido<sup>24</sup>:

Un día, haciendo un extraordinario esfuerzo de voluntad y retorciéndole el pescuezo a la conciencia, se propone derribar un nido de golondrinas y patear los polluelos. A continuación lloró hasta que se quedó dormido, más profundamente que nunca. (Cela, C. J., 2001: 180)

Aún más pequeño, con seis o siete años, ahoga más de una docena de pollitos, uno tras otro, tratando de enseñarlos a nadar, según irónica justificación; aún por cumplir los siete años se venga cruelmente, alevosamente, de la pedrada que le propinara tiempo atrás su primo Manueliño; también por entonces tira a su amigo Quiquito al regato, como ya hiciera en otra ocasión otro amigo, Cruces, a sabiendas de las tremendas palizas que el padre de Quiquito le daba por no saber cuidarse ni defenderse como es debido; o, con tan sólo cinco años, muerde en el tobillo a sor Reneé, motivo por el que fue expulsado del colegio de Saint Joseph de Cluny, además de por llorar constantemente, patalear y pegarse con otros niños (hago notar también que por negativa de su madre Camilo José

---

<sup>24</sup> Es curiosa esta reacción de quedarse dormido; durante la adolescencia, tras la fechoría, quedará dormido inducido por la madre, que le toma la mano, en la cama, y casi siempre sin haberle preguntado qué fue lo que hizo o qué ocurrió. En esta ocasión, sin embargo, se queda dormido después de un intenso llanto. Cela, después de contar el episodio de las golondrinas, que sin duda le marcó, produciéndole aún remordimientos y malestar su propia conducta, escribe lo siguiente: “¡Qué le vamos a hacer! Éste –y no otro alguno mejor- era el adolescente C.J.C., quizás, si no se le sabe entender bien y con cierto cariño, incluso odioso.” (Cela, C. J., 2001: 180) Cela reclama, con cierto sonrojo, comprensión y cariño, siempre lo hará; reconoce que de lo contrario su imagen, es decir, su apariencia, es la de alguien odioso. Ese mismo esquema circular: inocente-falto de cariño-circunstancia adversa-hace el mal-falto de cariño-inocente (la maldad como reacción inocente a un destino adverso)... es el que se reproduce fielmente en Pascual Duarte, pero también en *Mazurca para dos muertos*, *Cristo versus Arizona*, *La cruz de san Andrés* o *El asesinato del perdedor*, apreciable, pues, con distinto protagonismo en toda su obra, novelas, cuentos y dramas. En realidad se trata del nudo obsesivo de Cela: cómo hacer ver que es bueno y conseguir ser realmente querido a pesar de sus actos objetivamente “malos”, o erróneos; esta necesidad de ser tomado por “bueno” sólo es propia de alguien cuya íntima imagen de sí es la de ser “malo” y, consecuentemente, rechazado. ¿Motivo? Para Cela, el destino, con el que el mismo Cela en algún lugar dice quedar en tablas.

no utilizaba el uniforme preceptivo). Estos episodios de agresividad hay que considerarlos en un ambiente de obsesiva sobreprotección que desde muy pequeño indujo en Camilo José un sentimiento de diferencia respecto al resto de quienes le rodeaban y especialmente respecto al resto de los niños:

Cuando me puse bueno [de la tos ferina], la abuela me solía traer diez o doce niños por las tardes, para que me entretuvieran [...] merendábamos en un pradito [...]; ellos, sentados en el suelo, yo, en un cojín, para que no me enfriase. Les tenía una envidia atroz, pero con la abuela eran inútiles todas las rebeliones. (Cela, C. J., 2001: 87)

En aquel tiempo se me educó para inflagaitas; si libré fue de milagro. O porque no tenía madera, que todo pudo ser. (Cela, C. J., 2001: 88)

Con qué rara mezcla de admiración y envidia se me iban los ojos tras los felices niños callejeros, que andaban deliciosamente sucios, que chupaban helados, tiraban piedras, perseguían gatos, bajaban a las alcantarillas, se subían al tope de los tranvías, comían cacahuets y chufas y, para colmo, no tenían ni un mala y ligerísima enfermedad. (Cela, C. J., 2001: 90)

Es chocante en apariencia esa manifestación en el mismo sujeto de tendencias agresivas en paralelo a una conducta dócil y obediente en el protector entorno familiar. Rodríguez Tejerina, siguiendo a Kennell, vincula depresión con agresividad, y considera que la depresión estaría causada por unas tendencias agresivas frustradas, y se pregunta si esa agresividad, esa crueldad, no serían una reacción simbólica contra el padre o no tendrían una significación sexual. Es difícil asegurar que Cela sufriera de pequeño algún cuadro depresivo, pero es muy posible en sus particulares circunstancias y dada la frecuencia de este trastorno en niños. Recordemos, por otro lado, que M. Klein ya habló de odio y de tendencias agresivas asociados con la formación del complejo de Edipo y la fase femenina que sufren los niños y las niñas. Pero sobre el origen de las tendencias sádicas agresivas las investigaciones de M. Klein apuntan hacia un mecanismo liberador de angustia, y Cela, en efecto, sí debió de ser presa de ansiedad y angustia transferidas por su entorno, y especialmente por su madre, desde su nacimiento:

El sadismo se convierte en una fuente de peligro porque ofrece ocasión para la liberación de angustia y, también, porque el sujeto siente que las armas empleadas para destruir al objeto apuntan a su propio yo. [...] De este modo, el íntegro yo no desarrollado se encuentra ante una tarea que, en esta etapa (niñez),

está totalmente fuera de su alcance: la tarea de dominar la angustia más intensa. (M. Klein, 1990: 225)<sup>25</sup>

En la obra de Cela, especialmente en la novelística, se aprecia este componente sádico agresivo, y ya el propio Rodríguez Tejerina hacía la siguiente observación:

La tendencia agresiva de Cela aún se manifestará, a nuestro juicio, años más tarde [respecto a la niñez y la adolescencia], dando vida literaria a un personaje, Pascual Duarte, protagonista de su primera novela y, como tal, psicológicamente autobiográfica. (R. Tejerina, 2001: 383)<sup>26</sup>

Considerando la presencia en toda su obra de componentes sádicos, aunque en diversos grados, debe deducirse que la angustia constituyó un rasgo de su persona casi permanente durante toda su vida, y en este sentido son reveladoras una vez más las observaciones de M. Klein (1929):

Una cantidad suficiente de angustia es una base necesaria para la abundante formación de símbolos y fantasías; para que la angustia pueda ser satisfactoriamente elaborada, para que esta fase fundamental tenga un desenlace favorable y para que el yo pueda desarrollarse con éxito, es esencial que el yo tenga adecuada capacidad para tolerar la angustia. (M. Klein, 1990: 226)

Hasta qué punto fue nuestro autor capaz de tolerar la angustia es difícil saberlo, pero sí parece que ante su presión optara por la huida de la realidad, elaborándose un mundo propio, casi hermético, hasta que ya de adolescente esas huidas pasaron a ser reales, fugándose de su casa en al menos tres ocasiones; su actitud evasiva y tendente al vagabundaje procede sin duda de esa necesidad de liberar angustia por la vía de la ausencia virtual (fantasía) o real (fuga).

Me interesa en este momento retomar un juicio anterior de la misma autora relativo a la inhibición del conocimiento o inhibición epistemofílica y el sometimiento al principio de autoridad como vías de acceso a la relación de Cela con su padre, lo que en buena medida creo que marcará la

---

<sup>25</sup> Klein, M., *Situaciones infantiles de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador*, trabajo de 1929, en *Obras Completas I*, op. cit.

<sup>26</sup> Estoy de acuerdo con el doctor R. Tejerina en la manifestación de tendencias agresivas en el Cela adulto y, por supuesto, en que esas tendencias se reflejen en su obra. No lo estoy cuando piensa que de esa agresividad lo curara la tuberculosis o en que sólo recurra al personaje de Pascual Duarte para rastrear ese elemento sádico, pues toda su obra está repleta de ellos, tanto femeninos como masculinos. Sobre el carácter autobiográfico de Pascual Duarte, yo lo calificaré de autorreferencial, y desde esta precisión, en efecto, Pascual Duarte es la personificación de la imagen que CJC tenía de sí mismo con veinticinco años, imagen que fue forjando desde la infancia. Este asunto capital será recurrente a lo largo de este estudio.

imagen que fraguó de sí mismo, que es la imagen que sabía tenía el padre de él. En un ambiente sobreprotector y manifiestamente aislado (en una aldea gallega, casa cercana a la vía del tren en la que ondeaba la bandera británica), donde la autoridad en la gestión cotidiana de la vida de todos era la abuela materna, a cuyas órdenes se encontraban varias criadas, el jardinero, sus propias hijas, tías de Camilo José, aún solteras, y hasta su propia madre, que en ausencia del marido pasaba a depender también de la abuela, es fácil imaginar el tipo de educación restrictiva, tradicional, religiosa en términos formales que recibía el niño, el único niño, el primogénito, superviviente de los tres tenidos por Camila desde que contrajo matrimonio. M. Klein (1921) encuentra en este tipo de educación un posible origen de ciertas represiones que sufren los niños del impulso a investigar; dice la autora:

Se establece así un rechazo por la investigación minuciosa en y por sí misma y, en consecuencia, se abre el camino para que el placer innato e indomable de formular preguntas sólo actúe en superficie y lleve sólo a una curiosidad superficial. [...] El miedo a tener que reconocer como falsas las ideas que la autoridad le impone como verdaderas, el miedo a tener que sostener desapasionadamente que cosas repudiadas e ignoradas existen efectivamente, lo ha conducido [al niño] a evitar penetrar más profundamente en sus dudas, y en general a huir de la profundidad. (M. Klein, 1990: 34)<sup>27</sup>

Para M. Klein el daño ocasionado por la represión puede haber influido en el desarrollo del instinto de conocer y también en el desarrollo del sentido de la realidad, lo que puede traducirse en la represión del conocimiento en la dimensión de profundidad y también en su dimensión de amplitud, constituyéndose las precondiciones para la subsiguiente falta de interés. Los trabajos de M. Klein, de 1923, *El papel de la escuela en el desarrollo libidinal del niño*<sup>28</sup>, y de 1926, *Principios psicológicos del análisis infantil*, aportan en este momento del estudio de la personalidad y el carácter de Cela un valioso punto de vista explicativo. De entrada la autora austriaca afirma que la escuela representa una nueva realidad que el niño debe afrontar en su vida y que suele ser percibida como muy severa, y continúa: “La forma en que él se adapta a estas exigencias suele ser típica de su actitud frente a las exigencias de la vida en general” (M. Klein, 1923, 1990: 71). Es decir, el niño cuando acude a la escuela ya lo hace en unas condiciones que determinarán su aceptación o no de la disciplina escolar, así como la invitación al conocimiento, pues en realidad traslada a la

<sup>27</sup> Klein, M., *El desarrollo de un niño*, de 1921, en Obras Completas I, op. cit.

<sup>28</sup> Klein, M., *El papel de la escuela en el desarrollo libidinal del niño*, de 1923, en Obras Completas I, op. cit.

escuela su propio universo de conflictos, por eso asegura M. Klein (1923) que

La posibilidad que tiene un maestro bueno de disminuir el conflicto [conflicto alumno/escuela, alumno/maestro, alumno/aprendizaje] es muy pequeña, pues los límites son fijados por las formaciones de complejos del niño y, especialmente, por su relación con su padre que determina de antemano su actitud hacia la escuela y el maestro. (M. Klein, 1990a: 87)

Me parecen muy ilustrativas estas consideraciones por lo que afectan a la interpretación de los tristes y traumáticos años escolares de Cela. Durante ellos rechazó a los maestros, incubó un anticlericalismo visceral (que no un ateísmo, probablemente), bloqueó cualquier interés por cualquier campo del conocimiento y se rebeló contra la obligación inevitable de hacerse mayor. Interpreto esa negativa a hacerse mayor como una forma de huida de la realidad tal como ésta se le iba imponiendo. En su trabajo de 1926, *Principios psicológicos del análisis infantil*, M. Klein afirma lo siguiente, que parece sugerir la idea de que el niño construye un mundo fantástico en el que refugiase:

El niño normal, al igual que el anormal, usa la represión para manejar los conflictos [...] Hay también otros mecanismos que usan tanto el niño normal como el neurótico, y una vez más sólo una cuestión de grado determinará el resultado: uno de ellos es la huida de la realidad. Mucho más de lo que parecería superficialmente, el niño se resiente de lo displacentero de la realidad y trata de adaptarla a sus fantasías, y no sus fantasías a la realidad (M. Klein, 1990a: 187-8).

Quiere decir que el niño hace opaco su sufrimiento a los adultos que le rodean por su capacidad para sumergirse –refugiarse- en una fantasía de realidad diseñada a su medida; y continúa la autora:

De la realidad, a la que está más o menos bien adaptado, el niño extrae sólo lo absolutamente esencial. Por consiguiente, vemos que gran número de dificultades surgen en periodos de la vida del niño en que las exigencias de la realidad se tornan más urgentes, como por ejemplo, cuando empieza la escuela (M. Klein, 1990a: 188).

El fracaso escolar del niño Camilo José fue realmente prematuro, como también lo fue su dificultad para relacionarse y hacer amigos, mucho mayor en el entorno escolar; ese fracaso venía acompañado de la experiencia traumática de las expulsiones y su incapacidad consciente para aprender por una falta insuperable de interés, una abulia invencible. A mí

no me cabe duda de que durante esos años se va gestando su temprana conciencia de fracaso, su temprana percepción de su existencia como marginal respecto del medio social, su temprana enemistad, nunca resuelta, con el mundo, que era el suyo. La única protección que él sabía infalible era la de su madre; con su padre el desencuentro era total y la abuela era una autoridad inapelable que además lo conocía perfectamente, es decir sabía de sus maneras de manejar las situaciones a su antojo, pero con ella eran inútiles todas las estratagemas: “La abuela me conocía de memoria y me adivinaba, yo creo que aun sin verme” (Cela, C. J., 2001: 313). La madre, naturalmente, también lo conocía, pero tenían un pacto de complicidad indestructible.

La figura del padre parece ser también, en esta trama, determinante, como de algún modo vengo sugiriendo. De hecho es el superyó paterno el que tiene desde el principio una influencia decisiva para el niño (luego hombre), a pesar de que en la fase femenina el niño adopte transitoriamente el superyó materno, según afirma M. Klein. Hemos visto cómo el niño fracasa, pero la imagen de sí mismo como fracasado se la devuelve principalmente el padre, pues es su superyó el que el niño adopta como modelo, ante el cual sucumbe sin posible ocultación, sin posible coartada. Con el padre no hay coartadas; lo que habrá en la adolescencia será temor, distanciamiento y protección ante él por parte de la madre. Son de sumo interés las páginas que Cela dedica en *La rosa* a su padre, cuyo peso en la vida de Camilo José es mayor del que él mismo ha querido dejar ver. Entresacaré algunos textos ilustrativos:

Mi padre es un hombre reservado, casi hermético, serio y misterioso. A veces, sin embargo, se vuelve locuaz y dicharachero, y entonces habla por los codos, cuenta chistes y sucedidos de su tiempo, y se ríe a grandes carcajadas. [...] Con un misterio [en referencia al padre] de un amargor profundo inexplicable, cauteloso. Con un misterio que se da mucho entre los hombres del país y que tiene como un trasfondo de fatalidad. [...] A mi padre tardé muchos años en conocerle; él tardó otros tantos en conocerme a mí. Los dos pensábamos que el otro era tonto, pero después nos dimos cuenta de que no éramos tontos ninguno de los dos. Mi padre nunca me dio demasiada confianza y eso produjo, sin duda, que tardáramos en calarnos hondo. [...] Mi padre, como profesor era terrible. Daba clase de geografía política y económica y los alumnos le teníamos miedo. [...] En clase, yo, que además de alumno era hijo, estaba perdido y sin salida posible. Después, a lo largo de la vida, he visto el panorama muy negro, pero nunca como entonces me encontré más acorralado y desvalido. [...] Mi padre no es un hombre práctico. [...] Yo creo que mi padre hubiera hecho un buen médico o un buen científico. [...] Mi padre es un hombre que ama el lujo y el protocolo. [...] Mi padre es un hombre de ideas conservadoras, aunque no se niegue a evolucionar. (Cela, C. J., 2001: 42-52)

Además de lo ahí expresado, el Cela que a los cuarenta años escribe esas páginas dice destacar como virtud de su padre el absoluto desprecio a la muerte, y como principal defecto, su voluntad: “es de una voluntad férrea e inflexible, y como se le meta una cosa en la cabeza ya pueden echarse a temblar los que le rodean” (Cela, C. J., 2001: 42). En rigor, ese retrato del padre es en buena medida el retrato de sí mismo ya cuando lo escribía, y más lo será en el futuro, pero queda clara la guerra que ambos libraron y la acusación de no haberle dado nunca demasiada confianza, lo que cabe interpretarse como una acusación de incomprensión. Lo grave de la incomprensión es que era comprensión negativa: para el padre el niño era tonto, y el niño lo sabía; los hechos, por lo demás, lo confirmaban: fracaso en todo, inutilidad, debilidad, caprichos, disgustos constantes por diversos motivos. Y a medida que fueron creciendo los hermanos la relación empeoraba, pues ellos no sufrieron los mismos reveses que él y para ellos se atisbaba un futuro más halagüeño<sup>29</sup>. Sólo después de su muerte la figura del padre irá creciendo en Cela, produciéndose entre ambos una convergencia inducida por el propósito deliberado de imitar su modelo, hacia el que se rebeló en su juventud. No deja de llamar la atención, por lo demás, esa consideración de la “voluntad” como defecto o contravirtud, cuando más bien a lo que Cela alude es a la cabezonería del padre, palabra que llega a utilizar (“Yo pienso que su cabezonería no es cerrazón; es quizá un pudor: el pudor de no mostrarse dúctil” (Cela, C. J., 2001: 43)); no cabe duda, insisto, de que cuando Cela escribía estas páginas era consciente de que el proceso de interiorización del padre ya estaba en marcha, y que por tanto el retrato de su padre estaba entreverado del retrato de sí mismo, de ahí el tono conciliador que utiliza<sup>30</sup>, tan distinto al que en algunos pasajes se permite usar en *Memorias, entendimientos y voluntades*, escrito cuarenta años después, por ejemplo cuando culpa al padre por no haber realizado estudios de Filosofía y Letras en un capítulo que titula <<La cabronada gratuita y el rijo pobre>>. Considerar la voluntad férrea como un defecto no es más que la percepción que el niño tenía de ese aspecto de la conducta

---

<sup>29</sup> Sólo durante la guerra civil CJC se sintió responsable para con su familia y trató de ayudarles mediante el envío de paquetes vía Londres, para no ser interceptados. Por lo demás, la relación con los hermanos nunca fue especialmente cálida, salvo, quizá, con Jorge y Juan Carlos, éste, guardia marina de la Armada española, muerto muy joven, a quien Cela dedica *La colmena*.

<sup>30</sup> Cela comienza a escribir *La rosa* con cuarenta años, en 1950; su padre aún vive, leerá probablemente las entregas periódicas que irán apareciendo en *Correo literario*, primero, y en el semanario *Destino*, después. El tono que adopta Cela al glosar la figura del padre será conciliador, entre otros, por este motivo, además de por su relativa ancianidad (69 años); de hecho falleció el mismo año en que *La rosa* vio la luz en forma de libro, en 1959, el 14 de diciembre.



del padre, pues el propio Cela adulto adoptó como lema su célebre “Quien resiste, gana”, y proclamaba aferrarse a una idea y no abrir la mano jamás como única fórmula para la consecución de cualquier objetivo en la vida; es decir Cela hizo de la fuerza de voluntad su gran arma para enfrentarse a las dificultades y los retos de la vida, y esto sólo pudo aprenderlo del padre, o heredarlo como rasgo temperamental del padre. No hay duda de que él lo sabía, por eso quizá nunca llega a ser agresivo con la memoria del padre, aparte de que su alto sentido de la lealtad se lo impidiera. También en esa consideración de su cabezonería como pudor y como forma de ocultar su debilidad apreciamos la huella de la personalidad celiana: inseguro hasta lo patológico, según testimonio de su propio hijo, don Camilo José Cela Conde, y muy vulnerable ante el juicio de los demás sobre él y sobre su obra, contrariamente a lo que el mismo CJC declaraba cuando era preguntado sobre ello. El desprecio a la muerte le parece una virtud precisamente por lo que tiene de enérgico desplante, que denota seguridad, fuerza y valor, todo lo que Cela quiso acopiar o al menos hacer creer que poseía durante toda su vida pública, si bien es en su obra, donde se manifiesta el Cela íntimo, donde da sobrada muestra de su natural vacilación.

La tendencia a escribir autorretratos es muy acusada en Cela desde el inicio mismo de su actividad escritora. De hecho su primera publicación, en la revista literaria *El Argentino* de 30 de diciembre de 1935, contaba CJC diecinueve años, consistió en una *Autopresentación*, que tiene mucho de autorretrato, y dos poesías, *Poema nº 35* y *Sólo viven los sueños*, el primero centrado en el *yo*, y el segundo en la declaración del sueño y la muerte como únicas realidades, todo eminentemente autorreferencial, es decir portador de una imagen de sí mismo. A su vez, su proyecto de obra autobiográfica era mucho más ambicioso del que finalmente ha resultado<sup>31</sup>, y fue concebido por los primeros años cincuenta, o sea con menos de cuarenta años; la fecha de finalización de esas memorias que quedaron en proyecto era 1936. Estos datos dan cuenta, por un lado, de la pronta inclinación de Cela a hablar de sí mismo, lo cual constituye una necesidad, yo diría, de rectificación de un destino que nació torcido:

---

<sup>31</sup> *La rosa* es el primero de una serie titulada genéricamente *La cucaña*; esta obra iba a constar de tres partes: I. *Infancia dorada, pubertad siniestra, primera juventud*, donde entrarían *La rosa*, *Castillo en el aire* y *La hoguera*; II. *El río de los desengaños*; III. *El pozo de los desengaños, El jardín de academos y el desollador de rabos de buey y Bandera blanca o no es triste la vuelta a la tierra*. Nada de ello llegó a ser realidad; por el contrario, en 1993 escribió por entregas *Memorias, entendimientos y voluntades*, segunda y última obra de género memorístico o autobiográfico (aunque toda su obra de una forma u otra lo es, al margen del género), que comprende desde la llegada de la familia a Madrid, en 1925, hasta la publicación del Pascual Duarte, en 1942.

explicación/justificación, rectificación y reconstrucción son a mi juicio los motivos de su irreprimible inclinación autobiográfica, que es también autopoiética; a su vez, esa necesidad justifica el carácter autorreferencial de toda su obra: Cela no cesa de hablar de sí mismo, de recrearse, de hurgar en sus heridas, en su dolor, en su lúcida visión de sí; no deja de jugar con su íntima verdad, que muestra y también oculta, unas veces impúdico, otras pudoroso, o agresivo, otras resentido, o zafado en el delirio megalómano. Vemos que es la imagen que Cela construyó de sí en su infancia la que carga como una cruz durante toda su vida; una imagen indeleble, que no pudo ser borrada ni por el éxito ni por la gloria que llegó a gozar en vida, por más que en una lectura superficial pudiera parecer lo contrario. También, en virtud del parcialmente fallido proyecto autobiográfico y a la luz de la totalidad de su obra, vemos cómo la referencia a la guerra civil española es constante en Cela, de modo que constituye una especie de frontera biográfica que marca no tanto el antes como el después de su existencia, lo que viene a reforzar la imagen negativa que tenía de sí por una serie de motivos que trataré de abordar y explicar más adelante, pero quizá sea ahora cuando deba adelantar esta idea: Cela no sufrió la guerra civil primariamente desde la conciencia de un cataclismo social, como algunos críticos se empeñan en considerar a la luz de la lectura del *Pascual Duarte* (Paul Ilie, especialmente, pero también Zamora Vicente y tantos otros), sino desde su dramática conciencia de fracaso personal; en realidad, solapó el fracaso social de España a su propia conciencia de fracaso. Cela, en muchas ocasiones a lo largo de su obra, ocultará la imagen de sí tras la imagen de España, y esa deberá ser una clave interpretativa a tener en cuenta. Sobre esa imagen de sí vengo reflexionando y pretendo seguir haciéndolo a continuación, hasta contar con suficientes elementos para identificarla con la mayor precisión y fiabilidad posibles; sobre la imagen de España, no obstante, volveremos en la segunda parte, al rastrear las raíces intelectuales del pensamiento celiano.

He llamado la atención sobre la necesidad autoexplicativa de Cela como una constante apreciable en toda su obra. En este capítulo, sin embargo, las fuentes para proyectar una imagen consistente y fiel de Cela a través de sus rasgos de carácter y personalidad se circunscriben a las dos obras autobiográficas y de memorias ya citadas, *La rosa* y *Memorias, entendimientos y voluntades*, fundamentalmente. En *La rosa*, tanto en la edición de 1959 como en la de 2001, encontramos un capítulo escrito en cursiva y con un título entre paréntesis que reza: (*Intermedio en el que se habla de las reacciones defensivas del niño, del adolescente y del joven C.J.C.*) Recordemos que *La rosa* relata la vida del niño hasta los siete años,

y sin embargo Cela siente la necesidad de introducir, hacia la mitad del libro, un interludio a modo de cuña que lo parte en dos, todo un autorretrato, directo, conciso y, por lo que puedo apreciar, veraz e incluso dolido, que recorre las etapas de su desarrollo psicológico desde la niñez hasta la primera juventud según su propio autoexamen. No le parecía suficiente el relato lírico de su infancia, en la que aparece un niño delicado pero a la vez enérgico y extrañamente consciente de su situación; quizá la propia clave literaria, casi novelística, del libro podría confundir sobre quién y cómo realmente fue y aún era (ya se declaró trasunto de aquel niño en la edición de 1959 y lo mantiene sin ninguna modificación en la de 2001). No obstante, vengo insistiendo en ello, formas más o menos encubiertas de autorretrato se encuentran por toda la obra, y por todas sus obras<sup>32</sup>. Por ejemplo, al principio de *La rosa*, una vez hecha la presentación del padre y de la familia del padre, los Moranes (caras de caballo, dientes separados, entre cuyos antepasados se encuentran desde un beato hasta bohemios con la cabeza a pájaros, o incluso gente de bien, entre ella algún ilustre médico), durante la presentación de la familia de la madre y en alusión al nacimiento de ella, que hacía la cuarta de los hermanos, desliza Cela una reflexión sobre la genialidad al hilo de la excentricidad de algunos de sus antepasados, paternos y maternos, reflexión que había reconducido previamente hacia su persona embozada en la figura del primogénito; el texto es éste:

La importancia, la genialidad, el triunfo, son patrimonio de los tarados, de los hombres siempre a pique de irse al garete, de las gentes que caminan con un pie en el vacío, con un extraño brillo en la mirada, con un profundo hueco en el emocionado y amargo corazón. Ésta es la regla general; una regla que, como casi todas las reglas, tiene sus excepciones. (Cela, C. J., 2001: 63)

La excepción es la madre, como explicará a continuación, pero la regla es él, como había sugerido con inmediata anterioridad:

El primogénito o, cuando menos, el mayor, suele ser dengue, caprichoso, autoritario, haragán y estético. [...] Sólo los que nacen en el medio son los útiles –no decimos los importantes-, los listos –no decimos los inteligentes y, menos aún, los geniales-, los que en la vida nunca se quedan atrás –aunque tampoco digamos que hayan de llegar, forzosamente, a las altas cumbres. (Cela, C. J., 2001: 63)

---

<sup>32</sup> A lo largo de todo este estudio iré aportando ejemplos de autorretratos encubiertos y multiplicados en las obras más diversas, cuentos, novelas, artículos de prensa, por ejemplo los protagonizados por Catulino Jabalón Cenizo, iniciales CJC, que es uno de sus heterónimos. Pero en este capítulo aludiré fundamentalmente a los aparecidos en *La rosa* y en *Memorias, entendimientos y voluntades*.

Este autorretrato lo realiza Cela valiéndose de su condición de primogénito, pero vinculando su imagen a la de su madre. Así como con anterioridad, y dando un salto en el tiempo hasta los cuarenta años, se había retratado indirectamente a través del padre, ponderando las virtudes y contravirtudes que él mismo había introyectado y de las que ya es no sólo consciente, sino decidido paladín (toda vez que el padre, como máximo rival, ya había caducado y era cercana su muerte), ahora busca la identificación original con la madre, a través de la cual recibe todo el caudal de sensibilidad, esa actitud estética ante la vida, esa chispa de la genialidad que, bien lo sabe, no hubiera llegado a nada de no ser por la imposición práctica del modelo paterno, donde anidaba la voluntad. Así, en el retrato posterior de la madre no duda introducirse él mismo:

Mi madre tiene un temperamento artístico e incluso literario, con todas sus extraordinarias ventajas y todos sus inmensos inconvenientes. Mi madre tiene un entendimiento estético de la vida aunque, a veces, y por complicadas razones difíciles de explicar, esa actitud venga disfrazada con los ropajes más varios y más insospechados. (Cela, C. J., 2001: 63)

.....  
Si mi madre, por fuera, por su pelo de un rubio ceniciento y extraño, y sus ojos de un azul delicado, parece una rusa de las mejores y más gentilmente decadentes familias, por dentro, con su complejísima personalidad, tampoco anda muy lejos de las heroínas de Tolstoi. Mi madre, mujer de gran ternura, de una ternura casi patológica, es también mujer capaz de dejarse arrebatarse por la cólera –a lo mejor por un fútil motivo-, por una cólera al borde de lo enfermizo, y entonces el alcance de sus reacciones cae fuera de toda posible previsión.

Yo, particularmente, pienso que esta fluidez de su carácter, este desequilibrio, si así se quiere, es uno de sus mayores encantos. En mí siento –con la incalculable fuerza de las mareas- esta herencia que mi madre me legó, este entendimiento de la vida por raptos, por intuiciones, por soplos.

Mi madre es mujer difícil de clasificar, y todos sus esfuerzos por vulgarizarse siempre han sido, por fortuna, coronados por el fracaso.

Sobre ella volveré con frecuencia a lo largo de estas páginas. (Cela, C. J., 2001: 71-72)

He querido llevar la cita hasta el final del capítulo dedicado a la familia de su madre y a su madre misma porque hasta la última frase es reveladora de la presencia y la importancia de la madre en su vida y de cómo, una vez más, Cela se retrata a sí mismo a través de ella: no sólo en lo que considera su herencia en el entendimiento de la vida, sino también en su inclasificabilidad, es decir en su “diferencia”, que lo sustrae de la vulgaridad, o en su temperamento atormentado. En efecto, será de ella de quien hable constantemente a lo largo del relato, y el padre prácticamente

desaparecerá, o aparecerá como elemento moderador de los impulsos de la madre que serán con frecuencia, oh casualidad, encolerizadas reacciones en defensa de su hijo, como cuando quiso tener unas palabras, o más que palabras, con el escolapio padre Cirilo, que hizo sangrar a Camilo José por la nariz antes de ser expulsado del colegio, y su esposo la disuadió<sup>33</sup>. Recuerdo, igualmente, la ilustrativa escena que Cela relata sobre una de las estancias del padre en Iria como consecuencia de uno más de los accidentes sufridos por el niño Camilo José que trajo de nuevo la alarma a toda la familia. Cela inicia ese relato inmediatamente después de contar el incidente desencadenado porque sus tías le hicieron creer que su madre no era su madre sino su hija, y que él era mayor que ella, aunque no lo aparentara, porque era un enanito; fue la abuela quien debió tomar cartas en el asunto y restituir el orden debido, con lo que Cela quiere hacernos ver, por un lado, cómo sus problemas podían focalizar la atención de toda la familia, y, por otro lado, quién era la autoridad suprema, incluso por encima de su madre: su abuela. Después de ello Cela inicia el relato del nuevo suceso dando muestra una vez más de la naturaleza hermética y sagrada de la relación con su madre, como en un intento de fijar ese vínculo, que era realmente el eje sobre el que giraba todo su mundo y descansaba toda su seguridad. Resulta que el niño, imitando a la funambulista que había visto en Padrón en un espectáculo al que lo había llevado Juan, el jardinero, cayó de cabeza sobre un arbusto de hortensias que lo libraron, sí, de la muerte pero no de la pérdida momentánea de conocimiento; nadie se dio cuenta del accidente, no sabían dónde podía estar, no daban con él. Y escribe Cela:

Al cuarto de hora mi madre empezó a buscarme. [Ahí Cela detiene el relato (punto y aparte) para evocar sin prisa, recreándose, un momento del universo íntimo donde sólo moraban su madre y él:]

Cada cuarto de hora, poco más o menos, mi madre solía organizar mi sistemática búsqueda; cuando me veía se cruzaba siempre entre los dos el mismo diálogo:

-¿Estás bien, nene?

-Sí, gracias, mamá. ¿Y tú?

-Yo también. ¿Me quieres mucho, nene?

-Mucho, mamá. ¿Y tú?

-Yo más.

-No, yo más.

-Me parece que no, nene, que yo más.

-Que no, que no, que yo más. ¡Yo te quiero hasta el fin del mundo!

---

<sup>33</sup> “-Bueno, mujer, no hay mal que por bien no venga. Tú estate quieta, que aquí en España no es costumbre pegar a los curas y menos una señora. Ahora le buscaremos un colegio cerca de la nueva casa, ya verás.” (Cela, C. J., 1993: 32)

Entonces nos dábamos un beso. (Cela, C. J., 2001: 109)

Cumplido el trámite (ambos se aseguran de que están bien y de que se quieren mucho), cada cual podía seguir con sus asuntos porque el orden esencial del mundo estaba intacto, la salud y el amor de ambos. Pero aquella vez al niño no lo encontraban, y Cela cuenta, también con delectación, la movilización de recursos y de personal que se desató para encontrarle: Juan, el jardinero, Filoteo, el mozo de cuadra, Rego, el guarda del paso a nivel, la señora María, la de las vacas, su tío Jorge, don Victoriano, el cura, su tía Anita, su tía Chucha, su tía Mitas, las criadas, la abuela, los pescadores del Sar... El niño es el centro de la comarca, y él lo sabe, aunque en aquel momento, si era verdad que había perdido el conocimiento, no pudiera saber que todos lo estaban buscando. Nadie lo encontró, sin embargo; fue él mismo quien despertó y se dirigió, con sabor en la boca a arena y a sangre, a la casa. Allí se topó con la cocinera, Joaquina, que estaba llorando. Enseguida corrió la noticia de que el niño había aparecido, y don Victoriano, el cura, mandó repicar las campanas; también sonó la gaita en honor del niño encontrado y la abuela ordenó repartir trescientos reales entre los mozos del pueblo. La madre mandó a todos salir de la habitación donde Joaquina lo había acostado (de nuevo él solo con la madre, mimado y protegido por ella), no le preguntó nada, como siempre, le ofreció una manzanilla caliente, se sentó a su lado, le cogió la mano y de vez en cuando le daba un beso en la frente. Cela está empeñado en reconstruir para su lector cómplice, con su bella y concisa prosa, el mundo en que reinó absolutamente hasta los siete años<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Hago notar, sin embargo, que *la rosa* comienza a marchitarse antes de los siete años de edad. El traslado a Madrid de la familia no se producirá hasta que Camilo José alcanza la edad de nueve años. ¿Por qué finalizar, entonces, a los siete? Se suele considerar entre los críticos que la figura de Juan, el jardinero, es crucial en este final, pues fue de regreso tras sus primeras vacaciones de verano fuera de Iria, en Túy, en casa de los abuelos paternos, cuando Juan, sintiéndose morir, se despidió de él, lo que representa un contacto consciente con la muerte, lo que forzó o precipitó el desvanecimiento del paraíso en el que hasta entonces había vivido. No obstante, como más adelante expondré, el primer contacto con la muerte, aunque de manera indirecta e inconsciente, lo tuvo a los cinco años. ¿Qué pasó, pues, a su regreso de Túy?, ¿fue suficiente el anuncio por parte de Juan de su pronta muerte para hacerlo enmudecer, para desplomar su paraíso? (Reparemos en que Juan tardó en morir aún cerca de un año, pues será a su regreso a Iria el verano siguiente cuando supo el niño que Juan había muerto; año de 1923.) En el capítulo primero de MEV dice Cela que llegaron a Madrid en 1925, y que la familia la componían su padre (44 años), su madre (29 años), él, Camilo José (9 años) y sus hermanos Juan Carlos y Maruxa (3 y 2 años respectivamente). Juan Carlos había nacido el cuatro de febrero de 1922, en Vigo, adonde su madre debió desplazarse para dar a luz, y donde se trasladó toda la familia después del verano del 22, pues allí estaba destinado el esposo. Cuatro meses después del nacimiento de Juan Carlos, por el mes de junio, debió de ser cuando viajara Camilo José a Túy para aquella larga estancia de todo el verano. ¿Qué pasó, pues, a su

Informado el padre de lo sucedido, entonces destinado en Vigo (a donde fueron todos a vivir poco antes del definitivo destino madrileño), se trasladó a Iria durante varios días. De ese tiempo que pasó su padre con ellos hace Cela una escueta y significativa reseña; luego, cuando marchó, tuvo lugar el también revelador diálogo entre Camilo José y su madre; ambos, reseña de la estancia paterna y diálogo con la madre, recojo a continuación<sup>35</sup>:

Mi padre, cuando se enteró, vino desde Vigo y estuvo tres o cuatro días con nosotros. No me dijo una palabra. Por las mañanas mi padre leía el periódico o se daba unos paseítos por el jardín. Por las tarde, después del té, se iba con mi madre a Padrón, a hacer visitas. A mí me molestaba esta competencia y cuando mi padre se volvió a Vigo yo me alegré mucho.

-¡Qué bien que se fue papá! ¿Verdad, mamá?

Mi madre me castigó sin postre. Aquella noche tardé algo en dormirme. No entendía la actitud de mi madre y me hubiera gustado poder explicarle:

---

regreso de Túy que fue tan impactante?, o ¿qué podía estar ocurriendo para que la madre consintiera que su hijo de seis años viajara solo en un taxi hasta Túy y allí permaneciera durante tanto tiempo? Las dos preguntas están necesariamente relacionadas. Cela no nombra en *La rosa* el nacimiento de Juan Carlos, y puede ocurrir que cuando viajó a Túy ni siquiera supiera de su existencia porque su madre hubiera permanecido en Vigo, donde vivía su esposo, durante esos primeros meses después del parto. Si eso fuera así, lo que el niño Camilo José encuentra a su regreso de Túy es un hermano de seis meses de edad, causa suficiente de la muerte súbita de *la rosa*. Por eso Cela dirá, cuando saltando un año en el tiempo aluda a la muerte del jardinero, que “aún antes” se produjo su propio declive, claro, cuando fue destronado por su hermano Juan Carlos. Pudo ocurrir que Camilo José ya hubiera conocido a Juan Carlos cuando viajó a Tuy, pero esto es poco probable porque durante los largos preparativos del viaje no aparece su madre en la organización del mismo, como si ella, en efecto, estuviera ausente; lo cual obliga a plantear otra inquietante pregunta: ¿Cómo consintió la madre pasar tantos meses sin ver a su hijo?, ¿le impedía viajar a Iria su estado convaleciente o el del recién nacido? Me temo que esto no haya forma de saberlo, pero algo así debió de pasar. Lo cierto e indiscutible es que Cela no nombra a su hermano en *La rosa*, pero debió conocerle, ya fuera después de nacer y antes del viaje a Túy, o fuera al regreso de Túy (lo más probable) cuando encontrara a su madre atendiendo a un hermano, a un extraño, de seis meses. ¿Es deliberado ese olvido por parte de Cela? En MEV, que principia aludiendo a sus hermanos, a los dos muertos y a los dos vivos, tampoco aclara esta cuestión relativa al impacto sufrido por el nacimiento de Juan Carlos, ni sobre la ausencia de referencias suyas en *La rosa*.

<sup>35</sup> Naturalmente es imposible saber si los diálogos o los episodios relatados sucedieron exactamente así; en cualquier caso la duda sobre su autenticidad no debe detener el análisis de tales contenidos, porque eso es lo que Cela quiere transmitir conscientemente, y también lo que de hecho transmite inconscientemente. Cela está muy volcado en sus recuerdos, y éstos son reconstruidos desde su exclusivo protagonismo de rosa frágil, intocable y percedera. Es probable que sea un olvido inconsciente (o maliciosamente consciente) la no referencia al estado de preñez de su madre, del que quizá no fuera consciente, o al nacimiento de su hermano, a quien en algún momento del año 22 tuvo necesariamente que conocer.

-Yo quiero mucho a papá, mamá... Pero si papá se va, tú y yo podremos estar todo el día juntos... Yo te prometo que seré siempre muy bueno y que te cuidaré mucho.

Pero cuando mi madre, al irse a la cama, fue a darme un beso, yo ya estaba dormido y no pude explicarle nada.

Mi padre, en la estación, me había dicho:

-Sé siempre muy bueno, Camilo José, y cuida mucho de mamá. ¿Me lo prometes?

-Sí, papá, te lo prometo. (Cela, C. J., 2001: 112)

El padre vuelve a aparecer, pero su presencia es una forma casi dolorosa de ausencia, ya que el niño es completamente ignorado, y para colmo su presencia es la del rival que tiene un acceso a la madre más directo e incondicional que él. Pero además el texto tiene su interés, a mi juicio, porque de manera inconsciente está revelando la imagen que el niño tiene de sí, que es la que le devuelven especularmente los demás, a saber, la de ser malo. Anteriormente hicimos referencia a la imagen de tonto que el padre tenía del hijo, y en correspondencia el hijo del padre, pero antes que imaginarlo tonto el padre lo imagina malo. Tanto a la madre como al padre le promete Camilo José ser bueno, luego sabe que es de ordinario considerado malo, imprecisamente malo, pero malo, un problema, alguien sobre quien es necesario estar encima, el centro de atención porque en él está el peligro. No era la madre, sin embargo, quien le pedía que fuera bueno, sino en esta ocasión el padre, otras veces la abuela, las criadas, las tías. Él sabía que para el padre era malo, y quizá también para la madre, pero ésta no se lo decía, nunca se lo dijo, y este silencio de la madre (la madre nunca le decía nada, no le reprochaba sus travesuras, sus meteduras de pata, o sus gamberradas después) puede ser significativo a efecto de otra importante promesa que le hizo a los siete años, pero de ello trataré más adelante. De todos modos, no puedo dejar pasar la ocasión que se ofrece en este momento para recordar el significativo arranque de *La familia de Pascual Duarte*, esa primera novela que yo considero manifiestamente autorreferencial y que Rodríguez Tejerina calificó de psicológicamente autobiográfica: “Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo”, pero reparemos en que ya no hablamos de la imagen del niño, sino de la que el adulto tiene de sí, curiosamente similar a la del niño.

Sigamos, pues, escudriñando los episodios biográficos de CJC para tratar de acopiar las diversas caras, imágenes, con que construir el poliedro de su personalidad. Tenemos hasta ahora esa imagen de sí mismo preñada de frustración, de prematuro fracaso, también de debilidad y de difusa maldad, y tenemos esa cercanía, si no identificación, caracterológica con su



madre: actitud estética, ternura patológica, estados de ánimo cambiantes, quizá orlados con la impronta de los triunfadores y de los sujetos realmente geniales, aunque siempre en equilibrio inestable, tormentoso. Para la psicóloga Liliana Eva, ya nombrada, no nos encontramos tanto ante la gestación de una personalidad neurótica (patológicamente hablando), que en parte sí, como veremos cuando hablemos de la novela familiar del neurótico, de Freud y Marthe Robert, en el siguiente subcapítulo, como ante una incipiente personalidad perversa, es decir una personalidad especializada en el engaño y el fingimiento, aunque forjada en la frustración y la sobreprotección, muy clara en sus objetivos, los cuales consigue porque sabe manejar perfectamente los hilos sutiles que llevan a su consecución, algo muy propio del escritor, que tiene, para Castilla del Pino<sup>36</sup> (quien vincula el ejercicio de la escritura a un acto de delirio) más de engañador que de fantaseador. Veamos a continuación cómo se describe el propio Cela sin espejos en los que mirarse, salvo en el espejo interior. Volvamos a aquel interludio o intermedio al que aludí más arriba en que Cela habla de las reacciones defensivas del niño, del adolescente, del joven que fue<sup>37</sup>; después retomaremos su *Autopresentación* de 1935 y sus dos primeros poemas publicados para comparar las imágenes autorreferenciales que Cela produce con una distancia de casi veinticinco años.

De momento reparemos en que Cela, en ese Intermedio, quiere hablar de “reacciones defensivas”, algo que inevitablemente hace recordar a Pascual Duarte: no es malo, pero no le faltarían motivos para serlo. El esquema, curiosamente, se repite. Cela no es malo, simplemente reacciona, se defiende de los ataques externos, no le queda más remedio, como a Pascual. En cualquier caso, su maldad es inducida, luego él es inocente. Pero ¿cuáles eran esos ataques y cómo se defendía de ellos? Cuando niño no era consciente de ser atacado, por lo que se limita a describir su comportamiento, algunos gustos y algunos sentimientos: caprichoso en el comer, desprecia los bombones, caramelos, alcohol, café y picantes; le gusta la coliflor aliñada con limón y aceite, el pescado cocido si no tenía raspas, el cake y, especialmente, la leche, que tomó durante toda su vida, incluso un vaso antes de acostarse. Salud precaria, padecía de lombrices y cogía catarros constantemente; por estas circunstancias era muy mimado y consentido. Lloraba sin causa conocida, ni siquiera por él mismo, y tenía un

---

<sup>36</sup> Castilla del Pino, Carlos, *El delirio, un error necesario*, Apéndice I: <<Delirio, fantasía, literatura>>, Barcelona, Ediciones Nobel, 1998.

<sup>37</sup> El <<Intermedio en que se habla de las reacciones defensivas del niño, del adolescente y del joven CJC>>, en *La rosa*, edición de Espasa, 2001, se encuentra entre las páginas 175-184. Todas las citas, simplemente entrecomilladas en el texto, de dicho *Intermedio* se encuentran entre las páginas indicadas, por lo que prescindo de la referencia normativa para no sobrecargar el texto.

carácter que describe como “atrabiliario, fantasioso, despótico y tierno”. Afirma también sentirse el ombligo del mundo, “en ocasiones, por fortuna, todavía me lo sigo creyendo”, aunque era propenso a la tristeza y a la soledad, “dos sensaciones que me hacían muy feliz”. Siempre tuvo sueños voladores, aunque casi siempre a ras del suelo; llegó a soñar que sería un pintor importante. Dice no haber tenido miedo, porque nadie se lo infundió, y que tardó en conocer esa sensación; sin embargo en cierta ocasión mantiene el siguiente coloquio con la madre:

Cuando mi madre, al ir a acostarse, pasó a darme un beso, me encontró despierto.

-¿Y tú?

-No puedo dormir, a lo mejor anda el diablo por ahí.

Mi madre se sentó a los pies de la cama y me cogió la mano. A los cinco minutos estaba dormido. (Cela, C. J., 2001: 97)

Siendo aún muy pequeño, quizá con cuatro años, vemos que utiliza la figura del diablo con cierta familiaridad, lo que hace sospechar que las tías y las criadas ya le hubieran contado cierto tipo de historias. Esto parece confirmarse en cuentos claramente autobiográficos como *La memoria, esa fuente de dolor*, de finales de 1950<sup>38</sup>, donde alude a las historias de muertos que por la noche pasean por el campo escuchadas a Rosa, la lavandera. Pero en otros pasajes, en efecto, como en una ocasión en que descargó una gran tormenta, no da muestras de sentir miedo, sobre todo cuando su madre sí dice sentirlo, o él lo adivina. Apreciamos también en el texto citado cómo se repite el ritual de asirle su madre la mano y quedar dormido casi en el acto.

Asegura no admitir la posibilidad “de que hubiera en todo el mundo una mujer más bella que mi madre, a la que adoraba”, y dice sentir admiración por su padre, “al mismo tiempo que me notaba muy distante de él”; esa mezcla de admiración y distancia es difícil de conciliar para un niño pequeño, lo que me hace pensar que ese sentimiento de admiración sea una forma de manifestar algún sentimiento decoroso pero emocionalmente neutro. Buena memoria, pero escasa voluntad: “holgazán y poco amigo de estudiar”. Tardó en leer y escribir, probablemente a los siete años aún no supiera, y dice que aún más tardó en “perder la pureza”, lo que aconteció ya en Madrid, a manos de las criadas. En *Memorias, entendimientos y voluntades* cuenta con suficiente detalle los distintos momentos de su iniciación sexual, hechos también peculiares, nada frecuentes, como veremos. Era tímido, no vergonzoso, y poco espabilado.

---

<sup>38</sup> En Cela, Camilo J. *Mis páginas preferidas*, Madrid, Gredos, 1956, pp. 382-389.

No jugaba ni participaba en actividades propias de niños con otros niños; sus amigos eran los animales y los mendigos y vagabundos, por los que siempre sintió debilidad. Animales tuvo bastantes durante su infancia: el carnero Abd-el-Krim, el cordero Saturnino, pollos, grillos, patos, tuvo a Bufariñento, pollito rabón y desgraciado, etc; y entre los mendigos y gente dada al vagabundaje, el propio Cela, al final de *La rosa*, evoca tiernamente la figura del loco Alvarito, que armado de valor sacó al desgraciado Quiquito, el niño a quien su padre pegaba por ser torpe y no saber defenderse, del perol de aceite hirviendo donde se freían churros, al que cayó desde su bicicleta<sup>39</sup>. Para Cela el loco Alvarito representa la libertad pura, entendida como ausencia de ataduras de todo tipo, tanto emocionales como aquéllas derivadas de la lucha y la competencia social, al margen de convenciones, imposiciones y normas. También asocia al loco la fuerza, no sólo física sino en forma de impulso vital originario e imparable regido por un código moral estrictamente natural, de supervivencia, un código elemental de simpatías y antipatías. No cabe duda de que ese estado de gracia es muypreciado para Cela, por él siente admiración y envidia. El vagabundo Cela, faceta íntima que a su modo practicó durante toda su vida, pretenderá emular al loco Alvarito, que representa el vivir de manera primaria y presocial. La muerte de Alvarito impresiona:

Poco antes de marcharme de Iria, el loco Alvarito se quedó dormido en la vía y el tren le pasó por encima y lo mató. Al entierro no fuimos más que tres personas: Cruces, Filoteo y yo. Las campanas no doblaron a muerto, ¿para qué?, pero mientras lo enterraban silbó el xílgaro en el cerezo de la rectoral. (Cela, C. J., 2001: 288)

Esta experiencia de la muerte, junto con la de su primo Camilo, su prima Nina y otro vecino de su edad, en la infancia, dejaron en Camilo José una huella perenne que siempre representó el inevitable envés de la realidad, un hecho ineludible que aporta un contraste a todas las experiencias no sólo enriquecedor sino, para una mente reflexiva y observadora como la de Cela, también obsesivo, dado que esa experiencia se repetirá constantemente y de modo traumático, por ejemplo en la persona de su novia Toisha Vargas, a la que descuartizó una bomba en su presencia, “a poco de llegar los nacionales a las puertas de Madrid” (Cela, C. J., 1993: 140), o sea en 1939; de ella recogió Camilo José un ojo y lo tuvo varios días en un bote con alcohol. La muerte estará presente,

---

<sup>39</sup> Esa imagen de un niño que cae a un recipiente con aceite la encontramos en Pascual Duarte: Mario, el hermano menor de Pascual, a quien un cerdo come las dos orejas, muere finalmente ahogado en una tinaja de aceite.

inevitablemente y de una manera constante, en su obra, y se puede afirmar que representa para Cela un objeto de morbosa atracción, un misterio a la vez que una evidencia, una condena a la vez que una liberación. En la obra de Cela muere mucha gente y de las maneras más diversas, especialmente niños; también hay un tremendo sufrimiento. Marie-Lise Gazarian-Gautier, por nombrar a alguien ya citado, repara en ese hecho y se pregunta el porqué de tanto dolor; las respuestas, sin duda, están en la propia experiencia celiana y en la imagen negra que acuña de sí, que le lleva a pensar que él también debiera haber muerto<sup>40</sup>. Escribe Marie-Lise en su artículo *La ternura y la violencia en la obra de CJC*<sup>41</sup>, no sin cierta ingenuidad, pues debería saber que Cela no puede evitar la referencia a la muerte, por ser imagen de sí, y menos a las muertes de niños, que forman parte del accidentado paisaje de su infancia:

Un realismo [el de Cela] sublimado que recoge con la misma facilidad lo más horrible y tremendista [...] con lo más hermoso y tierno, la doble cara del amor/odio que cobra proporciones fulgurantes en la obra celiana. ¿Por qué tantas muertes de niños inocentes? ¿Por qué tantos cuadros de niños desvalidos, niños deformes, que crecen, abandonados, olvidados entre animales? Mario, en *La familia de Pascual Duarte*, Mariano, en *El espejo* y tantos otros. ¿Por qué tienen que morir Marcelo, en *Marcelo Brito* y Pascualillo, el hijo de Pascual Duarte? ¿Por qué tiene que sufrir el niño Raúl, el que se mide las orejas? ¿Por qué tanto dolor?

La reacción inmediata de protesta del niño Camilo José era la huelga de hambre, capaz de llevarla, si era necesario, hasta sus últimas consecuencias. Esa actitud, a mi juicio, es manifiestamente perversa, dado que refuerza su posición dominante al exhibir su vulnerabilidad por el debilitamiento que el ayuno le ocasiona, algo que él sabía nadie en su entorno estaba dispuesto a tolerar. Esa práctica de la huelga de hambre la

---

<sup>40</sup> En la biografía de Cela son muchas las veces que logra escapar de la muerte, unas por pura suerte y otras gracias a los recursos familiares, además de la suerte: al nacer, al caer de las escaleras, al caer sobre el arbusto de hortensias, de tuberculosis, en la guerra, incluso un par de años antes de escribir por entregas MEV estuvo a punto de morir y fue operado a vida o muerte, corría el año 1988, uno antes de la concesión del Nobel. Pero su añoranza de la muerte, como parece apreciarse en ciertos momentos, está relacionada con su frustración de base: el no poder prestar un servicio auténtica y objetivamente útil a la sociedad, basado en la excelencia de la formación, que otorga el verdadero prestigio, y quizás el sentimiento de haber fallado a su familia, primero, y a sus preciadas amistades de los primeros años treinta, después. Por eso afirmo que en su alusión constante a la muerte se detecta un trasfondo en el que se dibuja su propio sentir íntimo. Este es un capítulo muy delicado e importante de la biografía celiana al que regresaré en su momento.

<sup>41</sup> Gazarian-Gautier, Marie-Lise, *La ternura y la violencia en la obra de CJC*, en *El Extramundi*, n° XVII, Iria Flavia, 1999, pp. 164 –165.

lleva a cabo no sólo en Iria y bajo la segura protección de la madre y la abuela, sino en casa de su abuelo paterno, en Túa, el primer día que llega, de aquel último verano, y su tía Camila le requisa el pollo Bufariñento y lo envía al corral con el resto de las aves. Aquel día quedó sin cenar, y por la mañana:

-Tía Camila.

-Qué.

-No como.

-Eso vamos a verlo.

-Bueno, vamos a verlo. (Cela, C. J., 2001: 185)

Y no sólo no comió ese día, tampoco el siguiente, hasta que el abuelo le informó de que se trasladaría a la casa de su tía Teresa; dice que entonces comió como un león, aunque el abuelo lo convenció de que el pollo estaría mejor con el resto de sus congéneres y le aseguró que podría ir a verlo cuando quisiera, lo que demuestra que su agresión iba dirigida a la persona de su tía Camila, con la que no congenió desde el principio, al contrario, desde el principio la percibió como una amenaza o una oposición para el cumplimiento de su voluntad. La huelga de hambre, sin lugar a dudas, era una estrategia infalible, aunque costosa y extrema.

Ya en la adolescencia declara ser de los últimos de la clase, y los profesores lo maltratan. “Le brota el desánimo en el corazón y le nace, como una flor del camino, la duda en el alma. No es feliz y choca con el mundo que le rodea.” En estos pasajes dedicados en tercera persona a su pubertad y adolescencia, que él mismo calificó de siniestra, se aprecia en la lectura un cierto pudor al desnudarse de ese modo ante el lector. Cuarenta años después, cuando vuelva Camilo sobre estos recuerdos en *Memorias, entendimientos y voluntades* (MEV), tratará de aligerar el dramatismo de esa etapa de su vida, y quizá también de otras, endulzando los recuerdos con las pizcas de humor que propicia el contemplarse, tan pobre y desvalido, en la distancia; pero a los cuarenta años el pudor y el rubor que sentía hacia su etapa escolar, que es donde se consuman su frustración y su fracaso anunciados, son aún incontrolables e imposibles de disimular, que es lo que intenta, sólo intenta, en MEV. En la adolescencia es cuando se opera en Cela una gran transformación, clara manifestación de una reacción defensiva ante un mundo en el que no encontraba acogida: “Se vuelve taciturno y empieza a buscar y a encontrar razones para su egoísmo”. Ya era taciturno y ya era egoísta, no lo olvidemos, pero a partir de entonces lo será deliberadamente, como formas de protección, ésa es en rigor la transformación que experimenta; no hay nada nuevo, salvo su consciente deliberación. Vemos, pues, cómo comienza a intelectualizar su conducta

paralelamente y en estrecha dependencia a su relación con el mundo, ya declaradamente problemática, que también comienza a intelectualizar, a interpretar conscientemente. “La mujer le atrae al mismo tiempo que le repele. Se imagina que jamás llegará a ser nada medianamente útil y que las mujeres ni le mirarán a la cara.” El éxito con las mujeres es reflejo del éxito en la vida, piensa entonces Cela. Pero el problema no fue tanto el de su relación con las mujeres, que se puede calificar de aceptable, aunque con cierto tipo de mujeres, fundamentalmente de baja extracción social, sino el problema de llegar a ser algo útil, el problema de servir para algo. Aparece aquí algo a mi juicio de capital importancia, el problema de la utilidad, al que vengo aludiendo esporádicamente. Él *supo* que nunca llegaría a ser algo útil, porque el conocimiento que de sí mismo tenía revelaba esa verdad irrefutable. La escritura, por tanto, se le impone a Cela como una vía de expresión, como un acto terapéutico, como una forma incluso de relación y un modo de mostrar, incluso ante sí, su atormentada interioridad. Por eso se inicia en la poesía; lo hace desde una imagen de sí como alguien muy pobre y desvalido, también muy frágil, alguien que quizá no debió vivir (ya comentaremos su *Autopresentación* y los primeros poemas, de 1935). Una imagen que entonces asociaba a la condición de poeta. Ante la certidumbre de su fracaso, escribe en este Intermedio el siguiente coloquio consigo mismo, donde declara su claudicación, y en el que los ecos de *oficio de tinieblas 5* son manifiestos e inobjetable<sup>42</sup>, lo que da muestra del carácter autorreferencial de la citada obra de 1973, de la que dice el mismo Cela no ser, naturalmente, una novela, sino la purga de su corazón. Escribe en el Intermedio:

-Poco importa. Me moriré antes de los veinte años. Y si no me muero antes de los veinte años, me suicidaré cuando me nazca la primera cana. Los viejos son unos estúpidos que deberían tener valor para tirarse al mar o por un barranco abajo.

Ante la inutilidad, la muerte, o antes muerto que fracasado; el fracaso como forma prematura e insoportable de vejez, antes mil veces preferible la muerte liberadora; fracaso ante el que Cela en su adolescencia duda si hacer frente, plantar cara, o no. ¿Tiene fuerzas? La única persona que se la da o se la reconoce es su madre, nadie más del entorno próximo familiar; luego, claro, vendrán otras personas, sus amigos poetas e intelectuales de los años 34 a 36. ¿Se siente él fuerte para ese enfrentamiento abiertamente

---

<sup>42</sup> *oficio de tinieblas 5* comienza así: “es cómodo ser derrotado a los veinticinco años aun sin una sola cana en la cabeza”. En el inicio, al comienzo, es la derrota, la derrota temprana, prematura... y liberadora. (Cela, c. J., 1984: m. 1)

bélico contra el mundo? La psicóloga Liliana Eva<sup>43</sup>, que se inclina por enfatizar los rasgos perversos de la personalidad de Cela, afirma categóricamente que sí, precisamente por la solidez del vínculo con la madre que le otorga una confianza en sí mismo indestructible, hasta el extremo de que la madre se convierte en su cómplice y su motor. Me parecen reveladores dos pasajes de *La rosa* a los que aludí más arriba y sobre los que prometí volver porque, en uno, se aprecia una primera experiencia inconsciente de la muerte en su entorno iriense, además de que también inconscientemente el niño Camilo José vive una experiencia negativa de la hermandad, y porque, en el otro, parece soldarse el vínculo con la madre asociado a la escritura como forma de satisfacerla. Ambos pasajes son de una ternura extrema y con el segundo Cela dio por finalizada la primera edición de *La rosa*, la del año 1959, lo que me parece un dato bastante elocuente. Los transcribo in extenso por la importancia que les otorgo:

En Iria murió mi hermana Teresa María, la barcelonesita. A mí, para que no fuese testigo del dolor me llevaron a casa de unos señores que tenían un hijo de mi edad. [...]

A los dos días del entierro de mi hermana me llevaron otra vez a Iria.

Hasta una semana después no se me ocurrió preguntar por Teresa María.

-¿Y la nena?

La niñera se echó a llorar y no me contestó. No entendí nada y me fui a ver al jardinero.

-Oye, Juan ¿y la nena?

El jardinero no supo ni siquiera mirarme. Las órdenes de la abuela, según pude colegir después, eran tajantes.

-Déjame trabajar, Camiliño Josesiño, déjame podar los rosales...

Quizá le tembló la voz para decírmelo, no podría precisarlo. Volví a casa y busqué a mi madre, que estaba en la sala y casi a oscuras.

-¿Se puede?

-Pasa, hijo.

Mi madre me sentó en sus rodillas y me rascó la cabeza. A mí siempre me gustó mucho que me rascasen la cabeza.

-Oye, mamá, ¿tú sabes que han escondido a la nena? Nadie quiere decirme dónde está.

Mi madre me apretó contra su pecho y guardó silencio.

-¿Tú sabes dónde está?

---

<sup>43</sup> El valor objetivo del juicio analítico de Liliana Eva Dabbe radica en su absoluto desconocimiento de la persona Camilo José Cela y de su obra. De origen argentino, lo único que conocía la señora Dabbe de Cela era la adaptación cinematográfica que Mario Camus hizo de *La colmena* en 1982. Nuestras conversaciones giraron en torno al material textual que yo suministraba, limitándome a aportar datos y responder a las preguntas que ella me realizaba. Esto no significa que sus juicios sean verdaderos indiscutiblemente, pero sé que no nacen de prejuicio alguno, y por tanto son libres y espontáneos.

Mi madre habló con un hilo de voz.

-La nena está en el cielo, hijo mío, se la llevaron los angelitos...

Los dos nos echamos a llorar y yo pensé que si volviera a encontrarme con la mariposa azul del bosquecillo de Pedreda, le hubiese pedido que me ayudase a rescatar a Teresa María del poder de los angelitos.

Salí al jardín y Juan me preparó un inmenso ramo de rosas.

-Juan, ¿quieres hacerme un ramo de rosas?

-¿Para quién son, Camiliño Josesiño?

-Para mamá.

Con mi ramo de rosas volví a la sala.

-¿Se puede?

-Pasa, hijo.

-Mamá, te traigo un ramo de flores. ¿Verdad que son muy bonitas?

-Sí, hijo, muy bonitas.

Mi madre volvió a llorar.

-¿No te gustan?

-Sí, me gustan mucho, son preciosas...

Al día siguiente apareció roto en mil pedazos un angelito barroco que la abuela tenía sobre su mesa de noche; era uno de los orgullos de la casa, ¡peor para él!, y yo sé bien quién lo rompió. Y mi madre también, porque se lo dije.

-No digas nada a nadie, hijo.

-No.

No volví a preguntar por Teresa María y, al poco tiempo, la había olvidado. La memoria –aquella fuente de dolor- era herramienta que me funcionaba de muy arbitraria y providencial manera. (Cela, C. J., 2001: 97-99)

---

Páginas atrás, di la triste noticia de la muerte de Juan, el jardinero. Con él murió –y aún antes- la rosa que habitaba, niña también, mi tierno y disparado corazón. Ignoro cómo fue pero recuerdo que un castillo sin raíces brotó del mismo aire que respiraba –avaramente, ansiosamente, desesperadamente- aquella dulce rosa sin cimentar: aquella tímida flor que naciera (todos, menos mi madre, lo pensaron) para no vivir.

Quizá fuera un súbito campanilleo en el aire, quizá un tenue clarinazo allá donde el oído pinta la blanca margarita confusa de su laberinto.

Siete años larguísimos van ya pasados. A los siete años -la rosa, recién presta a morir- mi madre, un mañana, me sentó en sus rodillas y me habló mirándome a los ojos.

-Camilo José.

-Qué.

-Cuando sepas escribir, ¿me harás una poesía?

-Sí.

-¿Y será muy bonita?

-Sí.

-¿Y tratará de pájaros que cantan y de niños que pasean con sus mamás por el jardín?



En aquel momento –lo sé bien- murió de golpe la rosa cándida y nació, en su lugar, una llamita perenne y brilladora a la que todavía –y aún vive- no aprendí a llamarla por su misterioso y doloroso nombre.

-Sí. (Cela, C. J., 2001: 263-264; subrayado mío)

Entre los acontecimientos narrados en ambos pasajes median dos años. En el primero la muerte de Teresa María es vivida a través de la ocultación del hecho, ocultación que el niño detecta pero su investigación se detiene en la versión de la madre, que también es ocultadora. Es de suponer que en realidad al niño se le ocultaba todo en aquel mundo familiar, y él se habría adaptado perfectamente a ello comprendiendo lo que ocurría a su alrededor de una manera indirecta. Pero, independientemente de otras posibles consecuencias de esa situación, como es el incremento de la represión y el perjuicio que se inflige a la capacidad intelectual marcándola de modo persistente durante toda la vida, según declara M. Klein<sup>44</sup>, queda claro el vínculo de complicidad establecido con la madre, y cómo pronto se olvidó de Teresa María a pesar de sospechar que su ausencia se debiera a algún motivo distinto al rapto por los angelitos; olvidarse de Teresa María era lo que él quería que hiciera su madre, dado que de lo contrario sería él el desatendido: le regala rosas, y ella llora, ¿no le gustan?, ¿quién tiene la culpa de que no le gusten las rosas que él le regala? No otra que Teresa María. Teresa María es el segundo hijo, hermana, fallecido antes de nacer Juan Carlos, cuyo nacimiento ya hemos sugerido que necesariamente oculta al relatar su regreso, fallida reconquista, a Iria tras pasar un largo verano en Túy<sup>45</sup>. Después de Juan

---

<sup>44</sup> “La honestidad con los niños, una respuesta franca a todas sus preguntas y la libertad interna que esto procura, influyen profunda y beneficiosamente en su desarrollo mental. Esto salva al pensamiento de la tendencia a la represión, que es el peligro mayor que le afecta, o sea, del retiro de energía instintiva con la que va parte de la sublimación, y de la concurrente represión de asociaciones conectadas con los complejos reprimidos, con lo que queda destruida la secuencia de pensamiento.” De *El desarrollo de un niño*, 1921. (M. Klein, 1990a: 33)

<sup>45</sup> Si nos fijamos detenidamente en el segundo de los textos, Cela desliza entre guiones lo que puede ser la señal tras la que se oculte el nacimiento de Juan Carlos, como ya dejé apuntado anteriormente, que sin duda debe constituir el final de su reinado. “Páginas atrás, di la triste noticia de la muerte de Juan, el jardinero. Con él murió –y aún antes- la rosa que habitaba, niña también, mi tierno y disparado corazón.” (subrayado mío; y recordemos que Juan murió un año antes de la solemne conversación con su madre.) La rosa que él era ya había muerto “antes” de que lo hiciera Juan, poco antes de su regreso de Túy, o justo a su regreso, si es que fue entonces cuando conoció a su nuevo hermano. Es curioso, por otro lado, este constante juego de asociaciones en que uno muere cuando otro nace; lo encontramos en el pasaje citado: él muere, con Juan, y nacen otro Camilo José y Juan Carlos; y lo encontramos también, por ejemplo, en MEV, cuando alude a la última casa que habitaron en Madrid, sita en Claudio Coello, 91. Ahí, dice, “escribí mis primeros versos y mis primeas prosas y donde murió nuestro padre.” (Cela, C. J., 2001: 96)

Carlos aún nacerían, con el intervalo justo entre uno y otro, cinco hermanos más (al matrimonio Cela-Trulock le vivieron siete hijos de los nueve que engendraron), con lo que podemos imaginar la inevitable soledad y desamparo en que a partir de entonces se sintió Camilo José. Pero el vínculo con la madre persistió siempre, de hecho es su madre la única que siempre confió en que viviría, y en el segundo texto Cela hace coincidir la muerte de golpe de la rosa con el nacimiento de otra llamita, perenne, misteriosa y de doloroso nombre. No seré yo quien nombre aquello que el mismo Cela ha renunciado a nombrar, pero el dolor es un rasgo de ello, el dolor es uno de sus posibles nombres, como el misterio. Aquello que nace en él al morir la rosa, y que fue perenne mientras vivió, tiene la forma, la textura del dolor. Cela hablará siempre de dolor y desengaño. En su artículo de 1951, *La galera de la literatura*<sup>46</sup>, ya citado, afirma Cela que “Se escribe en trance de amargura, en instante de dolor, en el minuto que precede a la desesperación o al hastío, esa maldición de Dios que es peor que la desesperación, mucho peor que la desesperación” (Cela, 1956: 394). Y en *Palabras a una tertulia*<sup>47</sup>, pronunciadas con ocasión de la presentación de *oficio de tinieblas 5*, el 14 de noviembre de 1973, veintidós años después del artículo de *Ínsula*, seguía diciendo Cela: “¿qué más cosa que novela puede ser la purga de un corazón que precisa drenarse, vaciarse del pus con que lo anegaron el desengaño y el dolor? [...] La vida es un amargo camino en espiral que conduce a la muerte”. Cela, a la edad de siete años, descubre el dolor de la existencia, porque así lo siente, y esa visión dolorosa de la vida es la que asocia al acto de escritura, que será la terapia que acuerda, digámoslo así, con su madre, de la que él sabía, por encima de todo, que sufría. Ese sentimiento tridimensional de dolor, desengaño y hastío no le abandonará durante toda su vida, lo que le lleva a comprender que el éxito o el triunfo no son más que versiones del mismo malentendido, un malentendido respecto al valor y utilidad de la literatura. *La rosa*, edición de 2001, se acerca al final con estas reveladoras palabras que hablan de arrepentimientos, falsos encantos (o encantamientos) y remordimientos de conciencia:

---

Asocia la casa a los acontecimientos del nacimiento del escritor y la muerte del padre, lo que no deja de ser una significativa asociación. También ocurre, de manera real, no asociativa, que cuando muere Teresa María (4-VI-21) ya su madre estaba embarazada de Juan Carlos (14-II-22); y *La rosa* nace como libro (noviembre de 1959) un mes antes del fallecimiento del padre (4-XII-59).

<sup>46</sup> Este artículo, aparecido originalmente en *ÍNSULA*, 1951, fue recogido por Cela en *Mis páginas preferidas*, Madrid, Gredos, 1956.

<sup>47</sup> Estas palabras fueron publicadas en *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, nº CCXIII.

Ahora que, de mayor, y académico, y escritor conocido y traducido, y no sé cuántas zarandajas más, no tengo una teja ni un palmo de tierra que sea mío, vuelvo a mi idea de la niñez y me duelo de haber perdido lo que tuve y de no estar vinculado, con hondas raíces, a la tierra. Mi errabundo vivir pinta, al lado de sus luminosos y no sé si falsos encantos, sus enlutados, minúsculos y cotidianos desencantos. No tengo más que un hijo y cuando nació –en una clínica, según ahora es costumbre- me asaltaron muy imprecisos remordimientos de conciencia. Pero dejemos estas tristes y menudas especulaciones domésticas que a nadie importan. (Cela, C. J., 2001: 310)

Amargas palabras para finalizar la evocación de sí mismo, incluso en la dimensión de su paternidad. Muere la rosa y nace una llamita de nombre desconocido que lo conducirá por una vida errabunda y compleja, en que convivirán las luces falsas del éxito con los cotidianos desencantos, más verdaderos. Cela sabía que el éxito es un malentendido inducido por la habilidad engañadora del escritor, ése fue su gran drama interior en la edad adulta, la mayor herida, por incurable, a su irreprimible narcisismo, ocultada al público con el apósito errático de su megalomanía. En su artículo <<El moralizador Caballero del Verde Gabán<sup>48</sup>>> reflexiona Cela, zafado tras la denominación de “nuestro pequeño activista”, sobre el éxito y la función del escritor:

Sí; lo decente, con la pluma corriendo –o caminando lenta y trabajosa- sobre el papel, no es tratar de tener éxito sino, más despacio, tratar de tener razón. El éxito puede ser la efímera nube del verano, pero la razón, cuando llega a asistir al hombre y a fundirse con su propia carne mortal y su mismo imperecedero meollo, es indeleble como el azul del cielo que sirve de telón de fondo, a la mansa nube como a la torva tormenta.

Para el éxito –cavila nuestro pequeño activista- sobra con el talento, mientras que para la razón ni basta. El éxito en España, este minúsculo país, no es meta difícil de alcanzar, y en los oficios públicos –escritor, torero, político, etc.-, menos aún. Lo que ya no es tan fácil es aprehender la razón y hacerla propia, esto es: dar al éxito una ánima razonable, un tuétano que lo mantenga por sí mismo y lo haga perdurar. Nuestro pequeño activista no es partidario de poner ejemplos, como los escolapios en clase, aunque piensa que, para respaldar lo que dice, ni se precisan.

Vana y equívoca conformidad la que da el éxito, especialmente el éxito literario, que es la inmensa mayoría de las veces pura confusión inducida, puro embaucamiento. Es necesario algo más para satisfacer realmente la necesidad de notoriedad y reconocimiento, en definitiva para satisfacer el narcisismo siempre herido, o en trance de serlo, del escritor. Y

---

<sup>48</sup> <<El moralizador Caballero del Verde Gabán>>, en *Papeles de Son Armadans*, nº LIX, Palma de Mallorca, febrero de 1961, y en *Al servicio de algo*, Madrid, Alfaguara, 1969, pp. 17-20.

a Cela no se le ocurre otro valor, indiscutible por su propia naturaleza, que ese vago e impreciso, aunque efectista, “tener razón”. Tener razón es lo que iguala al escritor al científico, o al jurista, o al médico, es decir es lo que equipara al escritor a los profesionales verdaderamente importantes y útiles, aquellos que con su trabajo contribuyen al bien común y se hacen acreedores del auténtico prestigio. Dice Cela que “lo decente”, en el caso del escritor, es tener razón, para lo que no basta con el talento. ¿Qué hace falta entonces? Cela no lo especifica, pero seguro que piensa en una mezcla de inteligencia y moralidad, una forma de pureza originaria que nunca buscará el éxito (entonces sería engañosa, inmoral) pero que se topará de bruces con el reconocimiento, que es la expresión noble y objetiva del éxito, cuando nace del prestigio. Reparemos en que el oficio de escritor Cela lo avvicina a los de torero y político, oficios en los que se puede triunfar sin ningún aval intelectual, oficios a los que se puede acceder sin saber literalmente nada, siguiendo a tientas una extraña luz natural, quizá en su caso esa capacidad para comprender la vida por raptos de intuición y para asociar libremente sensaciones heterogéneas, herencia de su madre, guiado por una voluntad inquebrantable, herencia de su padre: “La voluntad es la herramienta del éxito e ingrediente de mayor importancia que la inteligencia. No se debe dar un solo paso inconveniente, un solo paso que no nos acerque a la meta propuesta” (Cela, C. J., 2001: 181).<sup>49</sup> Anotemos este problema de la utilidad del oficio de escritor como uno de los temas obsesivos de Cela durante bastantes años, hasta que lo abandona prácticamente, en un acto que tiene algo de rendición y de renuncia a justificarse (“El escritor se lo tiene que hacer perdonar todos los días”, solía decir), y mucho de continuación o sostenimiento inercial de lo que ya se había convertido en un destino irrenunciable: la exigencia de seguir escribiendo, no importa qué. La preocupación que muestra Cela por no confundir al escritor auténtico con el grafomaniaco poco a poco se desvanece, pues ese escritor auténtico es, en teoría, un activista de la razón, es alguien que figura en la clase de los médicos, aunque sea médico del ánimo enfermo (Esquilo, citado por Cela<sup>50</sup>), y él sabía, o sospechaba, que

---

<sup>49</sup> Percibamos el drama íntimo de Cela, que sabe, por un lado, que el auténtico éxito procede del prestigio que otorga la contribución al servicio público desde la excelencia del saber, pero por otro sabe que nunca será ese éxito al que él pueda realmente aspirar, sino al éxito que procede del encantamiento que sobre el público el escritor, como el torero o el político, es capaz de inducir, algo para lo que se precisan “habilidades”, “talentos”, más voluntad que cociente intelectual. Imagino la amargura de Cela al reconocer esto que digo en sí mismo. Por el año 61, y en artículos de prensa, donde Cela proyecta el yo público que va contruyendo *ad hoc*, aún busca su propio reconocimiento, como hemos visto, invocando la posibilidad de “tener razón” como expresión de una superioridad objetiva e indiscutible.

<sup>50</sup> Cela, Camilo José, *Al servicio de algo*, Madrid, Alfaguara, 1969, p. 11.

sólo tenía de auténtico escritor el éxito; él, que irremediamente transitaba por los arrabales de todo, de los géneros literarios, de la sociedad, de la moral, llegó a gozar en vida de un reconocimiento del que siempre desconfió, salvo quizá del reconocimiento que condujo al otorgamiento del Nobel, en 1989, que para él venía gravado con el valor de su internacionalidad, un premio desde la distancia, con perspectiva, en suma: con objetividad, un reconocimiento objetivo, que es de lo que se trata. No deja de ser llamativa, en apoyo a mi tesis, esa postulación del escritor auténtico como alguien al servicio “de algo”, no “de alguien” (Cela, C. J., 1969: 9) (importante puntualización con la que Cela más lejos quiere catapultar al escritor, casi hasta la vecindad con Platón), en contraste con esta otra reflexión más acorde con lo que fue el sentir originario y permanente, también más doloroso, de Cela como escritor:

Pero no son los demás y no es tampoco ni su mundo ni su paisaje, quienes pueden otorgar al escritor su consideración de tal, sino que es el mismo escritor, y nadie más que él, quien está en el secreto de las cosas, ese secreto a voces de las cosas. [...] Debemos ser modestos, mucho más modestos, y conformarnos con pensar que el escritor no es más que un ser desdichado e infeliz que nació para déspota y quedó varado en el camino. (Cela, C. J., 1969: 401)

No parece propio de alguien que quedó varado en el camino aspirar al tipo de reconocimiento de que es acreedor el considerado verdadero escritor. Cela se consideró un verdadero escritor, como leemos en el texto citado, pero esa condición estaba para él más cercana a la enfermedad (causada por el dolor del narcisismo herido y de la frustración), a ese íntimo conocimiento de las insuperables limitaciones propias, que a la briosidad del servidor público en que casi caricaturescamente quiere convertir al escritor cuando necesita convencer al público, y a sí mismo, de su valía. Insisto en retener estas consideraciones sobre la utilidad del escritor porque en esa obsesiva preocupación late una de las imágenes más denostadas de Cela hacia sí mismo, precisamente por lo que tiene de recuerdo permanente de su frustración, de modo que hasta el éxito llega a operar de dolorosa penitencia.

El adolescente Camilo José Cela “Por la calle, cojea y tuerce la boca. También camina con las manos muertas y subidas hasta la altura de la cabeza, como hacen los tontos de los pueblos, y da gritos extraños y heridores, gruñidos amargos y desacompañados”. La necesidad de llamar la atención que desde siempre mostró CJC creo que hay que interpretarla, por lo que vamos adivinando de su persona, como un reclamo de afecto. Tras el afán de notoriedad e incluso de reconocimiento, CJC reclamaba afecto, pero cuál debía de ser su déficit afectivo para simular subnormalidad. Hay

en esa actitud algo de resignación a una imagen interiorizada, que no tenía que corresponder con la imagen exterior general, pero también creo que hay, no algo, sino mucho de actitud retadora, díscola, abiertamente rompedora con el medio social, al que desprecia profundamente: “No siente lástima alguna por la especie humana, pero sí una infinita compasión, una simpatía sin límites, por los perros y los gatos y las arañas<sup>51</sup>. Los animales, incluso las arañas<sup>51</sup>, le provocan sentimientos más nobles que los humanos, de cuyo grupo social se siente desplazado, ignorado, marginado; su reacción, una vez más, será vagar por libre, pero con paso altanero y bravucón; dice entonces descubrir el vagabundaje y los topes de los tranvías. Renace ahora, en su adolescencia madrileña, el recuerdo del loco Alvarito, un apéndice social, aunque feliz a su extravagante y valeroso modo. Ese afán vagabundo de libertad, ajeno a la presión social que por un lado le exige y por otro le niega, será una aspiración permanente para Cela, de modo que bajo el tupido mosaico de su obra siempre encontramos a un joven asustado que sólo quiere escapar y vagar al son libérrimo del azar; cuando se siente acorralado, sin embargo, reacciona con la violencia materna, desequilibrada, extrema. Incluso la condición de escritor Cela quisiera equipararla a la de loco, lo que muestra hasta qué punto representaba para él una condición extravagante, más que servicial o de compromiso con su tiempo y su mundo: “Si el ser loco fuera un oficio, ese oficio sería, sin duda, el que más próximamente podría compararse al del escritor.” (Cela, C. J., 1959: 396) Pero a la vez, el adolescente CJC, no el escritor (el escritor será el terapeuta del niño, del adolescente y del hombre), dice sentirse “imprecisamente culpable de las más raras culpas.” De nuevo reaparece la imagen de sí, ésa que siempre le acompaña: la maldad como culpa, de la que se defenderá, o sea tratará de exculparse, de muchas maneras, entre otras embozado de Pascual Duarte: la culpa no responde a una maldad deliberada, porque no es real la libertad; no somos sino fruto de un azar que nos arrastra sin apenas poder evitarlo<sup>52</sup>. Esa maldad, como imagen de sí, reaparecerá también al evocar la guerra, como ya he apuntado, bajo la apariencia de vagos remordimientos de conciencia y la oscura sensación de que en su alma habita la insolidaridad. Hace Cela

---

<sup>51</sup> Para Cela las arañas son metáfora del escritor: “La araña, la delicada y maternal araña debiera ser el animal totémico del escritor. Nadie más que la araña –y el escritor- es capaz de abrirse el vientre para que el hijo hambriento la devore. Nadie más que la araña –y el escritor- es capaz de morir en las redes en que, tejiéndolas, perdió, lentamente, la vida. Nadie más que la araña –y el escritor- derrama sus despaciosas horas, sus horas infinitas, con tanta aplicación y tanta monotonía.” (Cela, C. J., 1969: 409) No deja de ser cuanto menos curioso que siendo pequeño le gustasen las arañas y que treinta años más tarde recurra a ellas para metaforizar al escritor, con las que lo identifica en su extraña apetencia por ser devorado.

<sup>52</sup> Sobre la concepción celiana de la libertad trataré en el capítulo dedicado a su pensamiento.

referencia a estas *sensaciones* a raíz de la narración de su llegada al frente tras ofrecerse voluntario el 27 de octubre de 1937. Él cuenta que en el desierto de los Monegros, cerca de Farlete, fue herido por el estallido de una bomba laffite, cuya onda expansiva le hizo perder el conocimiento, situación en que le alcanzó la metralla de una granada de piña hiriéndole en el pecho. Allí recibió los cuidados de su paisano Papiano Grillo, uno de los muchos protectores con los que topó Camilo José por todos los lugares que anduvo, reproduciendo una circunstancia constante durante su vida, la de ser protegido, que no responde a otra cosa que a su búsqueda de protección<sup>53</sup>. Pero Cela escribe lo siguiente a colación de ser herido el mismo día en que se ofrece voluntario:

lo primero que sentí fue a Papiano Grillo<sup>54</sup> que me tenía abrazado, se ve que para darme calor, y que se cagaba en Dios porque creía que me habían matado, tampoco me podía tener en pie, me meé por los pantalones y me dio un vómito de sangre, eché sangre por la boca, no mucha, temblaba cada vez más, temblaba igual que un azogado, los muertos no tiemblan, se quedan rígidos como una caña seca, desde entonces tengo la vaga sensación de remorderme un poco la conciencia, no sé bien de qué, quizá esto no se sepa jamás con certidumbre, desde entonces me acompaña siempre un confuso palpito de que en mi alma habita la insolidaridad, ¿por qué esto es así?, quizá esto no se pueda explicar nunca con las herramientas de la razón, la guerra es un deporte hermoso pero tendencioso, Goethe pensaba que el que actúa nunca tiene escrúpulos y que sólo el contemplativo se mira en la conciencia, a lo mejor tampoco es verdad, la onda expansiva de la laffite me dejó escorado, la bomba laffite no escupe metralla, es cierto, la granada de piña, sí, el metrallazo que me hizo escupir sangre no me lo dieron de afuera adentro sino al revés, de adentro afuera, el metrallazo peor no me lo dio el enemigo sino la Divina Providencia, ¡también son ganas de joder! (Cela, C. J., 1993: 191)

Qué misteriosas revelaciones, qué extraño relato y qué extraña ocasión para hacer aflorar esos sentimientos recurrentes, de remordimientos de conciencia y de insolidaridad. A mí no me cabe duda de que Cela circunvala un trauma más hondo que desea deliberadamente mantener

---

<sup>53</sup> Encuentra protectores porque, incluso inconscientemente, los busca; es una manifestación más de su indeleble necesidad de protección nacida en su infancia.

<sup>54</sup> Cela cuenta que Papiano Grillo también se ofreció voluntario, fueron los únicos aquel día: “era lunes, nos reunieron a toda la tropa en el patio y pidieron voluntarios para el frente, yo estaba muy aburrido en el cuartel [Logroño] y di un paso adelante, es mejor andar a tiros que rebozarse en el hediondo chapapote del aburrimiento, en la mansurrona ciénaga de la roma rutina, para admitir semejante nostalgia hay que ser como un cabestro desnivelado, fui el único que dio un paso adelante, no es así pero podría achacarse a que era un recluta bisoño, bueno, no fui el único, Papiano Grillo lo hizo también, ¿para qué lo haces?, para no dejarte solo, Camiliño Josesiño, me respondió, para que no te vaya a pasar mal.” (Cela, C. J., 1993: 191) La cita tiene su interés: el héroe protegido.

oculto, y que, advierte, quizá nunca se llegue a conocer su causa real. Pero repararemos en que ante el sentimiento de culpa rebota el reflejo exculpatorio, o sea la reacción defensiva: la guerra, la falta de escrúpulos de quien actúa, el recurso a la autoridad de Goethe o a cualquier otra, sirven de excusa. El conflicto íntimo se manifiesta así en la tensión entre el sentimiento de culpa y la reacción defensiva que desencadena. El texto es tan deliberadamente confuso que casi se diría que la herida por la granada de piña es metafórica, y que es a otra herida en el alma a la que se refiere, o se refiere simplemente al primer síntoma del rebrote tuberculoso que padeció por entonces: ¿cómo entender que estando tendido pierde el conocimiento y es entonces cuando le hiere la metralla de una granada en el pecho?, ¿cómo interpretar la declaración de que el metrallazo lo recibió de adentro afuera y que fue la Divina Providencia quien se lo administró, y no el enemigo? De hecho, don Camilo José Cela Conde, preguntado por mí a este respecto, mostró sus dudas de que su padre hubiera sido herido y que lo hubiera sido en esas circunstancias; simplemente, fue su tuberculosis crónica lo que determinó su salida de la milicia en el año 37, causando baja para todo servicio y regresando a Galicia. Esta es la opinión de alguien muy cercano a Cela, su propio hijo, aunque entonces aún no había nacido, por lo que tomo su opinión con todas las reservas, pues tampoco él mismo me dio otros detalles de su sospecha. No obstante, al margen de la veracidad de esa primera herida de guerra, quiero llamar la atención sobre la imagen que de sí mismo el propio Cela transmite: héroe, casi en sentido nietzscheano<sup>55</sup> (no soporta la paz de los cuarteles, ni la rutina, ni el aburrimiento, aunque admite que hay que estar algo desequilibrado para preferir la guerra, y da un paso adelante, “el único” que lo hace -Papiano le sigue, pero no fue iniciativa suya dar el paso- declarándose voluntario para ir al frente), protegido (curiosa paradoja, pero siempre hubo alguien cerca del héroe, bien como subalterno, bien como benefactor, de quien recibe una gran ayuda: el señor Portela y don Felipe Vicente, Papiano Grillo, Modesto Quintero, por citar sólo algunos, y no familiares, de la etapa guerracivilista), culpable (de insolidaridad, remordimientos de conciencia, pero el sentimiento es antiguo: por frustrar las expectativas de los padres, por sus raptos de violencia infantil, etc.), inocente (no hay opción a nada, él es como ha sido hecho, y está obligado a defenderse, a sobrevivir, para lo

---

<sup>55</sup> Aludiendo a sus filosofías de juventud en el Intermedio de *La rosa*, aquéllas que le marcaron el rumbo que nunca debía perder, afirma: “El débil que se quede en el camino no puede entorpecer la marcha de los demás hombres. [...] A fuerza de repetírselo -...- se llega a considerar fuerte y casi todopoderoso.” (Cela, C. J., 2001: 181, 183) Las resonancias nietzscheanas son claras, pero en otras ocasiones parece renunciar a dicha militancia, entre otras en ésta: “La lectura de Ortega moraliza y aclara al joven confundido por Nietzsche y desmoralizado por los escolapios y los maristas.” (Cela, C. J., 2001: 182)



que quizá todo esté permitido: clara visión darwiniana de la lucha por la vida, sugerida por Baroja, entre otros, aunque reelaborada a su modo). Sobre la condición de héroe como aspiración de Cela he tratado en otro lugar<sup>56</sup>, si bien esa opción heroica encuentra su contrapunto en otra opción menos extenuante y peligrosa, aunque objetiva y públicamente irrelevante (lo que la hace inaceptable para Cela), cual es la condición de vagabundo. Ya declara Cela en el Intermedio de *La rosa* que otra de las reacciones defensivas del adolescente Camilo José era la huida, “y huye de su casa tres veces: dos de ellas sin querer hacerlo –también sin poder evitarlo- y tras una considerable lucha consigo mismo”. La tentación del vagabundaje, como forma de evasión, fue siempre una constante en Cela, especialmente cuando la presión era grande y estaba a punto de desbordarle. Pero Camilo José sabía que ser vagabundo era una forma de claudicación, de rendición, por eso nunca constituyó para él una auténtica opción vital, sino estética y literaria, o sea dosificada, calculada<sup>57</sup>. En efecto, el adolescente, ya cumplidos los quince, dice adoptar unas “elementales filosofías” para afrontar y orientar su vida, con lo que se consolida la opción heroica, a pesar de las tentaciones y posibles recaídas, ya que heroico deberá ser el esfuerzo que realice para sobreponerse a su caída, a su original tropiezo; y entre tales ideaciones prácticas destaca la renuncia a la evasión como forma de reacción –huida, vagabundeo- en favor del ataque como defensa: se hace pegón, peleón, y en ello encuentra una forma de afirmación nueva cuyos mejores resultados prácticos parece atisbar. Conjura su debilidad a fuerza de repetirse que es fuerte, y dice que llegó a considerarse todopoderoso. En MEV, sin embargo, ya con veintiún años, durante el relato de la travesía desde Valencia a Marsella, para a través de Hendaya e Irún reingresar a España por zona nacional, ofrece esta otra imagen de sí, imagen en la que también aprecio cierta intención exculpatoria, por tanto imagen interesada:

Baudelaire decía que el encanto del horror no embriaga más que a los fuertes.

-¿Y usted no lo era?

-No, señora, yo era débil, muy débil y sentimental. (Cela, C. J., 1993: 165)

---

<sup>56</sup> Vilaplana Guerrero, J. D., <<Camilo José Cela, vagabundo y héroe>>, en *Torre Túrduła*, nº 9, Llerena, agosto de 2004. Reeditado, revisado y aumentado, en *La Buhaira. Nueva época*, Sevilla, 2014, nº 1.

<sup>57</sup> El vagabundo es, además del anti-héroe, el anti-narciso, por eso, aunque para Cela será siempre una tentación la huida, y ello le hará asociar la figura del vagabundo con la pureza y la paz para él ansiadas, lo que le despierta esos sentimientos de ternura y afecto intensos hacia ellos, nunca podrá sucumbir a esa forma de felicidad anónima. Demasiado rupturista, demasiado anónima.

¿Debemos tomar esta confesión como una excepción a la regla adoptada para encarar heroicamente su vida, según dictaban sus elementales filosofías? ¿O estamos ante un uso exculpatorio de su debilidad originaria como justificación de su decisión de pasar a zona nacional dejando en Madrid no sólo a sus padres y hermanos, en muy difícil situación económica, la peor de su vida, sino también a sus valiosas amistades intelectuales, Lolita Franco, la familia Zambrano, Enrique Azcoaga, Miguel Hernández, José M<sup>a</sup> de Cossío, César Arconada, Rafael Vázquez Zamora... a quienes él mismo reconoce que debe su iniciática incursión literaria, con las consecuencias que ello llegó a tener, aunque entonces fueran imprevisibles? Los remordimientos de conciencia y esa difusa sensación de que en su pecho anida la insolidaridad creo que tiene que ver con su decisión de pasar a zona nacional y otras actividades al finalizar la guerra. No cabe duda, sin embargo, de que posteriormente CJC trató de cicatrizar esa herida infligida sobre sí mismo ayudando a todos los perseguidos o exiliados que pudo, y especialmente del mundo de la literatura y el pensamiento, tanto personalmente a través de gestiones directas que favorecieran su situación, casos de Rafael Sánchez Ferlosio o Julián Marías, entre muchos otros, como poniendo a su disposición esa ventana cultural que fue *Papeles de Son Armadans*, la revista que Cela puso en marcha desde su residencia en Palma de Mallorca cuya vida, más de veinte años (desde 1956 hasta 1979), fue asombrosamente larga para un tipo de publicación casi sin recursos y siempre amenazada por la censura: desde Ramón J. Sender hasta Max Aub, pasando por Luis Cernuda, Ferrater Mora o José Gaos, a todos ellos abrió Cela generosamente no sólo las puertas de su revista, sino las de su propia casa en un gallardo ejercicio de amistad y respeto hacia todas esas figuras. Es justo decir también que no siempre contó Cela con el aprecio y el reconocimiento real que hubiera debido ser recíproco y sin tibiezas. Una vez más resulta que el león es menos fiero de como lo pintan y que, puestos a ser dogmáticos e intransigentes, Camilo lo fue muchísimo menos que quienes han pasado por inocentes víctimas. Pero éste es otro asunto, aunque íntimamente Cela se sintió herido con frecuencia ante esa amnesia que sobre su persona se cernía, haciéndole a veces invisible, o sea ignorado, a veces sospechoso de las más revanchistas sospechas, donde el propio Cela, también con frecuencia, vio repuntar en torno a sí el ácido de la envidia. Pero, insisto, éste es otro asunto sobre el que quizá debamos regresar, acaso para desarrollarlo, en otro momento.

No deja de ser llamativo que entre las imágenes que vamos componiendo del niño, del adolescente y del hombre Camilo José Cela despunte, entre un conjunto de visiones marcadas por la negatividad:

frustración, fracaso, debilidad, sobreprotección, violencia, perversión, desinterés, pereza o insolidaridad, entre otras, despunte, digo, la imagen del héroe y algunos de los rasgos de la condición heroica: asunción del sacrificio, lealtad, ira (como metamorfosis de la violencia; sin duda el Cela adulto será progresivamente menos violento y más iracundo), y una concepción de la vida como aventura y gesta, que él calificará con frecuencia como “deportiva”<sup>58</sup>, y que está muy relacionada con esa visión darwiniana de la vida como lucha atroz en la que sólo el que mejor consigue adaptarse sobrevive. Naturalmente, el escritor se ve inevitablemente involucrado en esa lucha por la supervivencia; pero quizá lo más destacable en este momento sea considerar que la propia opción de Cela por la escritura fue también un modo, su modo, de luchar por su propia supervivencia. En la *Autopresentación*<sup>59</sup> escrita en 1935, con diecinueve años, se aprecia esta necesaria toma de posición identitaria desde la que iniciar su particular pelea. ¿Qué imagen ofrece de sí en esa autopresentación? De entrada, afirma no dar importancia al hecho de su nacimiento, aunque sí considera meritorio ser español “de padre gallego y madre compostelana, / de abuelo inglés y abuela italiana”. No deja de ser paradójica esa valoración, pero está claro que el joven Camilo José no tiene una muy alta consideración de sí, al menos para presentarse en público, y reconoce haber fracasado como estudiante, de lo que culpa a los Jesuitas, a los Escolapios y a los Maristas: “y mi sensibilidad –gracias a todos estos buenos señores- se formó en medio de la calle”. Dice no tener profesión alguna “y para mí el porvenir carece en absoluto de interés. Considero el Porvenir como sinónimo de Paraguas, o de Pescado, o de Parlamento”. Confiesa tener cuarenta y tantos poemas escritos y asegura que si tiene dinero alguna vez “publicaré un libro de versos al que titularé *Pisando la dudosa luz del día*”. Y finaliza con esta frase: “Todo esto –poco más o menos- soy yo”. Estas consideraciones, esencialmente negativas (nacimiento no meritorio, fracaso como estudiante, sin profesión, porvenir incierto, sin dinero y, por tanto, con dificultades para ver publicados sus versos...), se interrumpen en un momento del breve relato para afirmarse como poeta: “Soy poeta porque sí”, sin saber por qué: “Cuando Pedro Salinas –mi amigo, mi maestro, mi mayor- me preguntó por qué escribía, no supe qué contestarle”. Escribe en verso, viene a decir, de manera espontánea e inevitable: “Sólo puedo afirmar que escribo en verso por la misma razón que impulsa a la trucha a saltar, o al hombre gordo a anudarse

<sup>58</sup> Ver, entre otros textos, <<El espíritu deportivo>>, en Cela, Camilo José, *El juego de los tres madroños*, Barcelona, Destino, 1989h, p. 40.

<sup>59</sup> Cela, C. J., *Autopresentación*, en *El Argentino*, de La Plata, 30-IX-1935. Las citas, entrecomilladas, pertenecen a la publicación original en la mencionada revista.

una servilleta al cuello. No es sino cuestión de necesidad”. Vemos, pues, que el joven Cela escribe poemas por necesidad, pero no es la misma necesidad la de la trucha saltarina que la del hombre gordo que se anuda la servilleta: la primera es inconsciente, ciega y expresión de la lucha por la vida, mientras que la segunda es calculada, consciente y social. ¿Cuál era la necesidad celiana de escribir versos? Yo creo que ambas. La condición de poeta surge, en su caso, como flor de un fracaso, como resaca de una frustración, como envés de su ineficacia profesional, como presente de un sujeto sin futuro. Se trata de una opción, la de poeta, reactiva pero socialmente reconocible, presentable; es el ser algo sin ser nada. Con su afirmación de poeta, que no es profesión, que no requiere estudiar gramática: “Tengo sobresaliente en segundo curso de inglés y en la vida he estudiado Gramática Española”, abre la espita del juego de ser y no ser, el juego de los fingimientos, de las verdades veladas, de los cálculos psicológicos, del manejo del otro. Descubre Cela una vía de expresión propia que lo afirma, lo sustancializa, en el acto mismo en que se niega, por ejemplo, llamando a la muerte (“Ven Muerte, ven! Ven, Muerte, rodeada de esquinas”<sup>60</sup>), o al evocar su propio entierro (“Aquí yace Camilo José Cela.”<sup>61</sup>, o adquiriendo la etérea condición del sueño (“Sólo viven los sueños. / Nosotros somos muertos. / Somos sueños soñados.”<sup>62</sup>). He aquí, a mi juicio, lo que empuja a Cela a escribir inicialmente versos: la intuición de que a través de la expresión poética, que es el anti-discurso en el universo surrealista en que Cela nació a la poesía, él adquiriría una sustancialidad que lo afirmaba en lo personal y lo identificaba en lo social, aunque esa identificación viniera orlada de un malditismo que en aquel momento encajaba perfectamente en su complicada personalidad. Ese malditismo queda perfectamente acreditado a través de las cartas que le escribe a Lolita Franco<sup>63</sup>, futura esposa de Julián Marías, cuyo contenido es deducible, en parte, claro, en virtud de las respuestas que recibe de Lolita; corrían los años convulsos de 1934 y 1935. En ellas se aprecia a un joven de dieciocho años inseguro, muy solo, muy necesitado de comunicación y afecto, con una sensibilidad casi patológica hacia las agresiones externas, que eran mayormente figuradas, como si fuera víctima de un complejo y de una manía persecutoria, a las que responde arrebatadamente, violentamente, amenazadoramente; entre estas amenazas está, con

---

<sup>60</sup> De *Himno a la muerte*, 1936-1944, en *Poesía completa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996, pp. 62-69.

<sup>61</sup> De *Mi entierro*, 1934, en *Poesía completa*, op. cit., p. 27.

<sup>62</sup> De *Sólo viven los sueños*, 1935, en *Poesía completa*, op. cit., p. 32. Las resonancias unamunianas son clarísimas; sobre la influencia de Unamuno en Cela deberemos volver en la segunda parte de este estudio.

<sup>63</sup> Sobre el contenido de esas cartas, por su oportunidad, volveremos en la segunda parte.

frecuencia, el suicidio. El suicida, en su imaginario poético surrealista, era el héroe; en efecto, el suicidio era un acto heroico de ruptura y vencimiento sobre un mundo cruel incapaz de comprender y mimar al sujeto especial, distinto, peculiar, que así podía alcanzar una gloria que de madurar y envejecer con la normalidad del hombre común le sería inevitablemente hurtada, de ahí su falta de piedad hacia la vejez, a la que asocia con la debilidad y el peor de los egoísmos, el que mendiga un día más de vida, no importa a qué precio. Quizá como manifestación, o exhibición, de su heroísmo confiesa en *Memorias, entendimiento y voluntades* que la Noche Vieja del año 1941, aquejado por entonces de un rebrote tuberculoso, concibió un intento de suicidio que hubiera podido consumir tres días después:

El día de san Silvestre de 1941, martes, me pasé la noche tristísimo y llorando con una infinita mansedumbre, mayor aún que el mucho desconsuelo que me anegaba; me daba miedo no llegar a desollarle el rabo al nuevo año, al año que iba a empezar, esto no lo dije nunca, y el día de la octava de san Juan Evangelista, o sea el viernes, de madrugada, me levanté, monté una parabellum grande que guardaba en el armario debajo de las camisas, una parabellum del 9.5, y me volví a meter en la cama con el arma amartillada, la culata estaba fría pero se calentó pronto, yo tenía décimas siempre, quise concentrarme y acopiar serenidad para dispararme un tiro en la boca pero no pude, la mente se me distraía con muy varios y minúsculos pensamientos, prefiero la tortilla de patatas con cebolla. (Cela, C. J., 1993: 338)

Sin embargo Cela se sirve de ese juego para sugerir su definitiva metamorfosis. Han pasado seis, casi siete años desde las arrebatadoras cartas cruzadas con Lolita Franco, también ha sucedido la guerra, ha publicado algunos versos, en el 35 y en el 37, en *El Argentino*, de ellos da cuenta en MEV; y no sólo eso, también ha publicado un cuento, *Don Anselmo*, en 1941, en la revista *Medina*, en el que, por cierto, ya se aprecia la tendencia autorreferencial de sus escritos en prosa, además de una precipitada colaboración, en 1940, para una obra conjunta donde se trataba de ensalzar la gesta militar<sup>64</sup>. Cela, entonces con veinticinco años, glosó la gesta del capitán de cazadores del Sexto de Numancia Adolfo Esteban Ascensión, quien, herido, mantuvo la posición avanzada de Las Minas, en Vizcaya, contra un enemigo numéricamente superior. Lamentablemente, Cela no refiere en sus memorias ninguna de estas dos incursiones, ni la literaria, ni la histórico-patriótico-literaria. Quiero decir que al nacer el año

---

<sup>64</sup> Me refiero al libro *Laureados de España*, publicado por Ediciones Fermín Bonilla, Madrid, septiembre de 1940, según referencia tomada del artículo de Eutimio Martín, <<Camilo José Cela, bardo del franquismo>>, publicado en *Quimera*, nº 20, Barcelona, junio de 1982.

42 Cela decide aplicar aquellas elementales filosofías de las que nos habló en el insólito Intermedio de *La rosa*, que constituyen, al margen de su inocente impetuosidad, un canto a la vida, o una clara opción por la vida: fuerza, voluntad, decisión, éxito, paciencia son algunas de las palabras talismán empleadas, además de que -afirma- desecha la timidez, la piedad, la caridad, la humildad y, como digo, la muerte: “La muerte es una abdicación. Agarrémonos, pues, a la vida como a un clavo ardiendo. No se debe morir a los veinte, sino a los cien años” (Cela, C. J., 2001: 181). En MEV, continuando el texto citado, encontramos esta misma idea:

eso de morir es malo porque no tiene vuelta atrás ni es buen ejemplo para nadie, morir es una claudicación, lo pensé siempre, una abdicación, si un hombre se agarrase con fuerza a la vida y fuera capaz de no soltarla, no se moriría nunca, la muerte también es triste y confundidora porque jamás falta un desalmado que se ría del muerto, el lunes siguiente fue cuando le pedí los cuadernos a mi madre. (Cela, C. J., 1993: 339)

Con estos textos pretendo insistir en que si bien la imagen íntima que sobre sí mismo muy pronto acuñó era de escasa valoración y aparente baja autoestima, con seria desconfianza hacia su futuro, al que temía enfrentarse, y un manifiesto sentimiento de maldad, insolidaridad y perversión, paralelamente su singular vínculo con la madre le hace ser espontáneamente optimista, sentirse natural merecedor de todos los bienes terrenales, íntimamente confiado en su superación personal. Su narcisismo era inquebrantable, pero por otro lado debía hacer frente a la dura realidad que se empeñaba en marginarlo, renuente a ser conquistada con su paso marcial y caprichoso. Muy pronto, pues, tiene conciencia Cela de que su forma de existencia consiste en un sostenido pulso con/contra la sociedad, y que ese pulso sólo se puede mantener, y acaso vencer, trabajando; ¿en qué?, en lo único que estuvo en su mano, al alcance de sus posibilidades, con la pluma y, justo es decirlo, porque es verdad, arrojándose a todo lo que o el que lo acogiera, ya fuera el Régimen o Pedro Salinas, ya fuera postulándose como delator o censor (fue censor y a la vez víctima de la censura; no llegó a delator, por minoría de edad) o como oficinista sin oficio en el Sindicato Textil, donde comenzó a escribir *La familia de Pascual Duarte*, “a la que salía y sin saber adonde iba”, según sus palabras aproximadas. Luego, cuando esa *opera prima* se publicó, y pasado el terremoto inicial, que le hizo famoso de la noche a la mañana, sin que hubiera podido ni siquiera soñarlo cuando le escribía cartas desesperadas a Lolita Franco en el 35 o deambulaba por la facultad de Derecho en el 40, comenzó una nueva etapa en su vida marcada por aquel resuelto “Se acabó el divagar” que entonó cuando vio su novela en letras de molde, una etapa

definitiva que sólo finalizará con su vida, macada por el esfuerzo, la resistencia, el dolor y la gloria, todo ello gestionado con un olfato natural de viejo resistente y unas artes de prestidigitador igualmente naturales. Cuánto de bueno haya dado Camilo José Cela a la cultura española y a la literatura española y universal no sé yo valorarlo con autoridad y rigor, pero creo que el balance es ampliamente favorable, a pesar de su condición de fingidor, de sus traumas, de sus frustraciones, de sus locuras y excentricidades, al revés: todo ello ha concitado la necesaria energía para, con suerte, con muchísima y casi milagrosa suerte, ganar el pulso.

## 2. Lo que escribe Cela: De la génesis del escritor a la génesis de la obra. Cela novelista.

El Cela adulto, escritor consagrado y consciente de su oficio, despedía, en 1972, desde su revista *Papeles de Son Armadans* a Max Aub. A propósito de esa necrológica Darío Villanueva<sup>65</sup> hace la siguiente reflexión sobre Cela:

Cela recordaba allí a su viejo amigo muerto en México como “el arquetipo del escritor químicamente puro, del hombre que amaba, en este duro oficio, desde la palabra que se dice hasta el tipo y cuerpo de letra con que se dice a los demás”, y temía que con él se nos hubiese ido el último ejemplo “de la vocación mantenida a ultranza y contra viento y marea, un escritor que ni quiso jamás ser otra cosa ni, probablemente, hubiera podido serla”. Pues bien, en especial estas dos afirmaciones de Camilo José Cela que entresaco de su artículo necrológico tienen rango de auténtica autodefinición.

Cela, en efecto, se considera un escritor puro, lo que significa para él fundamentalmente dedicación exclusiva, a tiempo total, y excluyente, esto es incompatible con ninguna otra actividad. ¿Qué es lo que sustenta esta opción y la mantiene en el tiempo? Cela alude aquí al correoso concepto de vocación auténtica, pétrea, inamovible, insensible al desánimo y a las dificultades y sinsabores que trae “este duro oficio”; y se apresura a concretar el carácter excluyente de la auténtica vocación afirmando que el escritor vocacional nunca quiere ser otra cosa, y aún más, no hubiera podido serla, aunque la hubiera querido. Si nos fijamos con cierto detenimiento en estas consideraciones sobre el escritor puro, la vocación y su excluyente destino apreciamos lo que siempre fue la intención de Cela: fijar su posición, otorgarse un ser, y, si fuera posible, blindarlo. Cela reconoce a Max Aub como un escritor de su estirpe, la de los puros, exclusivos y excluyentes, es decir la de los escritores blindados, que sólo pueden ser eso, escritores. Eduardo Trives<sup>66</sup> recoge el siguiente testimonio del propio Cela en tertulia valenciana con varios amigos:

Enrique Cerdán inquiriere: “Quiero que me des una idea, una orientación acerca de tus métodos de trabajo.” El novelista gallego [CJC] continúa el paseo. Responde: “Yo trabajo toda la noche. Hasta las siete de la mañana. Cultivo una

---

<sup>65</sup> Villanueva, Darío, <<La personalidad y el arte literario de Camilo José Cela>>, en *Boletín de la asociación europea de profesores de español*, año XVII, nº 32-33, Madrid, primavera-otoño de 1985, pp. 47-56.

<sup>66</sup> Trives, Eduardo, *Una semana con C.J.C.*, Ecir, 1981, pp. 30-31.



inflexible voluntad de escritor. No existe otro camino. Hay noches en que, por cualquier circunstancia, no se me ocurre nada; pero no me acuesto hasta oír las siete campanadas del reloj. Un escritor atado día a día, semana tras semana, tenazmente, a una mesa de despacho es una fuerza de la naturaleza.

La tenacidad, el esfuerzo cotidiano, mantenido, el sacrificio son, viene a decir Cela, el único camino para el escritor; ahí reside su blindaje, en la voluntad inquebrantable, y ahí reside su fuerza. Cela sabe que la voluntad es herramienta más poderosa que la inteligencia, por eso le gustaba ponderar por encima de toda otra cualidad del escritor o del artista, el trabajo. Como a Picasso, solía decir de sí mismo, la inspiración siempre me coge trabajando. ¿Adónde quiero llegar, pues, con estas consideraciones sobre lo que Cela llama la pureza del escritor? En realidad ya está dicho, o al menos sugerido por el propio Cela en el texto citado, a saber: que, de entrada, la única obligación del escritor es escribir, al menos la del escritor puro que él dice ser, como Max Aub, y como tantos otros, que no todos, ni la mayoría. Pero en realidad, Cela, con esa abrumadora exhibición de su inflexible voluntad de escritor, marca distancias respecto a otros escritores no exclusivos ni excluyentes, y transmuta en virtud lo que nació como reacción desesperada a una carencia originaria, de tintes casi patológicos. No podemos olvidar que Cela comienza a escribir desde la asunción de su propio fracaso; los poetas son gente situada al margen del camino por el que transita la gente normal, con sus glorias y sus desgracias, pero sabedores de su función, conocedores de su tarea, útiles y productivos. El poeta, no; el poeta, como se autoidentificó Cela en la *Autopresentación*, no tiene porvenir, no tiene profesión, apenas tiene estudios; tiene, por el contrario, una capacidad intuitiva, una peculiar sensibilidad, una especie de talento adivinador, por raptos, como dice Cela. También, el poeta que es Cela se tiene a sí mismo como el mayor de sus problemas; por eso escribe, y, especialmente, sobre eso escribe. ¿Y qué escribe? Pues, en realidad, escribe cualquier cosa, escribe lo que le sale, originalmente poesía, sin mirar, desde luego, al tendido, sólo a sí mismo, dado que su escritura nace como inconsciente terapia a su personal conflicto. Ese origen terapéutico es el que hace que Cela reclame siempre la plena independencia del escritor: independencia respecto a géneros y otras taxonomías literarias, independencia respecto a críticos, independencia respecto al público, e incluso independencia respecto a la propia literatura: “Ni la literatura se hace sobre la literatura ni la literatura –tampoco– se hace ante la crítica. Me permito compadecer a quienes piensen lo contrario”.<sup>67</sup> En este sentido su

---

<sup>67</sup> Cela, C.J., <<Palabras para un simposio de novela>>, en *Los sueños vanos, los ángeles curiosos*, Barcelona, Argos Vergara, 1979a, p. 28.

original condición de poeta no le esclavizó como escritor; resulta entonces que el poeta que decía serlo de manera natural, igual que la trucha salta, no era un poeta puro, ya lo apuntamos en el anterior epígrafe, porque en el acto de anudarse el hombre gordo la servilleta había cálculo, había sociedad, había cultura, y él también decía ser poeta en ese sentido, que es un sentido en que la poesía se hace en prosa, y se hace prosa, algo comercializable, dada su condición abierta, perdido el hermetismo solipsista de la poesía. Proclamarse escritor, lo que hará por el año 41, y no sólo poeta, constituye una toma de posición social, una forma de identidad menos marginal que la del poeta, y acaso más influyente. Pero Cela enseguida alerta sobre el riesgo de perder la sagrada independencia en la jungla social:

La personalidad íntima del escritor quiere desembocar por los cauces individuales y solitarios que se marca su propia vocación, atesorando las palabras al servicio de lo que su conciencia le dicta. [...] Han muerto así muchas conciencias incapaces de mantener el desafío de su propia dignidad, del único y más implacable censor que aguarda todas las noches el momento de la íntima soledad. Porque el arte, y la literatura no escapa a las razones artísticas, aguanta mal las recetas interesadas. (Cela, C. J., 1979a: 30-31)

Esa obsesiva defensa de su independencia, más que como un precepto moral, lo entiendo como la enconada protección de su particular universo, ése que él figuraba a su exclusiva medida: Cela quiere mantenerse en su mundo, ocupado por él mismo, presencia ubicua; huye de compromisos, de obligaciones, o las minimiza en forma de esas baratijas que son los artículos de prensa (prosa comercial, deudora de cierto código implícito e impuesto, esclava del almanaque), baratijas literarias pero puntales del sustento diario, también puntada cotidiana que dibuja el paño de la fama, por eso bien merecen la contrapartida de cierta y limitada renunciación, el pago de la flexibilidad. Es decir, que Cela lo que en realidad quiere proteger es un específico ámbito de independencia, un territorio sin ley en el que él pueda instituir las suyas propias, aunque para ello tenga que hacer ciertas concesiones económica y socialmente gratificantes, como las colaboraciones, de todo tipo, en prensa y, entre ellas, lo que llegaron a ser todos sus libros de viajes e incluso sus dos obras autobiográficas y de memorias, que también fueron publicadas originalmente por entregas, lo que en conjunto representa en torno al ochenta por ciento de su obra. ¿Dónde está el éxito? Debo recordar que para Cela, en rigor, el escritor siempre obtiene, en el mejor de los casos, un éxito discutible, sospechoso, fruto de una conjunción de malentendidos, fingimientos propios y cegueras públicas, porque ese escritor puro y

exclusivo lo es como consecuencia de su incapacidad para ser nada realmente importante y digno de verdadero prestigio y reconocimiento por su utilidad pública; pero llegado al hecho de ser escritor, sin duda, para Cela, el éxito está en poder escribir y conseguir ser valorado, reconocido y querido por ello, y hacerlo sin preceptos, es decir sin sometimientos ni imposiciones, sino acaso por postceptos, como gustaba a Cela decir, siguiendo a Unamuno. Pero escribir ¿qué? No es escritor quien lo hace sólo en los periódicos; a Cela le dieron el carné de periodista sobre su condición de escritor; no es la escritura en prensa esa escritura libre en la que el escritor fabrica su mundo desde el que desea reinar y gloriarse. ¿A qué tipo de escritura aspira Cela y en qué extraño recipiente volcar esa escritura? Cela aspira a escribir lo que salga según por qué territorios le conduzca su particular brújula interna: he ahí la expresión suprema de la libertad como escritor que él, primero, quiso conquistar, y luego luchó por proteger. Es el vagabundaje circunscrito o aplicado al ámbito de la escritura: “Esto del vagabundaje es como una profesión de fe, como un estado del espíritu” (Cela en E. Trives, 1981: 35). El rechazo de cualquier forma de preceptiva cuando del acto íntimo de escribir se trata es, desde esta perspectiva, perfectamente explicable en Cela. No es que los géneros y sus preceptos sean vagos, caducos o insuficientes; no los ataca Cela desde la teoría literaria, esa vestimenta que no es más que un recurso retórico, como todos, para despistar. Cela ataca los géneros sencillamente porque no cabe en ellos, por más que en algún momento de sus inicios lo intentara; pero fue imposible, las cabras, inevitablemente, se le subían al risco más insospechado, pensemos en *Mrs. Caldwell*, en *San Camilo*, en *La cruz de san Andrés* o en *Madera de boj*, por citar sólo algunas de sus obras tenidas por novelas. He aquí la cuestión. ¿Qué otra cosa podía escribir Cela, un Cela que reclama libertad absoluta para ser él, o sea para ahondar, bucear en él, en pos de una identidad arcana, qué otra cosa podía escribir sino novela? ¿En qué otro recipiente sin forma podía caber su mundo sino en ese extraño género sin leyes ni definición que es la novela? Ya nos ha dicho él mismo que probablemente no hubiera podido hacer otra cosa<sup>68</sup>, sin embargo yo no tomo esa declaración como una confesión vocacional, eso forma parte de la retórica de los fingimientos y las cegueras<sup>69</sup>, sino en sentido estrictamente literal, que es como creo que ocultamente,

---

<sup>68</sup> Pero no otra cosa que no hubiera sido escribir, sino otra cosa que no hubiera sido escribir novelas, o lo que es lo mismo: no otra cosa que no hubiera sido escribirse a sí mismo. Naturalmente, cuando Cela dice que no hubiera podido hacer otra cosa que no fuera escribir no se refiere ni a realizar el acto popular y común de la escritura, ni tampoco se refiere a escribir artículos de prensa, o hacer reportajes, o hacer entrevistas; todo ello es escribir, pero no es el escribir al que se refiere cuando dice que no hubiera podido, ni querido, hacer otra cosa. Se refiere a un acto de expresión íntimo y necesario.

ambiguamente, él siempre lo hizo cuando fue preguntado al respecto, dejando que el entrevistador, y el lector, se confundieran solos. En efecto, no es cierto que Cela escriba porque no sabe hacer otra cosa, esa es la retórica de la vocación; se trata, más bien, de lo contrario: porque no sabe hacer otra cosa, Cela escribe. Existe, entre ambas proposiciones, una clara diferencia de matiz. Ya lo he apuntado en otro momento de este estudio: escribir es lo único que se puede hacer sin saber nada, salvo escribir, y eso lo supo Cela muy tempranamente. En realidad es este el hecho que se encuentra a la base de lo que con frecuencia he denominado *el caso Cela*, lo que a mi juicio hace de su obra, tomada en conjunto y en su inabarcable extensión, algo realmente prodigioso, milagroso casi. Él mismo, Cela, responde de este modo en una entrevista (no de las peores, por cierto, pues siempre las entrevistas a Cela fueron torpes y desorientadas, cuando no temerosas) realizada por Andrés Amorós<sup>70</sup> (contextualizo: el escritor, preguntado por el entrevistador, se resiste a señalar influencias, y disparando grueso alude a los poetas medievales, los siglos XVI y XVII, Dickens, el 98, Ortega...; el entrevistador, empeñado en arrancar una respuesta menos evasiva, insiste):

Intento concretar: -¿Qué libros ha leído últimamente que le hayan impresionado más?

Pero el escritor es tajante:

-Ninguno, de primera lectura.

-¿Cree que el escritor debe leer mucho?

-Sí; sobre todo al principio, en que debe preparar su herramienta con aplicación; después ya no le es tan necesario y tampoco tiene demasiado tiempo para hacerlo.

-¿Le es necesaria o conveniente cierta base intelectual?

-Sin duda; contra lo que se suele pensar, la cultura no sobra jamás. Se puede escribir una magnífica novela sin cultura o con una cultura muy rudimentaria, pero el supuesto contrario es inadmisibile. (Cela/Amorós, 1971: 271)

Si examinamos las respuestas de Cela observamos, de entrada, que la necesidad de lecturas Cela la achaca singularmente a la necesidad de afilar la herramienta del lenguaje, y no tanto a la necesidad de saber; se trata, pues, de leer para mejor escribir, el objetivo es escribir. “La cultura no sobra jamás”, responde, no obstante, y un tanto descolocado, a la pregunta sagaz sobre si es necesaria cierta base intelectual para escribir; sin

<sup>69</sup> Me apropio aquí, una vez más, de los términos que aparecen formando el título de uno de sus libros de artículos: *Las compañías convenientes y otros fingimientos y cegueras*, Barcelona, Destino, 1ª ed. 1963.

<sup>70</sup> Amorós, Andrés, <<Conversación con Cela. Sin máscara>>, en *Revista de Occidente*, nº 99, 1971. pp. 267-284. Por entonces hacía dos años que falleció su padre y en menos de dos años publicaría *oficio de tinieblas 5*.

embargo, algo falla en la correlación pregunta-respuesta: no parecen equiparables plenamente las expresiones “cultura” y “base intelectual”: la cultura es más abarcante y genérica, la base intelectual alude más bien a cierta articulación de ideas, a cierta intelectualización de la experiencia y del mundo y sus problemas, con lo que la respuesta de Cela, contra lo que es su costumbre, parece distraída, desenfocada, como si pensara en otra cosa. Pero lo realmente revelador viene a continuación: es el hecho, probablemente cierto, de que se pueda escribir una magnífica novela sin cultura, no ya sin base intelectual, que por supuesto, o con unos sencillos rudimentos culturales, como afirma Cela; y, además, que el supuesto contrario sea inadmisibile, es decir que una gran cultura no garantiza una gran novela. Y no sólo no garantiza una gran novela, tampoco un gran poema; sí garantiza más un buen ensayo, o un buen artículo periodístico, ambos requieren, cuando menos, un relativo grado de intelectualización y un considerable nivel cultural, lo que redundará, sin duda, en su calidad. Su condición de escritor, viene a revelar Cela, por el contrario, es absolutamente primitiva, sensorial, visceral y egocentrada, ése es su blindaje, el hecho de que su etiología como escritor hunde su raíz en las instancias preconscientes de su geografía mental:

*El hombre, para seguir viviendo, no se apoya en premisas intelectuales sino en corolarios elementales y, por lo común, aintelectuales e incluso, a veces, antiintelectuales. La novela pasa por la cabeza, sí, pero no forzosamente por las circunvoluciones que rigen el pensamiento; con harta frecuencia, la novela es más espontánea que el pensamiento y casi tanto como el instinto. Al sexo no se le gobierna y a la esquinita del cerebro donde nacen las novelas, tampoco.* (Cela/ Amorós, 1971: 279-280)

En efecto, ésa es su condición de escritor de novelas, esos libérrimos y personalísimos artefactos literarios. Cela nos dice que sus novelas, especialmente sus novelas (porque sus otras obras: libros de viajes, artículos, apuntes carpetovetónicos... son producto de la observación de la realidad en torno, si bien prima la particular perspectiva del espectador<sup>71</sup>), son fruto de la manifestación espontánea de sí mismo, esto es, de una interioridad ingobernable, casi instintiva. Cela se pone muy serio cuando señala el mayor enemigo de la literatura, el ingenio, al que contrapone la autenticidad (nuevamente Cela busca su propio blindaje):

*No hay literatura al margen de la autenticidad, cuyo solo enemigo es el ingenio; por eso es prudente desconfiar de los escritores ingeniosos, aunque su fraude*

---

<sup>71</sup> Las resonancias orteguianas son claras en la actitud visual/intelectual que adopta Cela en esas obras. Pero ya trataremos en próximos capítulos sobre la limitada influencia de Ortega en Cela..

*también pueda ser auténtico: ahí están Wilde o Benavente, que me interesan poco pero que encierran valores que no he de ser yo quien se los niegue. (Cela/Amorós, 1971: 280)*

Quizá la intelectualización sea una forma de restar autenticidad, una forma de forzada complejidad sobrepuesta a la complejidad natural del escritor, a su irrepetible personalidad “que lo distingue de cualquier otro individuo que haya escogido idéntico oficio” (Cela, C. J., 1979a: 30). Pero, por otro lado, la autenticidad con la que Cela se blindó exige la dedicación exclusiva y excluyente, ya que sólo quien ni sabe, ni puede, ni quiere hacer otra cosa es quien necesita escribir, y es en ese ejercicio necesario de la escritura donde y cuando aflora esa intimidad auténtica, consciente e inconsciente; por eso Cela reclamaba, ante todo, libertad, ausencia de preceptos y dedicación. ¿Y qué producto es el que nace del necesario ejercicio de la escritura, escasamente intelectualizado, libre de ataduras preceptivas y a plena dedicación? Sencillamente, vuelvo a repetir, una novela, tomando por tal lo que no es ninguno de los otros géneros identificables formalmente, como el ensayo, el artículo periodístico, la conferencia, etc<sup>72</sup>. ¿Y el poema? Ya adelanté que Cela lo hace prosa; la condición de poeta no se pierde en el Cela prosista novelista, sino que en cierto modo el poeta se diluye y se amplifica en el novelista. Vuelvo, una vez más, a la entrevista con Amorós:

Insisto: -¿En qué género se encuentra más a gusto?

*-Me encuentro a gusto escribiendo, a veces con mucho acopio de sabiduría (quiero decir de sabiduría ajena) y a veces apoyándome en la imaginación o en la memoria. Lo que me gusta es escribir; es pensar sobre el papel en blanco y con la pluma en la mano; lo que suene, si es que algo ha de sonar, ya sonará.*

-¿Es el novelista un poeta frustrado, como decía Faulkner?

*-No lo creo; con frecuencia es, o puede ser, todo lo contrario: un poeta realizado. [...] Lo que se frustra o madura es el escritor y, si me apura un poco, el hombre, omisión hecha incluso de su oficio. (Cela/Amorós, 1971: 270)*

Hay, sin duda, espontaneidad en el tránsito que hace Cela desde la poesía a la novela, y desde la novela, con posterioridad, dará salida al poeta, quien necesitaba expresar su interioridad atormentada. El éxito del *Pascual Duarte*, su primera novela, constituirá, no obstante, un motivo para seguir ese camino de la prosa, pues aún tenía pendiente el no pequeño problema de la profesión, es decir el de ganarse el sustento y sobrevivir de manera autónoma y, hasta donde fuera posible, decorosa. Es entonces

<sup>72</sup> No he incluido en esa breve relación de géneros y subgéneros literarios la obra teatral debido a que en el caso de Cela sus incursiones en ese género fueron también muy heterodoxas y comparten, como era de esperar, no pocos rasgos con sus novelas: ensoñación, delirio, enajenación, letanía, etc.

cuando la escritura toma camino de convertirse en profesión, aún sabiendo que como tal no lo es: a la escritura llegó como poeta, y se es poeta, entre otros motivos, porque no se tiene profesión, o es la expresión aprofesional de la existencia, según su propia experiencia. He ahí, no obstante, la confusión o doblez permanente que suscita su condición de escritor: en ocasiones, como cuando hacía la necrológica de Max Aub, se postula como un escritor profesional, alguien que optó por vivir exclusivamente de la pluma (como si se pudiera optar por algo así), lo que le obliga a una beligerancia propia de vendedor, así como a no pocos compromisos, obligaciones y servidumbres sociales, por más que en lo tocante a su pensamiento y estética propios mantenga su independencia, o eso proclame, aunque está muy por demostrar, y a la obra periodística, leída cronológicamente, me remito; pero en otras muchas ocasiones reclama para sí esa condición de escritor no ya exclusivo sino excluyente, es decir el escritor que fragua su obra con dolor y en soledad, sin saber muy bien por qué ni para qué, sin mirar al tendido público, simplemente por espontánea y natural necesidad, como solía decir (aunque tras esa naturalidad se oculten otros intereses, también naturales, que veremos enseguida):

El escritor piensa que su oficio, como todos los oficios, no es otra cosa que un paciente menester de artesanía sobre el que, de cuando en cuando, Dios sopla con la bendición de su sonrisa.[...]

Y el escritor trabaja despacio, deleitosamente, amando sus propias y pobres palabras y procurando convertir su misma fatiga en el fuego que le hará olvidar esa idéntica y dolorosa e incansable fatiga que, a las siete de la mañana, se complace en recordarle su triste barro mortal.

Pero el derramarse el escritor, gota a gota, palabra a palabra, sobre sus papeles en blanco, es oficio de dolor, deporte de dolor. Se escribe –alguna vez se dijo– por la ley de inexorable e implacable fatalidad. También se escribe –seamos humildes– por rigurosa necesidad de hacerlo, por la misma causa que el pulmón respira o late el corazón.

El escritor no entiende qué es lo que puede hacer en el mundo, amén o fuera de escribir. (Cela, C. J., 1979c: 51)<sup>73</sup>

Quedan delimitadas, pues, las fronteras entre su obra novelística, que es trasunto de su obra poética en tanto que el novelista desagua en el poeta y el poeta en el novelista, en el caso de Cela, y el resto de su obra en prosa, que debió de escribir acuciado por su aspiración profesional (única profesión y única fuente de ingresos; lo profesional está claramente vinculado a la contrapartida económica); aunque, paradójicamente, la consideración social de escritor profesional, es decir la fama, no se la deba

<sup>73</sup> Cela, C. J., <<A las siete de la mañana (Glosa de un amanecer pensando en Cuenca)>>, en *Balada del vagabundo sin suerte y otros papeles volanderos*, Madrid, Espasa-Calpe, col. Austral, 1979c, p. 51.

a su dilatada actividad periodística, sino a su actividad novelística principalmente, o sea a aquello que no nació desde los condicionantes de lo profesional, o que sólo incidentalmente lo vinculaba. La única novela que escribió como profesional fue, precisamente, *La catira*<sup>74</sup>, un encargo contratado por el gobierno venezolano y que no pasa por ser, entre sus novelas, de las mejor valoradas por la crítica, al margen de que a mí me guste mucho (como toda la obra celiana, de la que soy devoto), y de la que el mismo autor ha confesado que le costó mucho trabajo escribir, que de ordinario suele ser bastante, según ha declarado siempre<sup>75</sup>. La respuesta que le da a Amorós cuando le pregunta acerca de la valoración que le merece la general consideración crítica de *La catira* como “experimento frustrado” es sorprendentemente moderada y no entra Cela a la defensa de su obra: “Para mí no fue un experimento frustrado ya que, al menos, me permitió ahondar en un mundo novelesco apasionante”. En realidad es la única novela que le dio tanto dinero como para hacerse la casa mallorquina de La Bonanova, pero sí es justo señalar que no se trata de una obra nacida de su íntima necesidad de expresión, dicho sea esto al margen de su calidad, que particularmente yo sí le reconozco.

El análisis de la actividad literaria de Cela nos ha conducido a la novela como artefacto literario en que el escritor, Cela, conquista su identidad como tal, al margen de que esa identidad alcance dimensión pública: ése es un fenómeno posterior, aunque deseado y necesario.

La novela, en efecto, pronto se revela para Cela como el receptáculo propicio donde volcar su interioridad. En sus palabras prologares a *Mrs. Caldwell habla con su hijo*<sup>76</sup>, su quinta novela, dice que cuando escribió el *Pascual Duarte* “quise ir al toro por los cuernos y, ni corto ni perezoso, empecé a sumar acción sobre acción y sangre sobre sangre y aquello quedó como un petardo”. (Cela, C. J., 1979b: 10) Con toda claridad vemos que se trata de un ejercicio espontáneo de expresión íntima, nada profesional, ajeno a cualquier orden normativo, salvo el de la escritura en prosa, donde si algo de valor llega a reconocérsele será reflejo del talento del escritor. Pero lo importante es que si no llega ese reconocimiento, si no suena el

---

<sup>74</sup> Cela, C. J., *La catira*, Barcelona, Noguer, 1976; 1ª ed. 1955.

<sup>75</sup> Son incontables los lugares en que Cela confiesa el esfuerzo que le supone escribir; en la entrevista con Amorós, ya citada, por ejemplo, encontramos, una vez más, esa confesión: “escribo con mucha dificultad y muy despacio (me refiero a la novela, claro es; los trabajos cortos suelo escribirlos de un tirón). Y corrijo mucho en el momento de escribir el pasaje que sea; cuando lo doy por bueno, no suelo volver sobre él” (Cela/Amorós, 1971: 281). Reparemos en el detalle de que donde se emplea más a fondo es en la novela; el resto para él siempre fueron baratijas necesarias.

<sup>76</sup> Cela, C. J., *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, Barcelona, Destino, 1979b. 1ª ed., junio de 1953.



aplauzo, el novelista sigue urdiendo novelas, que irá escribiendo como pueda, según la intensidad que le permita su disponibilidad de tiempo en el caso tan frecuente, pero que no fue el de Cela, de que el urdidor de novelas deba profesionalizarse en cualquier otro sector productivo, aunque es muy posible que si su profesión es suficientemente productiva, o sea importante y prestigiosa, el sujeto deje espontáneamente de urdir y tratar de escribir *sus* novelas, pues sus carencias han encontrado una compensación satisfactoria. Escribir novelas, en el sentido que lo hacen Cela, Umbral, Unamuno, Baroja, Dickens, Balzac, Dostoievski, entre otros, es consecuencia de una singular carencia originaria, me atrevo a decir imposible de satisfacer. Paul Auster, por ejemplo, insiste actualmente en esa misma consideración<sup>77</sup>. Esto nos lleva a considerar (estudiar, valorar) la peculiaridad de la novela como género, ya que es el elegido para practicar esa autoterapia, así como su propia etiología, necesariamente vinculada a la intrahistoria del novelista, a su biografía y, como parte de ella, a su geografía mental, absolutamente personal e irrepetible. Esta interdependencia entre novela y biografía, o entre pensamiento e intrahistoria del sujeto que piensa, que ya he puesto de manifiesto en diversos momentos de este estudio y que ahora debo seguir explorando a propósito del caso Cela, se aprecia en las siguientes palabras de Arturo Pérez Reverte<sup>78</sup>, que parece avalar mi tesis de una forma categórica:

Durante una conferencia de prensa, un periodista preguntó si, en mi opinión, Marsé, Vargas Llosa o Javier Marías podrían haber escrito *El pintor de batallas*, mi última novela. Mi respuesta fue la única posible: con el mismo asunto, mis colegas –amigos, además– habrían escrito magníficas novelas, pero no ésta. Para escribirla así, añadí, necesitarían mi biografía, y cada cual tiene la suya.

Está claro, o al menos así me va pareciendo a la luz de esta investigación, que detrás de cada novela, sea la que sea y sea como sea, está la biografía del novelista y su necesidad de expresión<sup>79</sup>. En este sentido podemos establecer un orden en la sucesión de circunstancias que conducen hasta el producto final que llamamos novela, y quizás dicho orden principie con la necesidad de expresión por parte del sujeto. Es esa necesidad la que se constituye en urdidora de historias, que no existirían sobre el papel de no ser por ella. Es entonces, cuando se tiene la fundada sospecha de que la obra de ficción ya no es un objeto de mero

<sup>77</sup> Auster, Paul, *Diario de invierno*, Barcelona, Anagrama, 2012.

<sup>78</sup> Pérez Reverte, A., <<Olor de guerra y otras gilipolleces>>, en *El Semanal*, 7 de mayo de 2006.

<sup>79</sup> Cela así lo piensa: “Escritor es sólo el hombre –según pienso– que siente la necesidad de decir algo y, precisamente, a alguien, y así lo hace por medio de la palabra escrita; esto es: el hombre que compromete su pensamiento con la palabra que dice y escribe y ante quien la escucha o lee”. (Cela, C. J., 1969: 10)

entretenimiento hecho para tal fin por el escritor, sino que es trasunto de una necesidad psicológica del mismo, y por tanto de una biografía, cuando históricamente la novela comienza a desbordarse y a acaparar todo el espacio literario. Apoyado en la autoridad de Marthe Robert<sup>80</sup>, a continuación haré un breve recorrido por los orígenes de la novela, examinando especialmente su peculiar característica como espacio abierto para la libre expresión; desde ahí nos iremos adentrando en la intrahistoria del novelista hasta, finalmente, desembocar en el novelista Camilo José Cela. Se trata de un intento más de acercamiento a la comprensión del Cela escritor, así como a la identificación de lo que escribe Cela, que no será otra cosa que “ficción autobiográfica”, ésa será *su* novela, siguiendo la terminología que emplea José Romera Castilla<sup>81</sup>, o prosa autorreferencial, como yo mismo la he venido denominando en este estudio. (La poesía siempre es autorreferencial, incluso cuando ha sido camuflada con la etiqueta de “social”; en el caso de Cela, ya está dicho, el poeta y el novelista se solapan.)

---

<sup>80</sup> Robert, M., *Novela de los orígenes y origen de la novela*, Madrid, Taurus, 1973; 1ª ed. París, 1972.  
Trad. de Rafael Durbán Sánchez.

<sup>81</sup> Romera Castilla, J., <<La literatura, signo autobiográfico>>, en *La literatura como signo*, coord. José Romera Castilla, Madrid, Playor, 1981.

### 3. Precisión necesaria: La novela, su origen, su fundamento, y su vinculación con el caso Cela.

Dos fechas son las que barajan los historiadores de la literatura como momentos fundacionales de la novela: 1604-5(?), fecha de la publicación del *Quijote*, por el español Miguel de Cervantes, y 1719, fecha de publicación de *Robinson Crusoe*, obra del inglés Daniel Defoe, cuyo título original fue *The life and strange surprizing adventures of Robinson Crusoe*. Ambas, a juicio de M. Robert, pueden reclamar esa prioridad, si bien atendiendo a consideraciones de diversa naturaleza. La prioridad del *Quijote* radica en su modernidad entendida como capacidad de autoexamen, capacidad de problematización temática y, por tanto, de manifestación de sus propias dudas, que se convierten en tema del relato, y afectan a la propia fe en sus mensajes o productos. La prioridad de la obra de Defoe también radica en su modernidad, pero en este caso porque refleja las tendencias de la clase burguesa y comerciante nacidas de la Revolución inglesa de 1642; en este sentido la novela ha sido considerada un género burgués que antes de internacionalizarse y universalizarse comenzó siendo un producto específicamente inglés. Ambas novelas son algo más que sendos productos de la ficción de sus autores pues responden a dos estilos de novelar muy vinculados entre sí, lo que es tanto como decir que responden a dos esquemas ideográficos subjetivos, el “robinsonismo” y el “quijotismo”, en expresiones de M. Robert, dos maneras de novelar en las que dominan sucesivamente los caracteres personales del “niño expósito” o del “bastardo edípico”, ambos estadios sucesivos en la evolución de la personalidad; por eso dice M. Robert que desde el punto de vista de la “novela familiar”, la obra de Defoe es anterior a la de Cervantes, ya que en la primera se aprecian rasgos dominantes del “niño expósito” y en la segunda del “bastardo edípico”. Las expresiones “novela familiar”, “niño expósito” y “bastardo edípico” son deudoras del psicoanálisis, de hecho fue Freud, en un trabajo de 1909, quien acuñó la expresión “novela familiar del neurótico”<sup>82</sup> para designar el incipiente y progresivo extrañamiento del niño respecto de los padres y el conjunto de fantasías que el niño construye aparejadas a este proceso evolutivo de su personalidad. Esa evolución, es decir ese extrañamiento de los padres, pasa por un primer momento en que el niño se siente y se percibe como “otro” respecto a los padres, si bien éstos forman aún una unidad indisociada, algo así como un solo objeto bifronte, con el que el niño entra en relación dialéctica, es decir polémica y,

<sup>82</sup> Freud, S., <<Novela familiar del neurótico>>, en *Introducción al narcisismo y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial, 1989; trad. Luis López-Ballesteros y Ramón Rey Ardid.

en virtud de esa negatividad dinámica, retroalimentada; el segundo momento, más maduro, lo representa el “bastardo edípico”, que ya ha disociado la antigua unidad padre-madre y, por el momento, proyecta toda su fantasía en la eliminación del padre, rival, y en estrechar el vínculo edípico con la madre. Por el momento, basten estas someras explicaciones sobre algunas de las nociones recién allegadas; más adelante serán ampliadas y aplicadas al caso Cela.

A pesar de que, por los motivos citados, Defoe podía ser considerado el precursor de la novela como género, no era ésta gloria apetecida por él dado el descrédito que aún por entonces tenía ese tipo de publicaciones, consideradas un subgénero literario, propio de aprendices. Es interesante el dato, pues para Defoe su obra no tenía la baja categoría del folletín detectivesco ni del folletón rosa, ambos ficciones de principio a fin cuya finalidad no es otra que entretener a un público tan desocupado como ávido de evasión mental. No, él no pretendía entretener, ni corromper con falsedades el gusto de los lectores; él creía que su obra debía incluirse entre aquéllas que lo son de *verdad*, porque en ella se contienen *verdades*. Naturalmente Defoe no explica “en qué pueda consistir la verdad de una pura ficción” (M. Robert, 1973: 14), tampoco le parece a la ensayista francesa que ello sea reprochable a un autor del XVIII, pero para él era claro que ahí latía un fondo de verdad, ésa fue su intención, aunque para manifestarla se sirviera de la ficción como apoyatura, ficción de la que se puede prescindir una vez leída la obra y asimilado su mensaje, apropiada su verdad, igual como se prescinde de los andamios tras la construcción del edificio; ficción, pues, que no es tenida como fin en sí misma, sino como medio. M. Robert llama la atención de que también Diderot pidió que se cambiara la denominación de novelas a las obras de Samuel Richardson, sobre quien escribió un encendido elogio, lo que da idea del descrédito del género en los ambientes cultos, y que será la misma conciencia de veracidad que otorgaba Defoe a su obra la que lleve, un siglo después, a Balzac a proclamarse “secretario de la Historia”, tal acta es la que creía haber levantado al escribir *La comedia humana*. ¿Qué ha pasado, pues, con la novela? M. Robert sugiere la respuesta a través de estos interesantes comentarios:

Con esa libertad del conquistador, cuya ley única es la expansión indefinida, la novela, que ha absorbido para siempre las viejas castas literarias –las de los géneros clásicos–, se apropia de todas las formas de expresión, explota en su beneficio todos los procedimientos, sin sentir ni siquiera la necesidad de justificar su empleo. (M. Robert, 193: 15)

Y paralelamente a esta dilapidación del capital literario acumulado por los siglos, se adueña de sectores cada vez más amplios de la experiencia humana, frecuentemente engreída en un profundo conocimiento de los mismos, de los que ofrece una reproducción mediante la directa captación o mediante la interpretación moralizante, historicista, teologizante o incluso filosofadora y erudita. (M. Robert, 1973: 15)

Con una notable semejanza de rasgos respecto a la sociedad imperialista que la vio nacer (su espíritu de aventura es siempre un poco el de Robinson, quien no por azar transforma su isla desierta en una colonia) tiende irresistiblemente a lo universal, lo absoluto, a la totalidad de las cosas y del pensamiento; por lo cual, sin duda, nivela y da uniformidad a la literatura, pero, de otro lado, le abre posibilidades inagotables, pues que nada existe que no pueda tratar. (M. Robert, 1973: 15)

Género revolucionario y burgués, democrático por vocación y animado por un espíritu totalitario que lo lleva a romper vallas y fronteras, la novela es libre, libre hasta la arbitrariedad y el último grado de la anarquía. Sin embargo, y por paradoja, esta libertad sin contrapartida se parece bastante a la del parásito. Pues, por exigencia de su naturaleza, vive a costa de las formas escritas y a expensas de las cosas reales, de las que pretende “dar” la verdad. Este doble parasitismo, lejos de limitar sus posibilidades, parece acrecer sus fuerzas y ampliar todavía más sus fronteras. (M. Robert, 1973: 15-16)

Pero la irregularidad de la novela, el desorden que le es natural, su inmoralidad tanto desde el punto de vista de la tradición como desde el punto de vista del mundo social existente, la dejan más expuesta que los géneros clásicos a esta tutela moral [la que se arrogan marcar el filósofo y el moralista sobre “lo conveniente”] sin la cual lo imaginario parece siempre demasiado libre, demasiado fuera de la ley para que no resulte peligroso. Mal definida, mal reglamentada y, por consiguiente, mal protegida contra los excesos de sus deseos imaginarios, la novela apenas cuenta con algún teórico que no sea, en primer lugar, un censor; apenas cuenta con un crítico que no se arrogue el derecho de juzgar su moralidad. (M. Robert, 1973: 24)

ahora la novela es declarada de utilidad pública, dotada de propiedades específicas que le permiten, de un modo, por decir así, natural, servir a la verdad y al bien. (M. Robert, 1973: 26)

La novela no es, pues, el género fútil y artificioso del que recelaban los antiguos, sino un agente de progreso, instrumento de una inmensa eficacia virtual, que, en manos de un novelista consciente de su misión, sirve realmente al bien común. (M. Robert, 1973: 27)

El narrador de relatos no podía soñar una más extraordinaria exaltación: mientras que antes apenas se preocupaba de otra cosa que de entretener sacando provecho de la bien conocida complicidad del placer y la mentira, de ahora en

adelante acumula las austeras funciones del sabio, el sacerdote, el médico, el psicólogo, el sociólogo, el juez y el historiador (sin por ello compartir sus responsabilidades, puesto que no responde más que al tribunal estético que se eligió). (M. Robert, 1973: 28)

Es difícil encontrar una cadena de argumentos decriptivos mejor trabados para poner de manifiesto la espectacular metamorfosis operada por la novela desde el siglo XVIII. Creo que la extensión de la cita se justifica por la riqueza de su contenido y por la sagacidad de la autora para destapar el pastel. Más arriba yo planteaba, y respondía, la pregunta de qué otra cosa podía escribir Cela, alguien que reclamaba libertad absoluta para ser él, para ahondar en él y bucear en el mundo, ambos en relación problemática, qué otra cosa podía escribir sino novela. Fijémonos en el tipo de género en que deviene la novela: género absorbente, pues succiona otros géneros clásicos, al que ningún ámbito de la experiencia humana le es ajeno, continente, pues, de cualquier tipo de contenidos: historia, teología, botánica, filosofía, medicina... sobre los que el novelista pontifica y eleva a la categoría de universales y absolutos a golpe de afirmaciones cuyo valor no es necesario argumentar, sino que por gracia de un hábil efectismo verbal mutan, *voilà*, en verdaderas; género parasitario, la novela, en fin, de la realidad y de la ficción, libre hasta la anarquía y el rechazo de cualquier definición o reglamentación, sumamente sensible a la clave moral y al momento histórico de la sociedad en la que nace, convertido en instrumento de instrucción pública según la particular digestión que de esa moral haga el narrador, que es ensalzado, desde ese territorio virtual (la novela) en que ejerce su autocracia, a la dignidad de juez, médico, naturalista, investigador, arquitecto, sacerdote, erudito..., Dios.

Pasemos ahora, reteniendo esta descripción de la singularidad de la novela como espacio abierto, a Cela; apliquemos al Cela que venimos conociendo esta plantilla del género novelístico. Cela –recordemos- bascula del verso a la prosa en una situación personal muy difícil: una imagen degradada de sí mismo, una autoestima variable, con grandes oscilaciones, una necesidad imperiosa de afirmación personal y de aceptación social, herido en su orgullo, bloqueado por su abulia ante los estudios o cualquier plan formativo que se le propusiera (por ejemplo, su paso traumático por la academia de su padre, último intento), carente del preciado aval de los estudios universitarios, lo que menguaba grandemente sus aspiraciones sociales, sin profesión, asediado por sentimientos de culpa e insolidaridad, seguramente acrecentados por su participación en la obra conjunta *Laureados de España*, toda una declaración de militancia pro-movimiento y pro-régimen en aquellos momentos de desorientación y de necesidad,

pero que debió de cubrirle de vergüenza ante sus amistades literarias, a las que tanto debía, etc.; sería interminable la descripción del Cela de los años 34 a 42, y creo que ya se ha ofrecido una semblanza suficientemente siniestra<sup>83</sup> de nuestro personaje desde su adolescencia madrileña hasta aquellos primeros difíciles años de posguerra. Pero el salto del verso a la prosa, que es a lo que iba, en su impulso inicial yo lo veo no más que como un experimento ciego, nacido, por un lado, de la desocupación y el hastío, y por otro, desde el tormento interior. Cela no solamente pasa del verso a la prosa (no hay que pensar -insisto- que ello respondiera a una decisión profesional, ni siquiera consciente, Cela entonces no era nada<sup>84</sup> ni imaginaba llegar a serlo, aunque lo quisiera todo, afectado por “un orgullo sin límites”, sino que con la misma inercia que antes escribió algunos versos ahora picaba en prosa), eso en realidad es no decir nada; Cela pasa del verso a la prosa, primero para escribir su artículo <<Adolfo Esteban Ascensión>> en *Laureados de España*, año 40, y luego para escribir *La familia de Pascual Duarte*, año 41<sup>85</sup>; quiero con esto decir que, por una parte, su incursión en la prosa tiene algo de incidental, al hilo de su esfuerzo por posicionarse socialmente, pero por otro lado que no es casual ni azaroso lo que escribe Cela, sino radicalmente inscrito en su encrucijada personal, por eso opino que el *Pascual Duarte* es una reacción expiatoria,

---

<sup>83</sup> Término que él mismo utiliza para calificar su adolescencia y que yo hago extensible hasta la publicación del *Pascual*. Será la publicación de su primera novela lo que oriente de una manera segura y definitiva a nuestro autor, como ya ha quedado dicho en otras ocasiones en este estudio.

<sup>84</sup> Difiero, lamentablemente, de las opiniones de destacados especialistas en Cela, como Darío Villanueva y Alonso Zamora Vicente, entre otros, que consideran al Cela del año 35 como “un joven escritor, amigo de Miguel Hernández y de María Zambrano, en cuya casa conoce a otros escritores e intelectuales del momento que, deslumbrado por la extraordinaria constelación de poetas que bulle por Madrid, identifica literatura con poesía.” (D. Villanueva, 1985: 50) No, no, a María Zambrano la conoció poco o nada en aquel momento, y con ella intercambié algunas cartas años después, recordándole precisamente sus estancias en la casa de su hermana, a quien por entonces, año 35, conoció más; sobre su relación con Miguel Hernández, Neruda, Salinas o Menéndez Pidal también se ha mitificado bastante, igual que con Baroja, a pesar de que ayudara a bajar su ataúd. En cualquier caso, yo tiendo a pensar que si las relaciones con todas estas personalidades hubieran sido realmente intensas (lo que es extraño en un joven sin estudios, y por supuesto sin obra, de diecinueve años; Miguel Hernández era seis años mayor, lo que a esas edades es una distancia considerable) no habría salido de Madrid en el 37, no se hubiera postulado para delator ni hubiera sido, más tarde, censor (aunque, como se sabe, todo esto no llegó más que a maniobra fallida de un jovencuelo tan desorientado como ambicioso).

<sup>85</sup> Para ser exacto diré que Cela también aportó para la revista *Y* de la Sección Femenina de 24 de febrero de 1940 unos comentarios a unas fotografías de Emilia Pardo Bazán (sobre las que volveremos más adelante, en la segunda parte de esta investigación), y para la revista *Medina*, nº 6, de 24 de abril de 1941, su primer cuento, *Don Anselmo*, ya citado. Y ninguna otra incursión en prosa se le conoce hasta el año 42, cuando ve la luz el *Pascual Duarte*.

un esfuerzo por extirpar de sí el mal que lo corroe, es una primera purga de su corazón, un primer drenaje al que seguirán tantas como novelas escriba, hasta llegar a la mansedumbre lírica de la muerte, a la crónica pausada de la muerte, definitivamente aceptada aunque no rendido a ella, que es *Madera de boj*, su última y desconocida novela, en el sentido de poco estudiada; y es que *Madera de boj* es el final del camino, y ahí sólo se llega habiéndolo recorrido previamente. Así que la original incursión de Cela en la novela es casi impremeditada, en el sentido de que no obedece a estrategia de futuro alguna, tiene mucho de juego literario y sólo responde a una íntima necesidad de limpieza interior, por eso la obra le sale prieta, nervuda, cada palabra tiene garra, hiere o acaricia, y al final, la obediencia, asumir la sentencia, el reconocimiento del mal hecho, pero a la vez la exculpación: no hubo más remedio, las circunstancias arrastran, el destino no lo decide el hombre. Pero –y esto es capital- en ese experimento, en ese juego solitario en el que hace desfilar escena tras escena, sangre sobre sangre, Cela descubre el género, experimenta en sus propias carnes, entonces flacas y apretadas, la seducción de la prosa sometida al único tribunal de su dictamen y al único argumento de sus intereses. Cela descubre también su talento narrativo, no de manera inequívoca, porque eso es imposible, pero sí la comodidad y la eficacia, incluso la facilidad, cuando aún no se tienen pretensiones. Tras luchar durante meses por la publicación de su novela y una vez conseguido bajo el patrocinio de Gregorio Marañón, nada menos, es cuando Cela decide dar por finalizada su etapa divagante. El éxito momentáneo, porque después sufrió la censura, del *Pascual* fue sin duda el detonante para que su narcisismo herido, su orgullo amordazado, sus energías contenidas dieran en liberarse y henchido de la autoestima que siempre le infundió su madre iniciara una carrera meteórica que será realmente espectacular durante la década del 42 al 52<sup>86</sup>; y recordemos que el año 42, año de la publicación del *Pascual*, es el año que el mismo Cela califica como el peor de su vida: la propia figura de Pascual, por tanto, no puede ser ajena a ello. En definitiva, pues, qué descubre Cela: descubre el género que le viene a la medida, como el traje que andaba buscando, con la inmensa suerte añadida de que su primera incursión, impremeditada,

---

<sup>86</sup> Muchos estudiosos de Cela opinan que durante esa década Cela alumbró lo mejor de su obra. Yo no comparto esa tesis, pero debo reconocer que su actividad fue frenética, sobre todo si no olvidamos al joven abúlico, caprichoso, díscolo, bravucón que fue hasta los veinticuatro años (luego, esa conducta se fue moderando y sofisticando). En esa década no sólo escribe su primer libro de poesías, algunos cuentos, luego recogidos en *Esas nubes que pasan*, de 1945, así como numerosos artículos en dos tomos bajo el título de *Mesa revuelta*, 1945; Cela escribirá en estos años sus cuatro primeras novelas: *La familia de Pascual Duarte* (1942), *Pabellón de reposo* (1943), *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (1944) y nada menos que *La colmena* (1951).



espontánea, sin aspiraciones de gloria, se salda con un éxito que aún hoy retumba. En la novela, en efecto, se siente todoposeroso; no, mejor dicho: en la novela lo es, pues así ya se sentía aunque no lo fuera: “A fuerza de repetírselo se llega a considerar fuerte y todopoderoso” (Cela, C. J., 2001: 183), y el ombligo del mundo, de su mundo novelesco y del mundo real y enemigo en el que se ve triunfador; triunfador en terreno enemigo. Como novelista Cela podía ser todo lo que no fue: médico, historiador, erudito, mendigo, chulo, practicante de incestos, etc., etc.<sup>87</sup> Y pronto comenzó a incomodarle la única preceptiva vigente en el arte de novelar, la fidelidad al tríptico planteamiento, nudo y desenlace<sup>88</sup>:

He coleccionado definiciones de novela, he leído todo lo que sobre esta cuestión ha caído en mis manos, he escrito algunos artículos, he pronunciado varias conferencias y he pensado constantemente y con todo el rigor de que pueda ser capaz sobre el tema y, al final, me encuentro con que no sé, ni creo que sepa nadie, lo que, de verdad, es la novela. 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.” (Cela, C. J., 1979b: 9)

Ya son muchos años de insistir en la precariedad de las clasificaciones para uso de preceptivistas poseídos por un afán metafísicamente taxonómico, y es inútil y ocioso repetir ahora el hilo de la argumentación. Es demasiado duro este oficio para que podamos permitirnos la licencia de los apriorismos y el ingenuo juego de azar de aquellas preceptivas. Dejemos que los cautelosos lamas sigan entreteniéndose con sus clasificaciones y sus ejes de ordenadas y abcisas; a nadie hacen daño y menos que a nadie, a nosotros los escritores. (Cela, C. J., 1979c: 32)

---

<sup>87</sup> La gloria de Cela pasa por el hecho de que muchas de esas simulaciones novelescas se verán más tarde refrendadas en la realidad: cuando sin ser licenciado universitario le hagan más de veinte veces doctor, o le hagan catedrático de Geografía Popular por la Universidad de Mallorca, donde impartirá cursos de doctorado, o cuando lo hagan Senador, o Forense honorario por la descripción de un autopsia en *Mazurca para dos muertos*, sin ser médico, o Cartero Real, o Ferroviario, o haber sido objeto de al menos dos libros que yo conozca sobre la relación de su obra con la medicina, él, que no pasó del primer curso en la facultad, o regresar por la Alcarria en loor de multitudes cuando años atrás pasó por allí dando tumbos y sorteando el calabozo que esperaba a los vagabundos de dudosa intención.

<sup>88</sup> En realidad, nunca fue capaz de respetar ese esquema; si acaso en el *Pascual*, que no deja de ser una obra ajena a cualquier preocupación técnica, siguió de forma mimética algo parecido a ese esquema clásico; en ninguna otra obra -a excepción, una vez más, por los motivos ya expuestos, de *La catira*- se puede hablar, en sentido estricto, de argumento, sino de argumentos fragmentarios, personajes a medio hacer, situaciones sin límites lógicos..., como -piensa Cela- ocurre en la vida misma. Este es el realismo subjetivo que practica Cela, en la línea que también practicó Gutiérrez Solana y que Cela adopta, aunque para imprimirle su propio sello.

Nuevo intento de blindaje del escritor y de ese espacio sagrado en el que sólo puede serlo: el espacio de la novela; Cela reclama plena autonomía en el acto de novelar, sabe que todo, absolutamente todo, cabe en ella, y entre todo su verdad, violenta y desaforada, tierna y dolorosa.

M. Robert considera, con acertada intuición, que la escasa cimentación de la novela es lo que propicia la insistencia en su parentesco con la verdad. En efecto, en la negativa de Cela a aceptar preceptos genéricos se esconde (a pesar de su intento de justificación teórica), como digo, la defensa de un espacio donde poder expresar su verdad, pues no otra cosa hace en todas sus novelas. La posición de Defoe es plenamente compartida por Cela: sus obras no son mera ficción, no son ni siquiera primeramente ficción; sus obras son la forma expresiva que adopta esa verdad con la que todo su ser personal se identifica y que se concreta en ideas políticas, morales, estéticas, antropológicas, sociales, en suma: filosóficas y literarias, que va desgranando al hilo de su peripecia vital, con una clara función exculpatoria y justificadora, también estimuladora y provocativa, desafiante. La corriente a favor que supone la solemnización del género lleva al ansiado endiosamiento del novelista, en este caso Cela, lo que en cierto modo representa la satisfacción de su original carencia, resumida en frustración, inseguridad y baja autoestima, mordazas de un narcisismo profundamente herido y de un orgullo ahogado, si bien ahora, alcanzada la consideración social que procura el éxito, felizmente rehabilitados para ser exhibidos en público, lo que da pie a la chocante escena que, entre otros (el propio Cela lo hace), relata Delibes de Cela pidiendo perdón a los colegas por haber llegado tan alto y tan pronto: “Soy el número uno y pido perdón por lo fácil que me ha sido” (Cela/Delibes, 2004: 29).

Pero no nos engañemos, no nos deslumbre, indirectamente, el potente foco de la fama. Cela era un narcisista casi patológico, Cela quería éxito y gloria en vida, es decir ansiaba un reconocimiento que necesitaba para su propio equilibrio mental, y consecuentemente lo buscó y se lo trabajó muy duramente; pero Cela, sobre estar curado de ingenuidad (de eso cura el resentimiento) era de una inteligencia clara e insobornable<sup>89</sup>, lo cual le devolvía la verdadera imagen de sí mismo, ésa que ocultaba tras su apariencia hierática, su voz bronca, su gesto altivo, ésa que, en fin, ocultaba tras las bambalinas del éxito, como de joven la ocultaba tras esa pose de bravucón. Quien escribe novelas tiene la desgracia de saber quién

---

<sup>89</sup> No podemos olvidar que estamos ante alguien extraordinariamente inteligente, circunstancia que modula y afila sus posibles trastornos de personalidad. Sin esa extraña simbiosis no es imaginable el levantamiento de una obra tan extensa, tan personal, tan profunda, tan libre, tan sugerente, tan valorada, y acaso tan desconocida.

realmente es<sup>90</sup>, a poco que sea un escritor visceral, que es el que escribe como terapia. Y Cela lo sabía; al Cela íntimo no le engañó su éxito, sino todo lo contrario, de alguna manera más acentuaba su drama interior. M. Robert es igualmente consciente de este espejismo que es el éxito del novelista, que no es más que la expresión del propio espejismo novelesco:

¿Por qué habría de tener tanto interés [la novela] no sólo en imitar la realidad, sino también en tomar prestado sus más pesadas cargas, si no quisiera hacerse perdonar su real impotencia o liberarse de su irresponsabilidad? El pathos de la verdad, que sustituye aquí a cualquier detenida consideración, responde menos a una preocupación por la claridad que a un vago deseo de justificación; se capta esa especie de malestar que tara al género, esa mala conciencia que gravita sobre él desde sus orígenes y que no se tranquiliza, sino que se agrava con el avance mismo de la modernidad. (M. Robert, 1973: 29)

Recordemos la lucha de Cela, durante los quince o veinte primeros años de “profesión”, por justificar su aportación al servicio de algo, no de alguien (según él mismo rectifica, con oportunidad de quien sabe que puede ser contestado); recordemos que ese servicio radicaba nada menos que en llevar razón, en erigirse en paladín de la razón, un valor por sí mismo, inatacable. En efecto, a Cela le suena hueco el eco del tambor de hojalata, a Cela le atormenta la sospecha de la propia vaciedad de la literatura; él no es un científico de la lengua<sup>91</sup> como para tomarse en serio las disputas filológicas, que siempre le parecieron baladíes o de muy bajo nivel en la escala de lo importante, él no vivía de eso, al revés, es a los críticos a quienes, literalmente, les va la vida, gremio para el que siempre tuvo una mirada aviesa y sólo soportó<sup>92</sup> en la medida que le fueron favorables. Esa sospecha de la inutilidad real de la literatura le devolvía de sopetón su propia imagen de impotencia, de mala conciencia y de frustración, por eso esta sospecha la mantuvo siempre en la ambigüedad y

<sup>90</sup> Castilla del Pino lo equipara al ilusionista, que para realizar su engaño no puede estar él mismo “ilusionado”; este comentario se lee en el Apéndice I a *El delirio, un error necesario*, op. cit.

<sup>91</sup> Lo pretenderá ser: *Diccionario secreto, Enciclopedia del erotismo*, trabajos de dictadología tópica, Académico de la Lengua, periodista, etc., pero en su fuero interno sabía que su condición y su talento eran otros. A mí sencillamente me sorprende con qué pleitesía pondera Darío Villanueva su erudición filológica. Yo no discuto a Cela un conocimiento del idioma español como muy pocos han logrado tener, pero Cela no era un erudito filólogo; sabía mucho, tenía una memoria portentosa y una habilidad para atar cabos extraordinaria, y una capacidad de trabajo obsesiva, pero, no lo olvidemos, era escritor, con todo el cieno que ello arrastra y al que, curiosamente, suelen ser ciegos los filólogos, que son los primeros que tragar el anzuelo.

<sup>92</sup> Entre los muchos lugares en que Cela deja constancia del valor y la función que otorga a la crítica destaco la decena de artículos que bajo el título genérico de <<Incompleta divagación>> aparecen en *Balada del vagabundo sin suerte y otros papeles volanderos* (Cela, C. J. 1979c)

nunca se atrevió a desenmascararse absolutamente en este sentido; sólo en una obra tan compleja como desconocida, poco leída y menos estudiada, aunque sí fue masivamente adquirida cuando se publicó, en 1973, me refiero a *oficio de tinieblas 5*<sup>93</sup>, obra reveladora, testimonial, intimísima, de la que me ocuparé en otro capítulo, sólo en esta obra Cela realiza una descarnada, o casi, confesión de su intimidad; leemos en ella textos tan marcadamente autorreferenciales como éstos:

es preciso reírse sobre la imagen de la propia derrota no debe nadie preguntar a nadie acerca de las causas de su derrota esas ya son sabidas aunque sobre ellas se guarde silencio respetuoso (Cela, C. J., 1984: m. 37)

[Dios] en venganza te regaló el éxito pero te regateó la felicidad (Cela, C. J., 1984: m.81)

todas las disculpas son buenas para justificar la abyección para darle estado oficial y exculpatorio algunas son óptimas pero todas son buenas (Cela, C. J., 1989: m. 595)

finges que estás poblado de islas inaccesibles y por las noches cuando te quedas a solas de verdad te asalta la amarga idea de que eres efectivamente un fingidor y sientes un gran desprecio hacia tu cabeza que de un momento a otro va a ser coronada de laurel (Cela, C. J., 1984: m. )

Nuevamente M. Robert conecta con la íntima frustración celiana; reconoce que, en rigor, la novela nunca pretendió captar o representar la realidad, si bien tampoco se muestra o se postula como un simple simulacro o caprichosa fantasía: toca la realidad lo justo para tratar de cambiarla, es ese deseo de cambio de la realidad lo que late en la novela, o lo que es lo mismo: es la intención del novelista cambiarla para sí, y ésa es su verdad:

Quien urde una novela, expresa, por ello mismo, un deseo de cambio que intenta realizarse en dos direcciones. Porque o bien cuenta historias, y cambia lo que es, o bien trata de embellecer su personalidad a la manera del que mejora su condición mediante el matrimonio, y entonces cambia lo que es él. [...] En todo caso, rechaza la realidad empírica en nombre de un sueño personal que cree posible realizar a fuerza de mentiras y seducciones. (M. Robert, 1973: 31; subrayado mío)

Pero, claro, ese juego de mentiras y seducciones no cesa ni se circunscribe al ámbito de lo novelesco; la vida misma del novelista tiende a hacerse novela, ya que es eso, su vida, lo que éste pretende cambiar

---

<sup>93</sup> Cela, C.J., *oficio de tinieblas 5*, Barcelona, Seix Barral, 1984. 1ª ed. 1973.

afectándose también ella de las mismas mentiras y seducciones. El fruto más elocuente de dicho triunfo es el éxito, que M. Robert nuevamente calibra en su justa medida:

No piensa [el novelista] conquistar el mundo al que seduce y engaña, precisamente porque empieza poniendo en entredicho las jerarquías, del mismo modo que el que elige el camino de ascender socialmente mediante el matrimonio es ante todo un rebelde, un hombre que no acepta sus propios orígenes y, en consecuencia, decide rehacer su biografía. En oposición al héroe trágico o épico, que sufre por el orden de que es testigo, el “urdidor de novelas” es, en sus mismos designios, un fautor del desorden, un hombre que desprecia las calidades y las categorías, hasta en sus esfuerzos por alcanzar los puestos más altos. Así, pues, un advenedizo que funda sus esperanzas en la intriga y la mitomanía, pero también un espíritu enamorado de la libertad, decidido a no inclinarse ante lo irreversible, rebelde a los clichés así como a las situaciones preestablecidas, y subversivo a pesar del conformismo al que acaba por obedecer. (M. Robert, 1973: 32)

El retrato que la autora francesa hace del novelista, no sólo como urdidor de novelas, sino como escritor de las mismas, encaja como un guante en la persona de Camilo José Cela. Algunos de los rasgos que ya han aparecido a lo largo de este capítulo son señalados en el texto citado como propios de la personalidad y las íntimas aspiraciones del escritor: engañador y seductor (ése es el gran talento), rebeldía, matrimonio como vía de ascenso social (reeditor de su biografía), no respeta las jerarquías ni el orden establecido en tanto no se vea situado en el lugar que le corresponde (el más alto), maquinador, no acepta límites, subversivo pero domesticable por el reconocimiento o la adulación. Creo interesante en este momento comparar este retrato del escritor adulto con otros de diversa índole pero realizados por Cela en el instante mismo en que rompía a nacer el escritor: en ellos se aprecian, aún virginales, los rasgos y características que identificarán al escritor adulto<sup>94</sup>. El primero pertenece al primer cuento que escribe y publica Cela, *Don Anselmo*<sup>95</sup>, 1941, en que Cela aparece por

---

<sup>94</sup> Debo hacer notar que el Cela adulto no será muy distinto en lo esencial del Cela adolescente o del joven Cela de los años cuarenta (quizá tampoco del niño iriense); su personalidad y su pensamiento adquirieron forma y solidez muy tempranamente, y él mismo confiesa en múltiples ocasiones que su pensamiento, con los años, no ha cambiado en lo fundamental. Así, por ejemplo, en <<Permanente y renovada poética>>, pequeño texto con el que abre la edición de su *Poesía completa* de 1996, op. cit., p. 23, dice: “Pienso lo que siempre pensé, sigo pensando lo que siempre pensé”; o en la ya citada entrevista con A. Amorós, donde asegura: “Mi manera de pensar no ha cambiado mucho; los saltos en el vacío no me van y pienso ahora lo mismo que pensaba cuando era mozo. La verdad es que, en esto, no soy muy variado”. (Cela/Amorós, 1971)

<sup>95</sup> Cela, C. J., <<Don Anselmo>>, en *Esas nubes que pasan*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1992.

referencia indirecta embozado en la condición de nieto de don Anselmo, y el segundo es una muy certera descripción del pensamiento del joven Cela por parte de Leopoldo Panero, quien prologa la primera edición de *Pisando la dudosa luz del día*<sup>96</sup>, su primer libro de poemas del año 1944 (publicado en el 45). En *Don Anselmo* el narrador aprovecha la alusión de don Anselmo a la persona de don Jorgito, “un inglés apacible que hablaba el español con acento gallego” (referencia de Cela a su propia familia materna), para informarle de haber sido compañero (en los Maristas de la calle del Cisne, en Madrid, por donde pasó Cela) de un nieto suyo:

muchacho flacucho y antojadizo, mal acostumbrado a llevar siempre por delante su santa voluntad, tímido, pero con un orgullo sin límites y que hoy, según creo, anda por ahí dedicado -¿cómo no?- a hacer sus pinitos literarios. (Cela, C. J., 1992: 34)

Panero lo cala desde el primer instante, y pondera su talento y posible proyección:

la violencia de los ímpetus oscuros, la visión despiadada del mundo y de las cosas, la intuición de la vida como fealdad, como tristeza irremediable, como imperfección originaria del hombre. (Panero en Cela, C. J., 1945)

Ese contraste del tipo orgulloso, empeñado en salirse siempre con la suya, de hecho decidido a ello, respecto al esteta de la visión despiadada del mundo, antes que apreciarlo como contradictorio hay que entenderlo como complementario, y Cela crecerá como escritor desde esas coordenadas aparentemente dispares. En realidad Cela se da permiso para iniciar una lucha en la que no dudará en responder a la vileza con la vileza, su enfado con el mundo nunca tuvo cuartel, y en algún lugar llega a decir que su partida con él quedó no más que en tablas:

responde a la vileza con la vileza pero no te lo confieses jamás la vileza debe ser ignorada hasta por el vil por uno mismo o el otro que la vileza denomina y llena de perdigones de plomo el corazón. (Cela, C. J., 1984: m. 247)

Es la misma actitud ante el mundo que aprecia M. Robert: de protección ante su agresividad, pero a la vez plaza a conquistar, la que se convierte en condición no ya del éxito sino en rasgo tipológico propio del urdidor de novelas. En *Palabras a una tertulia*, discurso, ya citado, con el que Cela presenta públicamente su *oficio de tinieblas 5*, discurso también

---

<sup>96</sup> Cela, C. J., *Pisando la dudosa luz del día*, Madrid, Ediciones Zodiaco, abril, 1945. Prólogo de Leopoldo Panero.

enigmático y altamente provocador, Cela llega a asimilar la condición del escritor (naturalmente, del escritor que él sabe que es) con la del enfermo; siempre me ha parecido muy reveladora esta asociación: “El escritor es un enfermo que lucha denodadamente con su propia salud, contra su propia salud, y de esa guerra sale con el alma en pedazos y reducida a ruinas” (Cela, C. J., 1973: 204). De nuevo la guerra y, al final, la derrota, a pesar del éxito; el éxito, insisto, el escritor sabe perfectamente que es un malentendido, fruto de su habilidad irreprimible para engañar y seducir. La conquista, pues, es siempre ficticia:

No es entretenido el oficio del escritor. No es remunerador el oficio del escritor. No es amable el oficio del escritor. El oficio del escritor no tiene compensación conocida alguna, ni premio, ni sonrisa. Tiene, quizás, toda una suerte extraña de ignoradas alegrías, de alegrías sin nombre, de alegrías que casi no lo son, pero que nos confortan, nos dan aliento, y nos permiten “ir tirando”, que es, en definitiva, de lo único que se trata... [...]

La dorada, la delicada y esplendorosa leyenda que suele rodear, en su triunfo, al escritor que lo consigue, el escritor la entiende, en los íntimos e insobornables oídos del alma, como el lúgubre himno a cuyos acordes, que él solo escucha, se siente ir muriendo poco a poco, pero sin posible resurrección. (Cela, C. J., 1956: 396; subrayado mío)

¿Queda claro lo que íntimamente representa el éxito para el escritor que es Cela, a pesar de lo que pudiera parecer? Insisto, sólo en el espacio virtual de la novela el escritor encuentra, transitoriamente, su cura, porque es ahí donde cambia el mundo a su necesidad y a su antojo. En los primeros compases de este capítulo aludíamos, siguiendo a Cela, a esa cínica diferencia que el escritor inicialmente cree ostentar respecto al resto de sus congéneres, pero Cela enseguida rectificaba declarando “el fondo deapestosa igualdad” en que todos retozan. Ahora sabemos que laapestosa igualdad es compartir la misma enfermedad, seguramente sus semejantes carencias y frustraciones, sus semejantes complejos, su semejante desafortunado afán de gloria, de reconocimiento, de posesivo amor frustrado<sup>97</sup>. M. Robert profundiza en el análisis psicológico del escritor, en su intrahistoria, para localizar el origen de esa necesidad de escribir como forma de terapia y como afán de gloria. El deseo novelesco, afirma M.

<sup>97</sup> M. Klein, en su trabajo de 1937, *Amor, culpa y reparación*, hace la siguiente reflexión sobre la necesidad de afecto y la violencia; en ella creo que describe con precisión el esquema de conducta celiano, así como sugiere lo que busca el escritor: “Muchas personas tienen intensa necesidad de alabanza y aprobación general, precisamente porque necesitan la prueba de que son dignas de ser amadas. Esto se origina en su temor inconsciente de ser incapaces de brindar amor suficiente y genuino y, en particular, de no poder dominar los impulsos agresivos hacia los demás; temen ser un peligro para los que aman.” (M. Klein, 1990a: 313)

Robert, nace de otro tipo de imaginación, no escrita, “que, en el orden puramente psíquico en el que ordinariamente permanece, se presenta como una pre-novela o una ficción en estado naciente” (M. Robert, 1973: 37). Fue Freud, no obstante, quien descubrió la existencia –a medio camino entre la psicología y la literatura- de una forma de ficción que si bien fue consciente en el niño y deja de serlo en el adulto normal puede manifestarse o reproducirse en numerosos casos de neurosis. Esa ficción Freud consideró que es general y constante para todos los sujetos en ciertos momentos de la evolución madurativa de su psiquismo, cuando se produce el paulatino extrañamiento respecto a los padres, y la denominó, como ya adelanté, “novela familiar de los neuróticos”. Dice Freud a este respecto:

El incipiente extrañamiento de los padres, que puede designarse como novela familiar de los neuróticos, continúa con una nueva fase evolutiva que raramente subsiste en el recuerdo consciente, pero que casi siempre puede ser revelada por el psicoanálisis. En efecto, tanto la esencia misma de la neurosis como la de todo talento superior tienen por rasgo característico una actividad imaginativa de particular intensidad que, manifestada primero en los juegos infantiles, domina más tarde, hacia la época prepuberal, todo el tema de las relaciones familiares. (Freud, 1989: 47)

Se trata de una ficción que conforma lo que M. Robert llama un “patrón” de relato, que aunque pueda variar en cada caso y atravesar diferentes grados de desarrollo, “jamás cambia de decoración, de personajes ni de argumentos; jamás pierde su conformación efectiva ni los confusos deseos que le obligan a camuflarse, de manera que su monotonía aparece vinculada a una necesidad primordial o incluso al origen mismo de la imaginación”<sup>98</sup>(M. Robert, 1973: 37). Freud lo asimiló a una especie de ensoñación en estado de vigilia que en situación normal queda olvidado, como un fragmento de nuestra arqueología, al que debemos mucho de lo que hacemos o somos, pero que se nos ha hecho inconsciente. Para M. Robert a ese nivel inconsciente ese patrón de relato opera como “un fragmento de literatura silenciosa, un texto no escrito que, aunque

---

<sup>98</sup> ¿Qué otra cosa escribió Cela que una misma y sostenida novela? Cualquiera que haya leído la obra novelística de Cela lo sabe, incluso su obra dramática participa del mismo patrón primitivo y omnipresente. Juan Guerrero Zamora, que es a mi juicio uno de los estudiosos de Cela que mejor lo ha comprendido, ya apunta esta idea en su lúcido artículo <<CJC, dramaturgo insólito>>, *El Extramundi*, año III, nº IX, primavera de 1997. Escribe Guerrero Zamora: “la distancia [entre Pascual y María Sabina, 1942-1969], sin embargo, y pese a las apariencias, no era tanta si se entiende, y yo así lo entiendo, que el escritor auténtico no evoluciona linealmente sino, desde su simismo, concéntricamente”. Puede apreciarse cómo el autor intuye ese movimiento en torno a un eje central en la evolución de Cela, y de todo auténtico escritor, según sospecha.



compuesto sin palabras y privado de todo público, no por ello tiene menos intensidad y sentido de auténtica creación” (M. Robert, 1973: 38). Se trata de la presencia de esa figura oculta pero omnipresente en toda obra de creación que denominé en otro momento de este estudio “autor inconsciente”. El autor inconsciente es el responsable de dictar los ejes en torno a los cuales circunvoluciona el imaginario novelístico del escritor, cuya base es la freudiana novela familiar del neurótico, fenómeno de experiencia normal y universal en la vida infantil pero que sólo es patológico en el adulto que continúa creyendo en ella y elaborándola. El adulto que continúa elaborando su novela familiar es alguien que por diversos motivos, hasta cierto punto despejados por la psiquiatría y el psicoanálisis, sufre un parón evolutivo en su personalidad que lo ancla en ese momento del crecimiento humano que es el complejo de Edipo o sus inmediatos estadios previos. Según el momento en que se produzca ese parón evolutivo M. Robert identifica al “niño expósito” (se percibe como exterior a los padres y duda de su filiación respecto a ellos, “su tema es siempre una veleidad de liberación, un tentativa de evasión que no es aún más que un diferido retorno” (M. Robert, 1973: 43)) o al “bastardo edípico” (descubierta la sexualidad, padres disociados, enaltecimiento o abstracción del padre, de cuya paternidad duda, fortalecimiento del vínculo con la madre, de cuya maternidad no duda, lo que en una fase posterior será causa de conflictos al mancillarse la imagen de la madre por ponerse en duda su fidelidad). En Cela su autor inconsciente opera más frecuentemente como bastardo edípico que como niño expósito, aunque esa disociación nunca es absoluta y lo que se dan son dominancias de uno respecto a otro, siendo más frecuente en Cela, a tenor de su obra, la dominancia del bastardo edípico<sup>99</sup>. El niño expósito se manifiesta en su etapa evasiva y

<sup>99</sup> Robinson Crusoe es un personaje característico del niño expósito, como el Gulliver de Jonathan Swift o el capitán Nemo de Julio Verne: todos ellos son personajes de la fantasía evasiva de sus autores. Don Quijote es un personaje mixto: huye y regresa sucesivamente, y hay cierta cordura moral en su fantasía; Julián Sorel, el personaje de Stendhal, es un tipo equiparable al bastardo edípico, como lo pudo ser Pascual Duarte, casi la única obra de Cela calificable de novela, afirmación que no hago para desmerecer a las demás, sino para enfatizar su condición de productos estrictamente celianos, como otros lo son dickensianos, o unamunianos (nivolas), etc. Para justificar la calificación de la obra de Cela como propia del bastardo edípico, y a Cela mismo como un prototipo de tal condición psicológica, leamos el siguiente texto de M. Robert sobre este tipo de autores y sus obras: “Así, en el ámbito del “trozo de vida”, todos los novelistas [bastardos] producen obras abundantemente provistas de tipos humanos –las creaciones de Balzac o Proust, los personajes de Dickens o Dostoievski-, pero desprovistos de los caracteres literarios propios de una tipología. Al contrario de la novela quijotesca, que constituye una entidad reconocible bajo las más dispares formas [*Las almas muertas*, de Gogol, o *El castillo*, de Kafka], la novela al estilo de Balzac o de Proust [o de Cela, podemos perfectamente añadir] no es un tipo de novela, sino simplemente una novela de Balzac o de Proust [o de Cela], es decir, una obra esencialmente atípica cuyo análisis

vagabunda, apreciándose algunos de estos rasgos en Pascual Duarte a pesar de su filiación claramente bastarda, también en *Mazurca para dos muertos* y en *Cristo versus Arizona*, entre su obra novelística, y entre la no menos novelística en la obra de viajes, especialmente en *Viaje a la Alcarria y Judíos, moros y cristiano*, en que Cela ejerce casi de vagabundo real. En su adolescencia se escapa varias veces de casa, en una ocasión llega hasta Lisboa, y en su preadolescencia adopta la costumbre de subir hasta alguna vivienda desconocida de cualquier calle de Madrid, llamar a la puerta y preguntar si viven allí los señores de Cela<sup>100</sup>; comportamientos en los que se aprecia una tendencia evasiva, por un lado, y por otro lo que M. Robert identifica, propio del niño expósito, como “una tentativa de evasión que no es aún más que un diferido retorno” (M. Robert, 1973: 43), debido a que aún los lazos con los padres son fuertes e indiferenciados, lo que hace que los ame y los odie a ambos a la vez, indiferenciadamente, de modo que toda venganza se vuelve contra el vengador y toda rebeldía contra el rebelde en ese regreso final al redil familiar del que aún carece de recursos, de todo tipo, para distanciarse. En realidad, como ya se ha señalado, la tentación vagabunda de Cela será permanente a lo largo de su vida, y en muchas de sus obras, además de las de viajes, se identificará como “el vagabundo”, pero, como también se ha indicado, nunca cede abiertamente a esa tentación, sino que siempre regresa al hogar (padres, esposa, algunos años mayor que él, e hijo) y al campo de batalla, el mundo urbano. El bastardo edípico, por el contrario, tipo más ajustado a la psicología celiana, se encuentra en un estadio muy superior, pues sabe perfectamente a quién ama y a quién odia, y sabe incluso la razón de su preferencia,

pero incluso para él las cosas distan mucho de estar tan netamente decididas. [...] En realidad, no escapa a la ambigüedad, sino que, por el contrario, se sumerge en ella en virtud de otra división, que se establece entre el amor y la admiración, entre las inclinaciones sexuales y el ideal moral o, para expresar la antítesis con una fórmula convenida, entre las exigencias del corazón y los no menos tiránicos imperativos del espíritu. (M. Robert, 1973: 47)

En coherencia con la opinión de Freud, es el descubrimiento de los procesos sexuales lo que estimula sus fantasías, fantasías que implican a la madre, a la que tiende a imaginar en situaciones de secreta infidelidad y de

---

comparativo no saca nada en limpio, si no es un catálogo casi interminable de singularidades” (M. Robert, 1973: 184) En efecto, eso es *Pabelón de reposo*, *La colmena*, *Tobogán de hambrientos*, etc., todas sus novelas, con la excepción del *Pascual Duarte*. Por otro lado, repararemos en la manifiesta admiración de Cela hacia Balzac, Dickens, Proust o Dostoievski.

<sup>100</sup> De estos comportamientos deja constancia Cela en *Memorias, entendimientos y voluntades*, ya citada en este estudio.

relaciones amorosas ocultas. El profuso relato que hace Cela, no ya de sus inicios sexuales con criadas y sirvientas de su casa, en torno a los doce años (Cela, C. J., 1993: 35, 54), sino de la increíble aventura sexual que dice mantener, con quince años, con la madre de un amigo del barrio, a quien ésta mandaba a recados “y a mí me metía en la cama con ella”, es ilustrativo del lugar que ocupa su madre en sus fantasías, de quien -recordemos el testimonio que recoge el doctor Rodríguez Tejerina- se sentía enamorado de un modo no precisamente platónico. Termino la cita de su *affaire* con doña Julia, para mayor pasmo de los lectores: “Esto debió ser en el 31, teniendo yo quince años, mis visitas a doña Julia me tenían muy delgadito y mi madre me decía que no jugase tanto al fútbol” (Cela, C. J., 1993: 72). Se aprecia en esta conducta, tanto si es cierta como si no lo es, un gusto por fantasear sexualmente con la figura de la madre, que se reproduce en su primera incursión en el mundo de la prostitución, aún anterior a sus fregados con doña Julia, de la que no sabemos si era rubia, como su madre; sí lo fue su primera iza: “Me inicié en los encantos del rijo con una esquinera de la calle del Desengaño, rubia teñida, más bien metida en carnes y muy perfumada que me chistó, me enseñó una teta y me catequizó sin mayor esfuerzo” (14 años) (Cela, C. J., 1993: 77)<sup>101</sup>. La utilización de las mujeres para escalar socialmente, práctica que M. Robert destaca en Dickens, Balzac, Flaubert o Proust, ejemplos todos ellos del bastardo edípico, no es extraña a Cela, al menos en su fantasía, pues son bastantes las ocasiones en que manifiesta, entre bromas y veras (Cela nunca hablaba en broma; cualquiera que lo conozca lo sabe), su deseo de haber vivido de las mujeres o su vocación de chulear mujeres; sólo dos muestras a este respecto:

Mi secreta vocación hubiera sido chulear mujeres; jamás pude conseguirlo pero, al menos, pude chulear una cabra. ¡Algo es algo! (Cela, C. J., 1993: 73)

Preguntado Cela por su vocación (insisto en que Cela nunca mentía, sólo, acaso, para retar, con la seguridad de ganar el órdago; más jugaba a impostar y a confundir, eso sí, confesando algo íntimamente verdadero en

---

<sup>101</sup> Las prostitutas y su mundo han sido siempre objeto, no sólo de frecuentación, sino de fascinación para Cela, quien contacta con ellos a muy temprana edad. A las prostitutas ha dedicado muchos artículos y algún libro, *Izas, rabizas y colipoterras*, Palma de Mallorca, Palabr Menor, 1984. Y aparte del hecho de que toda su obra novelística pivota en torno al sexo, la muerte y el incesto, Cela dedica obras a fabular historias de temática exclusivamente sexual, como *Cachondeos, escarceos y otros meneos*, Madrid, Temas de Hoy, Col. Biblioteca erótica, 1991, o la novela de 1977 *La insólita y gloriosa hazaña del cipote de Archidona*, Barcelona, Tusquets, 1977; o anteriormente, 1976, su *Enciclopedia del erotismo*, Madrid, Grupo Libro 88, 1994.

un contexto o ante alguien para quien esa confesión pueda pasar inadvertida o, incluso, tomada como una gracia o una exageración) responde: boxeador, cantor de tangos...

o chulear mujeres, eso me hubiera gustado una barbaridad. Yo estaba dispuesto hasta a dar dinero... Y digo lo de chulear mujeres porque prefiero chulearlas a mantenerlas, sin duda alguna.<sup>102</sup>

En esa misma obra, donde se recogen algunas y muy variadas respuestas y reflexiones de Cela pronunciadas ante las cámaras de televisión, Cela aborda una vez más la relación con su madre y con su padre, claramente diferenciadas, como ya venimos haciendo notar, pero nuevamente pertinente para este momento del estudio de su persona:

¿Persona decisiva? Quizá mi madre. Sí... Cuando en casa, de pequeño, todos querían lo de siempre, que yo fuera diplomático o ingeniero de caminos, o abogado del Estado, pues mi madre quería que yo fuese músico o pintor, no escritor, eso le cogía más lejos, quizá. En ella tuve siempre a una gran aliada. [...] Y además mi madre y yo nos llevábamos muy bien; y por fuera, no, porque ella era una mujer bellísima, pero por dentro nos parecemos mucho. Por mi padre yo sentía una gran admiración y un gran respeto. Probablemente sentía admiración, respeto y cariño, por este orden, siendo grande el cariño que le tuve siempre. (Cela/TV: 1989g: pr.102)

M. Robert asegura, en línea con la opinión de Freud, que el bastardo edípico nunca termina por matar al padre (esa cita lo confirma, una vez más), al contrario, será admiración el sentimiento que camufle su incapacidad para romper con él y superarlo o sustituirlo, y vivir su vida con total independencia. Dice Freud:

Más aún: todo ese esfuerzo por reemplazar al padre real con uno superior es sólo la expresión de la añoranza que el niño siente por aquel feliz tiempo pasado, cuando su padre le parecía el más noble y fuerte de los hombres, y su madre, la más amorosa y bella mujer. (Freud, 1989: 49)

Creo que en Cela se aprecia esa añoranza del pasado, pero fue también en ese pasado donde se consuma su extravío, y observamos en la respuesta de Cela cómo las expectativas familiares hacia él estuvieron muy lejos de ser satisfechas; se trataba de seguir alguna de las tradiciones familiares: ingeniero (tíos y luego hermanos lo serían), abogado (en la línea

---

<sup>102</sup> *Lo que dijo Cela en TV*, RTVE, 1989, programa 36. El libro está hecho sólo con preguntas a Cela y las respuestas textuales que da a las preguntas, agrupadas en bloques temáticos.

de su padre y de su imaginario pariente Claudio Montenegro<sup>103</sup>), médico (como su ilustre antepasado Cesáreo Fernández Losada, inspector general de sanidad en Cuba y cirujano famoso), pero sólo su madre parecía saber que ello sería imposible para su hijo, y el hijo percibía ese conocimiento de la madre, y lo sentía más como apoyo que como censura, hasta el punto de que nuevamente consuma la identificación con su madre, aunque no en belleza, claro: “por dentro nos parecemos mucho”. Las bases del bastardo edípico parecen estar fijadas: temor reverencial al padre encubierto por el velo de la admiración y el respeto (la condición de “bastardo” nace de la duda primitiva sobre su paternidad y el deseo de reemplazarlo por otro mejor), y, simultáneamente, amor a la madre con la que fantasea relaciones incestuosas que le provocan sentimientos de culpa; este texto de M. Robert me parece perfectamente identificable con el Cela que se oculta a ratos tras la figura de Pascual Duarte o de cualquier otro de los personajes en que se multiplica (Wendell Espana, Mateo Ruecas, Matilde Verdú...) y que otras veces muestra su rostro al descubierto:

El bastardo nunca acaba de matar a su padre para reemplazarlo, imitarlo o ir más lejos que él en virtud de su decisión de “vivir su vida”. Criminal en sí, no de un modo accidental, sino totalmente, en virtud de su misma inspiración, arrastra la novela tras sí en el círculo de la transgresión, en el cual gira sin fin alrededor de su mala conciencia y de su rebeldía, escandalizado por las limitaciones de su ser, culpable, avergonzado, asediado por la expiación y el castigo [...] Diga lo que diga como justificación de su temática, el homicidio, la subversión, la usurpación, son su ley, incluso en el moralismo de fachada del que frecuentemente alardea con predilección.”<sup>104</sup> (M. Robert, 1973: 51-52)

Todas las novelas de Cela giran en torno a unos ejes temáticos que se entrecruzan y superponen en una espiral frenética donde todo es posible y nada es previsible; esos ejes temáticos son el sexo (en todas sus versiones, especialmente el incesto), la muerte, el sufrimiento, la guerra, la ternura y el humor. Cela no se aparta ni un ápice de esos elementos de su novela familiar; su autor inconsciente reproduce incansablemente esos esquemas temáticos sobre los que el autor consciente edifica su obra con laboriosa

<sup>103</sup> Resulta que Claudio Montenegro, antepasado a quien alude y pondera en *La rosa*, no aparece en la genealogía de Cela elaborada por Luis López Pombo, Académico correspondiente en Lugo de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía. El dato es interesante, porque a este Claudio lo adoptará como padre figurado en *oficio de tinieblas 5*, destacando de él su condición de patriarca y de amante de sus propias hijas.

<sup>104</sup> Ese moralismo a veces sobreactuado es el que Cela muestra en su obra periodística (con alguna excepción, más bien de los primeros y los últimos años) y viajera, que, como ya se ha dicho, representa la obra del escritor profesional que escribe para vivir. Aunque su valor para decantar el pensamiento del autor resulta ser mayor del esperado en principio, como veremos en la segunda parte de este estudio.

paciencia, dolor y gozo. Cuando Cela se sumerge en la creación novelística, liberado del corsé que impone, quíerese o no, el salir al ruedo periodístico todos los días, da comienzo a una danza de niños que sufren, de niños que mueren, de niños mutilados, de tontos, de mujeres adúlteras, de muertes violentas, de hombres violentos, de venganzas, de sexo múltiple, de cópulas imposibles, de animales asesinos y asesinados, de animales que hablan idiomas, de tiernos amores degollados, de presos, de reos ajusticiados, de catástrofes marinas, de humor esencial, de humor en la desgracia, de suicidios, de lúcidas reflexiones, de pensamientos cortantes...<sup>105</sup> M. Robert llama la atención sobre el hecho de que para la doctrina freudiana no hay esencial diferencia entre los diversos lenguajes de la imaginación, ya pertenezcan a la literatura, la música, la pintura o a la misma ciencia y a la filosofía; el autor inconsciente, la fantasía básica de la primitiva novela familiar, inevitablemente pugna, en el artista, por manifestarse:

En este sentido, la novela no es más que un género “edípico” entre los demás, salvo que –y para la literatura no es ésta, ciertamente, una diferencia que deba ser despreciada- en lugar de reproducir un fantasma en bruto según las reglas establecidas por un código artístico preciso, imita a un fantasma, novelesco de entrada, un esbozo de relato que no es sólo el inagotable depósito de sus futuras historias, sino también la única convención cuyos límites acepta [la ausencia de límites]. [...] La paradoja del género reside totalmente en esta singular disposición que lo distingue de un modo radical de todas las sujetas a reglas. No tiene obligaciones más que con respecto al fantasma cuyo programa lleva a cabo y, en lo literario, no tiene otros límites más que los del imperio absoluto en el que despliega sus ilusiones. (M. Robert, 1973: 54)

La novela aparece, una vez más, como el territorio adecuado para realizarse la fantasía del escritor, el espacio donde el escritor se abandona a sí mismo, emergiendo su inconsciente a modo de coautor, a modo de apuntador entre bastidores; es un territorio sin ley, de ahí su idoneidad para aventureros y forajidos, como la Arizona que fue a buscar Cela, en acto claramente evasivo con su joven amante, luego segunda esposa. También la novela se muestra como el destino fatal del escritor que fue CJC; en muchas ocasiones ha querido convencernos de que escribe por la misma razón que el ave vuela o el pulmón respira, es decir que no hay razón más allá del designio fatal que todo lo mueve. Al inicio de este capítulo ya

---

<sup>105</sup> En los siguientes capítulos, dedicados a explorar desde estas premisas el pensamiento de Cela, ejemplificaré con mayor detalle todos estos ingredientes de su obra novelística, que no son sino trasunto de sus más primitivas, encarnadas y obsesivas fantasías, mezcla siempre de orgullo narcisista y de fracaso y frustración.

apareció esta idea celiana de la fatalidad que domina el pulso del escritor, y yo manifesté mis dudas, persuadido de que tras esa necesidad espontánea del escritor se esconden unos atavismos condicionantes, de naturaleza inconsciente, que se trenzan con la propia biografía consciente, la que aporta la experiencia, el tiempo que se sabe vivido, capaz también de traumatizar o de dar felicidad, constituyéndose así la historia y la intrahistoria del sujeto, que si resulta acusar algún trastorno de personalidad dinamizado por alguna forma de inteligencia o talento superior, y acaso oculto o no detectado durante años, puede sentar las bases del futuro escritor. Cela recela de que puedan llegar a conocerse los móviles ocultos que marcan su ruta de escritor; en muchos lugares, como quien lanza un aviso a navegantes audaces, advierte de esa imposibilidad. Por ejemplo, en *La galera de la literatura*, artículo ya citado, de 1951, dice:

La literatura, como la fecundación de la hembra o como la forja del hierro, es algo que no puede hacerse en frío. Ni se escribe, ni se cubre, ni se moldea con el cerebro. Pero el fuego capaz de producir la temperatura que meta al escritor en trance de serlo, es un fuego que todavía no sabemos con qué difíciles sustancias se alimenta. La sensibilidad, la experiencia, el acopio de dolor, la ternura... ¡vana palabrería! Lo único cierto es que nada cierto se sabe sobre qué es lo que produce esa llamita del héroe sin nombre que brilla dentro de la cabeza, o del pecho, o de donde queráis, del escritor.

Querer explicar por los medios al uso qué alquimia misteriosa es la que, como un niño ciego y sabio, maneja al escritor, es querer saber demasiado. (Cela, C. J., 1956: 400-401)

En efecto, la génesis del escritor, es decir del novelista o el poeta (pues aludimos sólo al escritor en tanto sujeto que necesita verter-se, mediante la expresión escrita, en un ejercicio constante de drenaje terapéutico, y no a quien practica la expresión escrita como tarea profesional), no es de fácil esclarecimiento, a lo mejor no es posible su pleno esclarecimiento. Los análisis que he traído a colación para un intento de acercamiento a la comprensión del fenómeno, que van desde los estudios de M. Klein, para quien el acto de escribir libera una tendencia exhibicionista sádica agresiva (M. Klein, 1990a: 78)<sup>106</sup>, hasta las

<sup>106</sup> Sin duda el componente agresivo del que Cela dio muestra –y que he tratado de ejemplificar a lo largo de este capítulo- en su niñez, infancia y adolescencia, se ve encauzado “productivamente”, diríamos, mediante el ejercicio de la escritura, ejercicio de carácter claramente exhibicionista, autoafirmativo, y probablemente un medio de sublimación de su ansia procreadora: la emulación o incluso superación, por la vía prolífica de la escritura, de la eficacia reproductiva del padre, con frecuencia desplazado hacia el antepasado patriarca Claudio Montenegro, a quien presenta en *La rosa* y lo convierte en su propio padre en *oficio de tinieblas* 5. Persona, por lo demás, inexistente, como ya quedó constatado. Por tanto, personaje, y en tanto tal, figura desdoblada de su propio autor.

reflexiones de Castilla del Pino y Marthe Robert, todo, de un modo u otro, en la estela de Freud, no son en absoluto concluyentes, pero sí creo que señalan el ámbito a explorar, que es el inconsciente junto a otros posibles trastornos de la personalidad, cuya etiología requeriría ser estudiada de manera monográfica y especializada. Cela, no obstante, insiste en que la esquinita del cerebro de donde nacen las novelas es ingobernable, y preguntado sobre la existencia de un Cela nunca explicado responde: “¿Un Cela nunca explicado? Ni se explicará nunca, probablemente” (Cela/TV, 1989: pr. 99), última perla, por el momento, que extraigo, fruto de su denodado esfuerzo por blindarse interiormente, guardián de una intimidad hermética que incluso hoy, cuando más y mejor necesita su obra ser rehabilitada, valorada y conocida a fondo, cierta gente se empeñaba hasta ayer mismo en mantener oculta y en malsano secretismo de logia.

Por mi parte, creo haber abierto la espita que pueda conducir al conocimiento cabal y respetuoso de una personalidad fascinante. Continuemos, pues, en nuestro empeño.



*EL PENSAMIENTO DE CJC*

(INTERLUDIO)

EL DESDOBLE CELA ÍNTIMO/CELA PÚBLICO COMO CLAVE DE  
TRÁNSITO DESDE LA PERSONA-ESCRITOR CJC HACIA SU  
PENSAMIENTO

En la obra de Camilo José Cela encontramos, en efecto, una personal visión, del hombre, del mundo y de Dios, y descendiendo a concepciones más precisas, encontramos su particular visión de la vida, de la libertad, del destino, de la muerte, de la amistad, de la soledad, de la justicia, de la sociedad, del arte, de la ciencia, de la técnica, etc., incluso de España, como tema particularmente celiano. Durante sesenta años de ininterrumpida labor de articulista, novelista, poeta, dramaturgo CJC ha ido dejando testimonio escrito de eso que sin reservas teóricas yo llamo *su pensamiento*. No es un pensamiento elaborado sistemáticamente (como casi ninguno en la historia de la filosofía), pero sí cuajado al borde o al límite del precipicio existencial al que se vio abocado desde muy pronto y de cuya peligrosidad fue plenamente consciente también desde muy temprano<sup>107</sup>. En este sentido el pensamiento de Cela, y todo lo que constituye su sabiduría de vida, es producto de una doble necesidad que pugna en el mismo sujeto: la necesidad de protección y la necesidad de afirmación. El mismo sujeto, Camilo José Cela, necesita protegerse y afirmarse; en realidad toda su obra y toda su vida pueden leerse e interpretarse a la luz de esta doble exigencia íntima. En los extremos de ambos polos de tensión interna se erigen las dos figuras con las que el propio Cela tiende a identificarse, a saber, el vagabundo y el héroe. Consecuentemente, su pensamiento será coherente con ambas figuras, es decir ambas figuras conforman los modelos humanos con los que Cela aspira a identificarse, modelos no por opuestos incoherentes o contradictorios, sino más bien complementarios en la singular personalidad celiana. Las figuras del vagabundo y del héroe ocuparán, en la medida en que vayan siendo elaboradas por el mismo Cela, sendos ámbitos de su personalidad, íntimo y público, respectivamente, de ahí que distingamos, a efectos comprensivos tanto de la persona como de la obra, dos Celas, un Cela íntimo y un Cela público.

En efecto, esta distinción entre Cela íntimo y Cela público se ha revelado fundamental para comprender ese doble registro en que parece articularse no sólo su obra, también su pensamiento y su propia vida. Por Cela íntimo no entiendo el Cela cercano, familiar o incluso privado; el Cela íntimo lo configura la imagen que Cela tiene de sí, esa imagen que

---

<sup>107</sup> Sobre este importante asunto hemos tratado en la primera parte de este trabajo; no obstante, será inevitable volver sobre algunas de las consideraciones ya hechas así como aportar nuevos textos y reflexiones al respecto dado que en el caso de CJC, como vengo mostrando, y del mismo modo que en cualquier otro pensador, encontramos una síntesis indisoluble entre vida, pensamiento y obra.

construyó durante su primera adolescencia y juventud y que no le abandonará durante el resto de su vida; se trata de una imagen inamovible de sí mismo, una imagen insobornable que nunca cederá ante los cantos de sirena de su fama o de sus muchos éxitos: él sabrá, por encima de todo, quién realmente es, hasta el punto de calificar el triunfo -lúcidamente, al tiempo que saboreaba su miel- de espiga enferma: “El triunfo es como una espiga enferma”<sup>108</sup>. Quiero decir que la persistencia en el tiempo de su imagen íntima (una imagen marcada por la sombra de la frustración y el prematuro sentimiento de soledad e incomunicación, de derrota) no se debe a una malsana fijación del sujeto, sino al hecho de que nada constituirá una prueba o argumento suficientemente sólido que desdiga o rectifique esa íntima visión de sí y de la auténtica naturaleza del éxito literario. (Recordemos que, según Cela, “Para el éxito sobra el talento; para la razón, ni basta”<sup>109</sup>, y él a lo que aspiró fue a tener razón, algo para lo que siempre se supo limitado.<sup>110</sup>) El Cela íntimo, revestido en la figura del vagabundo<sup>111</sup> (condición liberadora que anhela desde su prisión), construye desde esa perspectiva su íntima visión del mundo, esa que apreciaremos a lo largo de su obra desde muy tempranamente y con una constancia y una contundencia, especialmente en su novelística, que hace posible establecer estrechos vínculos entre todas sus obras, desde el *Pascual Duarte* hasta *Madera de boj*, como si se tratara de un mismo conjunto de obsesivas preocupaciones que inevitablemente emergen en cuanto el autor coge su pluma y se deja arrastrar por sus emociones, que sirven de pauta tanto para

---

<sup>108</sup> Cela, C. J., *El asesinato del perdedor*, Barcelona, Seix-Barral, 1994a, p.15.

<sup>109</sup> Esas mismas palabras, aparecidas por vez primera en *Al servicio de algo*, op. cit., las encontramos casi cuarenta años después en Cela, C. J., *Nuevo viaje a la Alcarria*, Barcelona, Plaza & Janés, 1986, p. 251.

<sup>110</sup> En efecto, para Cela sin razón no hay verdadero triunfo; el triunfo auténtico consiste, pues, en tener razón. En *Madera de boj*, su última novela, encontramos este pensamiento, lo que indica hasta qué punto fue fiel a la misma idea durante toda su vida: “la gente olvida que para seguir viviendo con holgura no basta con fingir la razón, hay que poseerla, devorarla y digerirla”. Cela, C. J., *Madera de boj*, Madrid, Espasa, 1999, p. 272.

<sup>111</sup> El vagabundo se erige para Cela en el ideal de la libertad humana, ya lo hemos dicho. Cuando Cela alude a su vocación de vagabundo está manifestando un anhelo feroz de libertad, entendida como la reducción al mínimo de las sujeciones e hipotecas con que los hombres huyen de su libertad, renuncian a ella. Probablemente, la desposesión de toda propiedad, y con ello del sentimiento mismo de propiedad, representa para Cela la expresión suprema de la liberación que íntimamente anhelaba. Muchos textos de Cela van en esa línea de atribuir a la propiedad el origen del caos civilizatorio. Un ejemplo: “El mundo va mal porque a las gentes le han enseñado a guardar”. (Cela, C. J., 1989d: 18)

su observación del mundo en torno como para su análisis racional y teorizante.

Por su lado, el Cela público no es otro Cela distinto sino el resultado de la necesidad de afirmación, la otra variante que adopta su insobornable rebeldía; es la versión afirmativa de sí mismo<sup>112</sup>, de ahí que con frecuencia Cela reflexione sobre el valor de su oficio, o sobre la vocación, o sobre la naturaleza del éxito, en una constante exploración de sí mismo, así como también exhibe las aristas más cortantes de su visión del mundo, podando los ramales de piedad y ternura que con frecuencia constituyen el envés de su pensamiento, que él mismo glosó en afortunada frase: “Escepticismo siempre, crueldad y ternura en teclas alternas”. El Cela público es el que, también muy tempranamente, se manifiesta como héroe, un Cela arrogante, soberbio y agresivo tras el que se esconde, sin embargo, un tipo (íntimamente) inseguro y vulnerable; su heroísmo comienza siendo una postura ante el mundo, una actitud retadora y casi suicida de jovencuelo calavera y matón, pero luego, con el pasar de los años y su consolidación como escritor, ese heroísmo se verá consumado, colmado como nunca pudo soñar que lo sería, lo que más agudizará los rasgos controvertidos y provocadores de su pensamiento que irán asociados inevitablemente a su imagen pública; y es que el éxito de Cela siempre discurrió por senderos contracorriente y tras hacer permanente ostentación de la más saludable incorrección política, especialmente cuando se trataba de despreciar la ignorancia, la mediocridad y a las masas fácilmente gobernables por políticos aún más ignorantes y sin escrúpulos. Constantemente Cela confesará en su obra esa doble condición de vagabundo y héroe, aparente contradicción tras la que se esconde la proteica magia de la paradoja, que no es ni mucho menos una contradicción. Para ilustrarlo me sirvo de sendos textos, entre los muchos posibles, claros y reveladores:

uno, que es un cantor vagabundo y sentimental, un bardo con tendencia a la holgazanería y a la honesta contemplación del mundo. (Cela, C. J., 1990b: 470)

Cela se siente vagabundo aunque no llegue a consumir a plena satisfacción lo que él llama su “más honda vocación”: “Me arrepiento de

---

<sup>112</sup> Entiéndase que se afirma para protegerse, en acto de rebeldía, y se protege también para afirmarse; por eso no estamos ni ante dos personas distintas ni ante dos pensamientos contrarios, sino ante dos manifestaciones de la misma persona y ante dos caras de la misma necesidad.

no haber sido vagabundo, que era mi secreta y más honda vocación.” (Cela, C. J., 1990b: 721) Pero al mismo tiempo se gloria altaneramente de lo mucho que ha logrado, como diciéndose para sus adentros: quién te ha visto y quién te ve:

Cuando se es académico, doctor honoris causa, hijo predilecto, hijo adoptivo, catedrático de universidad, ex senador, cartero y médico forense honorario, etc., se deben guardar las formas y proceder con sumo comedimiento para que las instituciones no sufran ni se deterioren. (Cela, C. J., 1986: 64)

El texto es suficientemente elocuente de, por un lado, lo que para Cela representa una satisfacción, la superación heroica, el triunfo de su inquebrantable voluntad, y, por otra parte, el fondo de ácido escepticismo desde el que él mismo valora su triunfo, que sabe fruto de su habilidad fingidora (“El viajero, que es gran fingidor...” (Cela, C. J., 1986: 120)) y de la ignorancia pública, tan increíblemente ciega.

Las líneas maestras del pensamiento de Cela, como vengo mostrando a lo largo de este estudio, se manifiestan en la totalidad de su obra, una obra ingente, de muy difícil dominio, de muy complejos registros. Se trata de una obra caprichosamente personal y autorreferencial, como han visto todos los estudiosos<sup>113</sup> de la misma, donde Cela alcanza desigual altura como escritor pero donde podemos encontrar un reguero casi interminable de intuiciones, visiones, concepciones que agrupadas entre sí configuran su particular mundo, un ambiente delimitadamente celiano, con unos personajes y unos paisajes *celianos*, es decir que son transidos por esa mirada que los reviste de una aura reconocible como netamente personales. Esta circunstancia hace difícil seleccionar los textos de referencia, esos textos sobre los que aplicar con más intensidad el análisis, porque en todos, o en la mayoría, es posible encontrar algún pensamiento revelador o de interés para una investigación que pretende ser lo más exhaustiva y comprensiva posible. No obstante lo dicho, los textos más representativos de su pensamiento, tanto en su faz íntima como en su faz pública, son sus novelas, en primer lugar, y luego sus libros de viajes y de artículos de prensa. En los libros de viajes encontramos al Cela andarín y vagabundo

---

<sup>113</sup> Cito, de momento, sólo un ejemplo, entre los muchos que pueden traerse a colación: “En sus novelas no sólo aparecen personajes terribles pero que rezuman sentimiento, sino que tenemos la impresión de estar viendo al propio autor proyectado en ellos”. (García Marquina, Francisco, 1991: 105)

que va desgranando su ideal de vida; en las novelas encontramos al héroe y su brutal visión de la vida y del mundo, ésa de la que el Cela vagabundo quisiera huir pero tampoco es capaz de consumir la huida. En la obra periodística encontramos al Cela más contemporizador, a veces sumiso, a veces impostor, a veces moderador, a veces provocador, dependiendo del momento histórico español y del momento en su particular periplo vital, pero donde deja rastros muy apreciables de su íntimo pensamiento. El Cela de la obra periodística, no obstante, el más abiertamente fingidor, genera algunos problemas de coherencia, a lo largo de más de medio siglo de articulista, pero nunca para él fue la contradicción ningún desdoro en su concepción de la realidad, ya que ésta es, igualmente, contradictoria e imprevisible, aunque pautada por una ley ignota para los hombres, esa oscura ley de “la nostalgia geométrica del azar” sobre la que volveremos en su momento. Es más, según frase que García Marquina reproduce en la obra citada, Cela se autocalificó del siguiente modo en su presencia: “Soy un ser contradictorio, berrendo en gilipollas” (García Marquina, Fco., 1991: 100). Una vez más vemos emerger al personaje dual, vagabundo y héroe, capaz de autodescalificarse y al tiempo asumir las consecuencias de su propia condición irrenunciable.

Llegados a este punto creo conveniente, para continuar con la exégesis del pensamiento celiano, profundizar en los rasgos o caracteres propios del Cela íntimo, o el Cela con alma de vagabundo, y del Cela público, o el Cela con alma de héroe. A ellos se accede, como dije, examinando todo el entramado autorreferencial y autobiográfico que encontramos en sus obras, ya sean novelas o cualquier otro género de textos.

De la mano del Cela íntimo nos adentraremos en su visión del vagabundaje como ideal de vida, pero a la vez contactaremos con toda una faunilla humana que para Cela simboliza la pureza, la inocencia y la ternura, como son los tontos, los niños, los pobres, los marginados, los enfermos, a los que con frecuencia Cela alude con el calificativo de “derrotados”, aunque no sólo ellos lo son<sup>114</sup>; es el Cela que tiene

---

<sup>114</sup> El “Derrotado” llegará a constituir para Cela toda una categoría humana. El derrotado es el ser humano amansado por el tiempo, la costumbre, el miedo, los imperativos de la civilización..., y que llega a ser consciente de su derrota. Desde estas coordenadas, muy pocos serán los que logren escapar a esa condición que sólo se abandona con la muerte. Sobre esta cuestión se volverá por extenso en la segunda

plenamente asumida esa misma condición, la de derrotado, por lo que la renuncia, la autoacusación, la esterilidad e incluso la protesta son también rasgos de esa visión de sí que progresivamente irá extrapolando hacia su visión del mundo, del hombre, de la vida y de Dios dando lugar, por esta vía, a concepciones más abstractas tanto de orden metafísico y antropológico como de orden moral; sobre ellas trataremos específicamente en la segunda parte, al trasponer este interludio bisagra. Pero estas concepciones son, como digo, síntesis conjugadas de su doble condición de vagabundo y de héroe, por lo que esa dimensión heroica requiere igualmente una adecuada exégesis. El Cela heroico es el que, alcanzado el éxito, reflexiona sobre él y descubre su equívoca entraña; es también el Cela que reflexiona sobre su oficio, o el aspirante a erudito, que nombra autores y obras y cita en latín o en cualquier otro idioma sin conocerlos realmente; es el Cela que exhibe sin pudor una fobia irreprimible hacia la rutina, el aburrimiento, la vida conyugal, la familia, las costumbres impuestas, la idiotez, la ignorancia; y es, en fin, el Cela que sabe hasta qué inconfesable extremo todo es fingimiento, impostura, prevaricación, por eso escribe con elaborada compulsión algo que él se empeña en calificar de “novelas”, relatos sin argumento, como la vida misma, donde cabe todo eso y mucho más, como en la vida misma. Y como ya hemos intentado explicar fundadamente.

Con este acercamiento a Cela desde esa doble perspectiva creo que tendremos elaborado el boceto desde el que se dibuja su pensamiento en la dimensión abstracta, genérica y abiertamente filosófica que hace de Camilo José Cela, a mi juicio, fundamentalmente un pensador (que no exactamente un filósofo, admitiendo la distinción de Julián Marías), antes incluso que un literato o un novelista, motivo por el que una investigación de estas características sobre su obra y su persona me parece no ya necesaria sino imprescindible para la comprensión del mensaje íntimo y último que Cela quiso transmitir durante su larga vida de escritor. Esos temas genéricamente pueden enunciarse como HOMBRE, MUNDO, DIOS. A su vez, bajo el genérico HOMBRE cabe el tratamiento de temas como destino, azar (en sentido moral), dolor, muerte, libertad, soledad, felicidad, amor, sexo, prójimo, justicia; bajo el genérico MUNDO cabe involucrar concepciones relativas a la naturaleza, la necesidad, el azar (en sentido metafísico), la vida, pero siempre en relación con el ser humano, para Cela “medida de

---

parte de este estudio.

todas las cosas”, como proclamó siempre, manifestando una aparente afinidad con la sofística. Aquilatar las dosis de pesimismo, escepticismo o nihilismo, por tanto, desde las que Cela afronta su cosmovisión será una ocupación permanente en los análisis y reflexiones por donde nos lleve el examen de su obra, por la condición de paradigmas que esos posicionamientos filosóficos comportan. El problema de DIOS en Cela representa, a mi parecer, un epígrafe muy destacado en este estudio por cuanto su actitud respecto a Dios parece oscilar desde una suerte de agnosticismo, nunca del todo asumido, ni tampoco declarado<sup>115</sup>, lleno de dudas y de inercias, como si el peso de su frustrante experiencia en colegios religiosos y su educación católica y practicante, quizá impuesta de manera represiva, fueran excesivos o insoportables, hacia un hondo y auténtico conflicto religioso que quizá no fue capaz de resolver pero que le obsesionó mucho más gravemente de lo que estuvo dispuesto a reconocer. Las referencias a Dios en toda la obra celiana son, en efecto, constantes, y los registros en los que encontramos esas alusiones muy diversos y contradictorios, a veces mediatizados por su manifiesta –ahora sí, o eso quiso que pareciera- aversión a la clerecía, que supuestamente tanto lo traumatizara en su niñez y adolescencia<sup>116</sup>. En cualquier caso, tengo por seguro que el pensamiento en torno a Dios representa un importante elemento cohesionador e integrador de su pensamiento global, de ahí que me haya esforzado, aunque con escaso resultado, por indagar el verdadero sentir de Cela al respecto, sentir que el propio Cela escondió celosamente incluso para sus más íntimos interlocutores. De ello trataré, como de todo lo demás, en su momento.

Estos tres grandes ámbitos de su pensamiento, junto a la “pequeña filosofía” doméstica que se desgrana de sus artículos y de su obra viajera, y que emanan de sendos Celas, el íntimo y el público, constituyen o conforman una totalidad no diré que ordenada, pero sí, en general, coherente y eminentemente original (en el sentido de personal), además de elaborada desde las coordenadas de su propia experiencia vital, muy ajena al debate intelectual y, menos aún, académico. Estas circunstancias, si bien

---

<sup>115</sup> Hace declaración de escepticismo, no de agnosticismo; por más que pueda existir cierta coherencia entre ambas tesis filosóficas, no son la misma, ni equiparables.

<sup>116</sup> Sobre estos supuestos traumas habría mucho que matizar. En la primera parte ya he aludido a sus encontronazos con los escolapios y con los maristas; de cualquier modo, es fácil usarlos de comodín cuando se trata de buscar responsables allende el fuero propio.



no suponen por sí mismas un valor a tener en cuenta, creo que al menos otorgan un cierto exotismo al conjunto, un sello propio, una marca que ha nacido sin necesidad de contrastación o aprobación intersubjetiva, sino de la más doliente y caprichosa subjetividad, y con la aspiración de satisfacer la más ancestral de las necesidades, la de orientación, origen mismo del filosofar y de la ciencia cuando esa orientación se busca con la linterna de la experiencia y la razón.

Unas consideraciones más, a modo de posicionamiento metodológico, sobre el desdoble íntimo/público de CJC nos darán pie para abordar, ya sin mayores prevenciones y sobre una pauta suficientemente definida, los diversos ámbitos temáticos del pensamiento celiano.

## 1. Cela íntimo, o el mundo visto por un vagabundo.

La condición de vagabundo, como vengo sosteniendo, es algo más que un recurso retórico en la obra de CJC, algo más que un modo de autonombramiento. Sentirse vagabundo, tenerse por tal según le impone una originaria vocación<sup>117</sup>, supone haber adoptado una peculiar relación con el mundo, una relación marcadamente marginal y desajustada desde la que el mundo se manifiesta igualmente con unos precisos contornos que no se corresponden con la percepción que del mismo pueda tener cualquier otro sujeto adaptado o participante normal en su escenografía. Muy pronto Cela se reconoce como vagabundo vocacional, y lo hace entre un rosario de arrepentimientos de doble filo y ambiguos sentimientos de culpa:

Me arrepiento de todo corazón de no ser cursi, ni circunspecto, ni cobista. Ello hubiera facilitado mi carrera.[...]

---

<sup>117</sup> El término “vocación” Cela lo usa en el sentido etimológico de “llamada”. Desde ese punto de vista el concepto cobra un problematismo añadido en tanto habría que determinar quién llama o de dónde procede la llamada. Para el pensamiento cristiano esa llamada la realiza Dios, y Cela juega con esa cristianización del término en buena medida para dignificar ante el público su propia condición, definida por su vocación, desde una instancia ajena a él e incontrolable. Eleva así la condición íntima de vagabundo a la categoría de oficio, si bien se trate de un oficio marginal e incomprensido; lo constata, además de en el texto citado *infra*, en otros muchos lugares, por ejemplo en este pasaje de *Judíos, moros y cristianos*: “El vagabundaje –ese oficio al que, ahogándole en su propia humildad, hasta se le niega sitio para su nombre en el diccionario-, el honesto y errante dejase llevar del vilano, es una de sus [por “mis”, escribe en tercera persona] más secretas vocaciones”. (Cela, C. J., 1989c)

Me arrepiento tanto, por lo menos, como de todo lo anterior, del hermoso tiempo que perdí en los colegios a los que me llevaban a rastras cada mañana y en las tres facultades universitarias por las que pasé, por fortuna, sin pena ni gloria.[...] Me culpo -¡y ya tiene mal arreglo!- de haber elegido el oficio que elegí y para el que, evidentemente, no poseo las suficientes condiciones de doblez. Lo malo es que quizá no hubiera sabido hacer ninguna otra cosa más.[...] vocación.<sup>118</sup>

A la altura de 1952 ya sabe Cela cuáles debieran ser las armas del triunfador por la vía rápida, pero dice resistirse a esgrimir las (en un ejercicio de levitación moral), y de ello asegura arrepentirse (en un ejercicio de saludable cinismo), igual que de haber perdido el precioso tiempo en colegios y facultades, por donde pasó sin pena ni gloria, “por fortuna”. A la vez se culpa de haber elegido el oficio de escritor y se arrepiente de no haber satisfecho su más secreta y honda vocación de vagabundo. Naturalmente, Cela no se hará vagabundo, aunque sí practicará ocasionalmente el vagabundaje. El texto creo que ya explicita su complicada relación con el mundo en torno: inadaptación natural, fracaso escolar y universitario, marginación social, la escritura como única opción, el vagabundaje como secreta y verdadera vocación. Fijémonos en cómo junto al Cela íntimo, que reconoce sus limitaciones y es consciente de su natural inclinación, se erige altanero y orgulloso el otro Cela, el público, que no se resigna ni se resiste al fracaso ni a la claudicación ante las exigencias de una sociedad esclavizadora, hasta el extremo de considerarse afortunado por haber fracasado en los estudios, buscando así rubricar su indómita condición, de la que alardea. Claro que íntimamente no estará tan seguro de que ese fracaso sea lo venturoso que pretende hacer creer a sus lectores, de hecho creo que tal fracaso constituye un estigma que lo acompañará toda su vida.

Dos serán las obras en que especialmente adopte Cela la íntima perspectiva del vagabundo: *Viaje a la Alcarria*, de 1948, y *Judíos, moros y cristianos*, de 1956. Aunque en el primero Cela, con 32 años, se autocalifica de “viajero” ya comparte los mismos propósitos que le llevarán pocos años después a echarse a los caminos por tierras abulenses y segovianas, entonces asumida plenamente su ansia de vagabundaje. A pesar de ser estas dos obras quizá aquéllas en las que más claramente define su

---

<sup>118</sup> Cela, C.J., artículo titulado: <<El rincón de los arrepentidos>>, en *La codorniz*, Madrid, 27 de abril de 1952.

visión del mundo desde esa perspectiva, seguiremos encontrando referencias a esa íntima condición y a esa visión de sí en muchas otras, tanto de viaje, *Del Miño al Bidasoa* (1952) o *Nuevo viaje a la Alcarria* (1986), de artículos, *Mesa revuelta* (1945), *Cajón de sastre* (1957) o *La rueda de los ocios* (1957), como en novelas, *La familia de Pascual Duarte* (1942) o *oficio de tinieblas 5* (1973), entre otras, aunque siempre asomará en diversa medida el complementario heroico.

Esos propósitos que impulsan a Cela hacia la vida errabunda son de una doble y complementaria condición. Uno ya ha sido aludido con frecuencia, y es de carácter psicológico: su inadaptación a un mundo en el que se ve obligado a librar una lucha permanente y extenuante, una lucha de la que quizá no salga victorioso, ante cuya perspectiva siente la poderosa tentación de la automarginación y el vagabundeo que le exonere de la dolorosa red social y le evite el ridículo público, es decir que lo libere de todo lo que percibe como amenaza; pero el otro propósito, que podríamos considerar de carácter intelectual, deriva de la sustitución de su propia persona como sujeto inmerso en una lucha existencial sin cuartel por el sujeto genérico “hombre” o “ser humano”: sale Cela al encuentro del ser humano, y lo busca en cada hombre y mujer concretos que topa por los caminos. De este modo, recorriendo los caminos, primero de España, pero también más tarde de Venezuela y otros países sudamericanos, o de Arizona, años después, Cela busca conocer al hombre:

El viajero va lleno de buenos propósitos: piensa rascar el corazón del hombre del camino, mirar el alma de los caminantes asomándose a su mirada como al brocal de un pozo. (Cela, C. J., 1989f: 26)<sup>119</sup>

El hombre de los caminos le parece a Cela la expresión más pura, primaria e incontaminada que puede adoptar la condición humana. Es el hombre libre de resabios urbanos, con un sentido elemental del interés, también con una moral primitiva y eficaz que le hace llevar una existencia dura pero auténtica, sacrificada pero inocentemente feliz. Pronto aparece en sus retratos la ternura, que no es más que el sentimiento que despierta, ante su visión inevitablemente contaminada de dolor y lucidez, la imagen del hombre en ese estado pseudo-roussonian; una ternura que no se contradice con la crueldad de la existencia, que es fría y esencialmente amoral:

---

<sup>119</sup> Cela, C.J., *Viaje a la Alcarria*, Madrid, Austral. Espasa Calpe, 1989.

Por el andén pasa un mendigo barbudo recogiendo colillas. Se llama León y lleva unas alpargatas color azul celeste. Un hombre le dice: Ven, León, que te tengo mucho cariño. ¿Quieres un pitillo? Cuando León se le acerca, le da una bofetada que suena como un trallazo. Todos se ríen mientras León, que no ha dicho ni una palabra y que lleva los ojos llenos de lágrimas, como un niño, se marcha silencioso, mirando para el suelo, agachándose de trecho en trecho para recoger una colilla. Desde el final del andén, León vuelve la cabeza. En sus ojos no hay ni cariño ni odio; parecen los ojos de un ciervo disecado, de un buey viejo y sin ilusión. Va sangrando por la nariz. (Cela, c. J., 1989f: 33)

El inicio del viaje, aún en la estación de ferrocarril, no puede ser más ilustrativo de lo que precisamente Cela desea abandonar: un medio hostil, el urbano, donde prima la ley, no del más fuerte, sino la del más poderoso, y donde no hay cabida para nada que no sea el abuso, la injusticia, donde la civilización ha logrado la primacía sobre la cultura<sup>120</sup>. El mendigo representa la excrecencia social, un ser que ha sido despojado de su autonomía hasta el punto de carecer de autoestima y de capacidad de reacción, un ser humano que ha perdido la capacidad de amar. El vagabundo, por el contrario, se caracteriza por realizar un acto absoluto de voluntad, un acto de libertad: el de su apartamiento social; sin duda el vagabundo claudica, se rinde ante la presión insoportable de una exigencia de sometimiento a las leyes de la producción y de la falsa moral, pero es consciente de ello, lo elige, de alguna manera, y tras esa decisión se esconde un anhelo de perfección, de autenticidad, de verdad. Pero es la verdad propia, privada, íntima, una verdad nacida de la soledad y de la contemplación simultánea de la naturaleza y del dolor humanos, que a veces llega a confundirse con la dicha, precisamente cuando no alcanza a ser consciente: es lo que le ocurre a los niños y a los tontos, y en cierta

---

<sup>120</sup> Sobre la diferencia que Cela establece entre civilización y cultura puede leerse su artículo <<El mundo sin Séneca>>, recogido en *Cajón de sastre*, Madrid, Alfaguara, 1970, p. 218. Distingue Cela entre cultura y civilización, y denuncia el progreso de la civilización a costa de una regresión de la cultura. Esta descompensación sitúa al hombre al borde del abismo. La hipertrofia civilizatoria debe ser corregida, entre otras vías, por una vuelta al senequismo, o sea al estoicismo lúcido que resitúa al hombre en un lugar excéntrico del universo, marginal posición desde donde todo adquiere su justa y humilde dimensión. En cualquier caso, Cela no es optimista respecto de esta posibilidad, y considera –más bien– que el hombre es un ser que no tiene remedio, como iremos viendo a lo largo de este estudio. Ese pesimismo celiano respecto del hombre y su destino es una constante en todo su pensamiento, y supone una de las más tempranas ideas asumidas y fijadas por él.

manera también a los hombres y mujeres del medio rural en aquella España de posguerra, que viven una vida primitiva y sin esperanza. Ese primitivismo y esa falta de esperanza le parecen a Cela los caracteres de la vida humana cuando se la libera de la sofisticación de la civilización y de esa muleta de la religión cuando se agota en simple exhibición pública o en torpe petición de ayuda condicionada. Cela descubre que no hay trato de excepción para el hombre por la naturaleza; igual que Leopardi, la calificará de madre en el parto pero madrastra de adopción.

## 2. Cela público, o el mundo visto por el héroe.

Si el vagabundo claudica, el héroe triunfa. Cela triunfa, no cabe la menor duda. Primero triunfa ante sí mismo, contra todo pronóstico, luego triunfa ante los demás, ante una sociedad que lo había amenazado muy seriamente y de la que jamás llegará a sentirse miembro de pleno derecho, libre de toda sospecha, de ahí su actitud a veces altanera, a veces desafiante, tan incomprendida por el público. Todo triunfo exige esos dos polos interactivos: el sujeto que se cree triunfador y el medio social que da muestras de reconocimiento e induce y refuerza esa creencia; pero a menudo corresponde al sujeto magnificar las señales que recibe a fin de autoprovocarse el estímulo necesario para continuar con la tarea. Quiero decir que el triunfo tiene un importante componente subjetivo, y la primera condición del triunfador es para Cela el trabajo, y la segunda cabe decir que el fingimiento. Trabajo y un medido fingimiento, efectista, son las claves del Cela heroico. Junto a la observación de García Marquina: “CJC es un gran farsante”<sup>121</sup>, es de justicia anotar esta otra: Cela fue un gran trabajador. Solía decir, con Baudelaire y Picasso, que la inspiración siempre le llegaba trabajando, y son frecuentes las ocasiones en las que manifiesta practicar una férrea disciplina de escritor. Ya lo he comentado en otro momento: la escritura se le impone como la única vía transitable, y no primariamente hacia el éxito sino como modo de inclusión y aceptación social; en la escritura Cela busca una identidad, la de escritor, que le otorgue existencia como ciudadano, carta de ciudadanía. Pronto, no obstante, descubre las limitaciones, servidumbres y desconfianzas a las que la profesión de escritor condena: algo que “uno tiene que hacérselo perdonar todos los

---

<sup>121</sup> García Marquina, Francisco, *Cela, masculino singular*, op. cit. p. 107.

días”, porque ser escritor es *casi* no ser nada. Y es entonces cuando comienza el juego de fingimientos, imposturas y otras estrategias para abrirse camino, además de con su esfuerzo, a codazos, si hiciera falta, que la hizo. Nace, progresivamente, el Cela personaje, o sea el Cela público con sus mil disfraces, y con él, el héroe. Si el Cela vagabundo era un antihéroe, el héroe Cela será un antivagabundo.

A pesar de esos mil disfraces, el Cela público se irá compactando en un yo nutrido de sí mismo, apreciable desde el éxito inicial del *Pascual Duarte*, que le hace decirse a sí mismo aquello de “Se acabó el divagar”, hasta cualquiera de sus públicas barrabasadas, como lanzar un piano por la ventana de un burdel de La Coruña. Este Cela público es real sin lugar a dudas (las imposturas y los fingimientos son versiones de sí mismo que el sujeto construye) y tiene como función primordial defenderse atacando. Así el pensamiento que este Cela público y heroico produce tiene que ver con la imagen íntima de sí, de hecho es el envés de esa imagen, y es coherente con la moral del héroe clásico, al modo como lo entendió Nietzsche, entre otros, que forjó a su Zarathustra, el predicador de la moral heroica y ejemplo de ella, precisamente bajo la apariencia de un vagabundo.

Ya volveremos sobre Nietzsche, y lo que de él hay en Cela. Baste de momento esta breve exégesis de su dualidad íntima y pública para, acaso afirmando aún más el territorio abierto a lo largo de la primera parte de nuestra investigación, seguir adelante.

*EL PENSAMIENTO DE CJC*

SEGUNDA PARTE

CAMILO JOSÉ CELA

HISTORIA, MUNDO, DIOS

## 1. Raíces intelectuales del pensamiento de Cela. Cela y la Generación del 98.

Si en Cela cabe decantar un pensamiento propio, en el sentido de personal, nacido de su carácter, de su circunstancia biográfica, de su memoria, de su experiencia, éste hunde sus raíces en la generación del 98, de la que se siente heredero directo. Unamuno, Baroja, Azorín, Ganivet, Valle-Inclán, Maeztu, los Machado, incluso Ortega, Menéndez Pidal o Marañón, de la generación siguiente, generación “cumulativa” respecto a la anterior, transida pues de noventayochismo, son, entre otros, nombres omnipresentes en artículos, ensayos breves, prólogos, conferencias... que Cela va produciendo durante tantos años de entrega exclusiva al trabajo literario. Los textos de referencia son, pues, muchos, pero quizá en los que con mayor claridad y precisión se aprecia esta huella a modo de materia y objeto constante de sus reflexiones son las obras compilatorias *Cuatro figuras del 98 y otros retratos y ensayos españoles*, de 1961, *A vueltas con España*, de 1973, y *Los vasos comunicantes*, de 1981, entre otras como *Mesa revuelta*, de 1945, *Cajón de sastre y La rueda de los ocios*, ambas de 1957, *Al servicio de algo*, de 1969, o *Los sueños vanos, los ángeles curiosos*, de 1979. Aparte de la citada obra de 1981, donde se recogen trabajos ya publicados pero que se reeditan precisamente por el valor que el autor les otorga, se puede afirmar que desde esa fecha, o en torno a ella, Cela, sin abandonarlos nunca, comienza un periplo marcado por la producción y manifestación de sus opiniones sin necesitar recurrir constantemente a la autoridad de sus mayores<sup>122</sup> y, como siempre, muy

<sup>122</sup>Por “sus mayores” me refiero a los miembros canónicos de la generación del 98, a los que con el paso inexorable del tiempo y la consolidación de sus facetas más valiosas como escritor, Cela irá desplazando a la recámara de su memoria, operando como influencias perennes pero cada vez menos explicitadas. Sorprende, por lo demás, la cantidad de autoridades que Cela puede llegar a nombrar en un artículo o en un breve ensayo. Considero muy importante hacer esta observación. Muchos de esos textos son un bordado casi asfixiante de nombres (Ovidio, Platón, Aristóteles, Horacio, Plauto, San Agustín, Spengler, Taine, Séneca, el Arcipreste...), seguidos de tres o cuatro o seis palabras que pasan por ser la expresión sintética de un pensamiento de la personalidad aludida, la inmensa mayoría de las veces sin especificar fuentes, ni aportar citas textuales, ni referencias bibliográficas, y nunca desarrollado el comentario que justifique esa tesis o la adopción por parte de Cela de la misma. Cuando conoce la referencia exacta, la nombra, incluso en notas a pie de página o a modo de bibliografía consultada, así el caso de, por ejemplo, *Cuatro figuras del 98 y otros retratos y ensayos españoles*, de 1961, pero no es con diferencia lo habitual. Un ejemplo paradigmático de enjambre nominal, entre cientos, es el ensayo breve o artículo temático, “El erotismo, en frío”, en *Los vasos comunicantes*, Barcelona, Bruguera, 1981, pp.65-83, donde nombra a no menos de ochenta autores literarios, más otra decena de escultores y pintores. Sobre la obsesión celiana por la erudición ya tratamos en la primera parte de este estudio, “Camilo José Cela. Carácter y biografía



marcada esa opinión o punto de vista por la circunstancia histórico-política en la que se ve involucrado, a pesar de su no disimulado afán por huir de ella y ofrecer al público una visión universalizadora, casi teorizante, pero inevitablemente autorreferencial. *Vuelta de hoja*, de 1981, *El asno de Buridán*<sup>123</sup>, de 1986, *Desde el palomar de Hita* y *El camaleón soltero*, de 1991, *El huevo del juicio*, de 1993, *A bote pronto*, de 1994, o *El color de la mañana*, de 1996, son títulos en los que se recogen cientos de artículos, de muy vario pelaje y valor<sup>124</sup>, en los que Cela nada solo, aunque cauteloso siempre de mantener la ropa a buen recaudo. Ocasión habrá más adelante de volver sobre estas y otras obras para recoger su aportación, no menor, al tema que nos ocupa: el pensamiento de Cela.

No es quizá momento aún de desgranar la cuenta de las influencias concretas que apreciamos en Cela de los autores de la Generación del 98, fenómeno intelectual estrictamente español, pero sí considero pertinente, para orientar nuestro relato en esa dirección, responder a la siguiente cuestión y tratar de desarrollar con cierto detalle la respuesta: ¿Qué representa para Cela la Generación del 98? De momento cabe responder que la Generación del 98 aporta a Cela nada menos que la sugerencia del camino, de la ruta a seguir, todo un programa temático, vital y, por supuesto, ético-moral. Podemos asegurar que Cela está impregnado de 98. De sus autores recibe una visión de la historia de España, del problema español, que Cela hace suyo, de tal modo que no se puede entender su estética, singularmente manifiesta en su novelística, ni lo que de pensamiento personal haya en ella sin la clave de su españolidad y del problema que, desde antiguo, España representa para los mismos españoles; recibe los nutrientes básicos de lo que será un tema recurrente en Cela: el problema de la novela y de los géneros literarios, al que tantas

---

en la forja del escritor”. Su incursión, sobre todo hasta los primeros ochenta, en el ensayismo, es sin duda una muestra más de su voluntad de escritor total, como entendió que lo habían sido “sus mayores”.

<sup>123</sup> Para Camilo José Cela Conde es ahí, en los artículos que componen *El asno de Buridán*, donde se encuentra lo mejor del Cela articulista; *Judíos, moros y cristianos* y *La colmena* son también obras de la preferencia de Cela Conde. Yo no diría tanto, pero en cualquier caso la sugerencia ha sido tenida muy en cuenta, a tenor de su procedencia.

<sup>124</sup> A esta amplísima sección o faceta de la obra celiana, la articulística, ensayística y de conferenciante, su hijo, CJCConde, desvela que fue calificada, con acierto, por un primo suyo, Eduardo Riestra, como “obra alimenticia”, algo bastante común entre escritores. Ver, <<Prólogo que no lo es>>, de CJCConde, en *Camilo José Cela, La forja de un escritor (1943-1952)*, Madrid, Fundación Banco Santander, 2016. Prólogos de CJCConde y Adolfo Sotelo; selección de Adolfo Sotelo. También, sobre el aludido afán erudito de Cela, su hijo, CJCC, lo ha llegado a calificar de “erudipausia”; véase Cela Conde, C. J., *Cela, piel adentro*, Barcelona, Destino, 2016, pp. 85-6 y p. 214.

páginas ha dedicado; recibe la noticia del pensamiento europeo más influyente del momento, así como de un pensamiento español bastante cuajado y que le era reconocible en la impronta que ese pensamiento registra *de la lengua* en que se expresa, esa lengua por la que Cela proclama un amor si fisuras, pensamiento y lengua ahormados a una geografía<sup>125</sup> que, de igual modo, siguiendo las indicaciones de los Azorín, Unamuno, Valle o Baroja Cela recorrerá como quien cumple con un ritual ineludible en la forja del escritor que había decidido ser, émulo de sus mayores; recibe, en fin, la casi totalidad del cuerpo temático sobre el que Cela, como si de un campo en agraz se tratara, aplicará su arado, porque nada está jamás agotado, sobre ningún asunto se ha llegado a decir la última palabra, por acertadas o sagaces que éstas puedan haber sido, y Cela va a decir la suya, como corresponde -insisto, así creo que el propio Cela llegó a pensar- a un destacado hijo de sus egregios padres.

Pero vayamos descendiendo a los detalles. De modo sumario, esto es lo que Cela recibe del 98, nada menos que la pauta firme y los modelos ideales para forjarse y realizarse como escritor. Pero, ¿en qué términos se concreta esa pauta y qué le aportaron los modelos? La respuesta a esta múltiple cuestión aborda lo que podríamos llamar la recepción celiana del 98, y desarrollarla convenientemente exige una exposición siquiera elemental, pero clara y bien articulada, de esa crisolada histórica, literaria y filosófica que es la Generación del 98. Vamos a ello.

## 1.1 La recepción celiana del 98.

Cela nació el 11 de mayo de 1916, es decir, según la teoría de las generaciones de Ortega, desarrollada por Marías, pertenece a la cuarta generación posterior a la del 98. El capítulo <<El fuego, los clásicos y algunos amigos>>, en *Memorias, entendimientos y voluntades* (Cela, 1993: 107 y ss), centra su relato en el año 34, cuando Cela contaba dieciocho

---

<sup>125</sup> Sobre la síntesis geografía, pensamiento y lengua, referidos a España, Cela es partícipe de la visión romántica que impregna el 98, aunque ese romanticismo quede muy matizado en cada uno de sus representantes. Para valorar hasta qué punto se trata de una cuestión presente en el ambiente cultural, literario e ideológico ver, de G. Díaz-Plaja, <<Lo español, conjunto sinfónico>>, en *La ventana de papel. Ensayo sobre el fenómeno literario*, de 1940, reimpresso en *Hacia un concepto de la Literatura española*, Guillermo Díaz-Plaja, Madrid, Austral, 1962.

años. El título del capítulo es indicativo de la evocación que en él se hace. De un lado, el fuego no sólo alude al incendio que se declaró en el chalet de Las Rozas donde la familia pasaba el verano, sino metafóricamente a la revolución de Asturias y a la proclamación de la República Catalana dentro de la República Federal Española, asuntos capitales de la historia de España consecuencia, en último término, de una fallida Restauración y de la *supuesta* peculiaridad dramática del carácter español, temas centrales en las reflexiones de los autores del 98 y de las siguientes generaciones. La alusión a los clásicos es indicativa de las lecturas que un Cela aún adolescente, con la compleja personalidad que ya le caracterizaba, realiza durante un periodo convaleciente de su tuberculosis. Ahí no sólo nombra a los clásicos de Rivadeneyra, la colección completa<sup>126</sup>, los setenta tomos declara haberse leído, sino también asegura que leyó a Ortega, Baroja, Valle-Inclán, Dickens, Dostoievski y Stendhal, de los que afirma fueron sus primeras lecturas, aparte de los poetas de la primera antología de Gerardo Diego. Finalmente, entre los amigos -en este caso, amigas- cabe destacar a Lolita Franco y, con matices, a María Zambrano<sup>127</sup>, entre los muchos que nombra. En efecto, con ambas mantuvo, primero con Lolita, luego con María, por inicial mediación de la hermana de ésta, una interesante relación epistolar, pero las palabras más agradecidas en el capítulo de las memorias que comento son para Lolita Franco, esposa que fue pasados los años de Julián Marías. Cela hace referencia a las cartas que conserva de ella. Yo he podido leer algunas de esas cartas y sorprende la imagen que Cela proyecta de sí y la paciencia y el tacto con que a esa imagen responde Lolita<sup>128</sup>.

---

<sup>126</sup> En realidad la colección completa, la de los 70 tomos más el tomo dedicado al Índice, el 71, es posterior a su editor original, D. Antonio Rivadeneyra (1805-1872), y aún posterior a la colección ampliada bajo la dirección de Marcelino Menéndez y Pelayo, desde 1905, cuando toma el nombre de Biblioteca de Autores Españoles. Cela no dejará de tomar citas, referencias, no dejará de nutrirse, en definitiva, de las obras de los autores seleccionados en esta colección y a través de ella, desde Cervantes a Fray Luis de Granada, de Quevedo al Padre Juan de Mariana, de Floridablanca a los poetas líricos españoles del S. XVIII, incluso de Séneca, tan preciado para Cela, precisamente por influencia del 98, vía Ganivet, concretamente.

<sup>127</sup> Sobre las amistades de Cela en esa etapa de su vida ya he tratado en la primera parte de este estudio; sin embargo, creo adecuado volver sobre la cuestión en este momento.

<sup>128</sup> Muy significativa es la carta de Lolita del 11 de septiembre de 1934. Seleccione algunos fragmentos entrecuillados, a través de ellos podemos hacernos una idea de cómo era el Camilo José del año 34, a sus 18 años: “ahora te tengo miedo yo a ti”; “¿Que no tenía derecho a mandarte esa carta? ¿Qué diría yo de la tuya 1ª, escrita tal vez con ligereza, tal vez en un son de guerra, que yo, sin duda, debo de provocar? ¿Que te insulto? Eso no. Te decía -de corazón- que no quería lastimarte.”; “¿Por qué te ha ofendido lo de ‘alma infantil pura y delicada’? ¿Y eso es un insulto? No, mira: yo no quería restarte unas gotas de virilidad, ni de fuerza, ni de valor, ni pongo en duda que seas capaz de romper todas las cabezas habidas y por haber, y de hacer las mayores heroicidades.”; “¿por qué hablas tanto de suicidio?”; “¿También te

Afirma Cela en este capítulo: “A veces pienso que la obra literaria jamás surge por casualidad sino por misteriosas y fatales razones a lo mejor aún no explicadas ni entendidas” (Cela, 1993: 110), y hace esta afirmación al hilo de un catálogo de escritores con los que dice amigar por esa época, entre los que destacan Miguel Hernández, José María Cossío, María Zambrano, César Arconada o los hermanos Leopoldo y Juan Panero, además de las referencias a autores del 98, a los clásicos españoles y a Dickens, Dostoievski y Stendhal, que representan, respectivamente, la crudeza de la vida social, el problema de la conciencia religiosa y el abismo del amor, tratados todos ellos por la pluma ágil y certera de Ortega, que debió de ser muy leído por entonces por Cela y su entorno de amistades, como cabe apreciar por la cita con la que Lolita Franco finaliza la carta que referimos en nota a pie. En efecto, a Ortega dedica en esta obra de memorias seis entradas, pero a Unamuno ocho, y eso que no lo nombra entre sus primeras lecturas, lo que da idea de la ligereza y la falta de precisión con que revela sus influencias; a Baroja otras ocho, a Azorín cuatro, y a Valle nada menos que once, las mismas que a Miguel Hernández, nombre que paradójicamente se prodiga poco en la bibliografía celiana. Ningún otro autor es nombrado en estas memorias casi de adolescencia ni siquiera las veces que lo fue Azorín. Memorias que finalizan con la publicación de su primera novela, lo que desencadena la siguiente sentencia: “El 7 de diciembre de 1942 aparece *La familia de Pascual Duarte*. Se acabó el divagar”<sup>129</sup>, según reza en un célebre bloc manuscrito de Cela, rescatado por su bibliógrafo Fernando Huarte Morton. De algún modo, la recepción de Cela del 98, tanto en su dimensión de crítica histórica de España como en su dimensión literaria, se salda con ese bautizo de fuego que supuso la primera novela, que además utiliza como espoleta de una decisión pétrea y sin retorno, la de hacerse escritor, cueste

---

molestaron las demás cosas que te decía? ¿Te hirió lo de infantil? Yo no quise llamarte crío ni cosa parecida.”; “¿Que rompa tus versos? Oye, eso nunca, ¡no me conoces!”; “Yo no creo -ni creí nunca- que te había comprendido plenamente: no te juzgo tan poco complicado. Sólo entreví alguna vez algún temblor de tu espíritu -lo entreví porque miraba- y lo recogí siempre en constante rectificación. Pero oye: tus `bravatas`, tu tono de voz cuando hablas fuerte -yo oía desde casa muchas de tus conversaciones de los paseos por la vía-, tu especie de (no te enfades) fanfarronería, me resbalaba, me parecía externa e inauténtica, y hasta me molestaba.”; “pobre camilín”; “la vida no tiene sentido si no es como un ensayo de no renunciar a nada.” (Ortega, citado por Lolita). Estos fragmentos son copia manuscrita de la mencionada carta, consultada en el Epistolario de la Fundación Camilo José Cela, donde tuve el privilegio de ser acogido como investigador en dos ocasiones.

<sup>129</sup> Es apreciable, en esa pétrea resolución, el rasgo, propio de lo que Cela y otros han entendido como natural del carácter español, que cabe denominar “individualismo heroico, o épico”. Los miembros del 98 lo practican de un modo evidéntísimo, y Cela, consecuentemente, también.

lo que cueste, a toda costa y sin cejar un ápice en su resolución<sup>130</sup>. Hasta tal punto el 98 constituye una piedra de toque en la configuración del universo eidético de Cela que once años más tarde, cuando realiza el polémico periplo por Colombia, Ecuador y Venezuela, en 1953, cuyo fruto literario será la no menos polémica novela *La catira*, entre los actos programados destacan sus conferencias, cuyos temas “son, sin sorpresa, siempre los mismos: <<Cuatro figuras del 98, Unamuno, Valle-Inclán, Baroja y Azorín>>, <<Teoría de la novela>> y <<Consideraciones sobre el oficio de escritor>>” (Guerrero, Gustavo, 2008: 44), conferencias que serán publicadas posterior y reiteradamente, como es habitual en Cela, en diversas revistas y obras compilatorias como las citadas *Cuatro figuras del 98 y otros retratos y ensayos españoles*, *A vueltas con España* o *Los vasos comunicantes*; también aparecen reimpressiones en *Al servicio de algo*. Son esos temas, ya aludidos con anterioridad, las puertas de acceso al pensamiento de Cela, que adquirirá sus perfiles más nítidos en su obra novelística; su contenido y tratamiento por parte de nuestro autor serán objeto de los epígrafes y los capítulos que siguen.

## 1.2 Lo que Cela recoge del 98 y sus *clásicos*.<sup>131</sup>

Quizá lo primero que debe clarificarse es el intervalo temporal que llamamos Generación del 98. Para Julián Marías, a cuya personalidad magnífica y a su obra, amplia, riquísima y de una fiabilidad intachable, quiero rendir homenaje desde estas páginas, la generación del 98 “es aquella cuyos nacimientos se agrupan en torno a la fecha 1871”, y añade: “Los del 98 se encontraron con un coetáneo que era el mayor de todos; si mi cuenta es exacta, Unamuno está en el borde inicial de la generación, nacido en su primer año, 1864; era más viejo que Valle-Inclán y Baroja, Azorín, Maeztu, los Machado” (Marías, J., 1967: 40). Antonio Machado, el

<sup>130</sup> Lo contrario es la abdicación, tentación prohibida. Cela, en la estela de Unamuno, una vez más, entiende que puestos a no abdicar, es decir puestos a aferrarnos inquebrantablemente a la vida, ni siquiera moriríamos.

<sup>131</sup> Recorro en esta ocasión al calificativo de *clásicos* para referirme a los autores del 98 en sintonía con, y voluntad de homenaje a, Julián Marías, que bajo el título *Al margen de estos clásicos*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1967, publicó una colección de valiosos escritos ya aparecidos en otros libros suyos desde 1947 a 1964. A su vez, Marías matizaba el título de una vieja obra de Azorín, *Al margen de los clásicos*, pretendiendo así incorporar a la condición de clásicos no sólo al de Monóvar, a quien de ese modo muestra sentido reconocimiento, sino a todo el 98, que Marías ya equipara con el nacimiento de una nueva edad de oro de las letras españolas.

menor de los dos hermanos poetas, nació en 1875, así que si consideramos la fecha de nacimiento de Unamuno, el mayor, y la de Antonio Machado, el menor, obtenemos un intervalo que va desde 1864 a 1875, que sería el periodo en que nacen los miembros de la generación del 98. La siguiente generación, según Marías, es la de los nacidos en torno a 1886: en ella encontramos a personalidades tan señeras como Ortega, D'Ors, Américo Castro, Marañón, Madariaga, Pérez de Ayala o Gómez de la Serna, además de Juan Ramón Jiménez o Joan Miró. Naturalmente, Cela beberá de esas fuentes también, pero la impronta de Unamuno, Baroja, Valle y Azorín será indeleble. Son del 98, además de las citadas cuatro figuras: Gánivet, Maeztu, los Machado y Menéndez Pidal, muy importante éste último, junto con Américo Castro, para rastrear la visión celiana del carácter español. Fijadas las coordenadas y los puntos de referencia, continuemos: ¿qué toma Cela de ellos, qué impronta dejan en su pensamiento?

### 1.2.1 Una visión de España, los españoles y lo español.

Más adelante consignaremos la que desde cierta perspectiva podría considerarse la impronta más significativa que Cela recibe del 98, la voluntad de vocación, pero aparte de este hecho no menor Cela encuentra en los miembros del 98 el caudal para la comprensión, al menos a nivel problemático, de España. España como problema, los españoles como comunidad peculiar, lo español como singularidad.

En efecto, Cela entiende que existe un *quid* último de lo español (Cela, C. J., 1973a: 18 y ss), algo así como un ingrediente que de faltar impide la manifestación de la españolidad. Ese *quid* no se muestra solo, aislado, sino en constelación con otros elementos concomitantes, constituyendo algo parecido a un poliedro de caras irregulares pero integradas en una unidad sólida o perfectamente solidificada, o sea reconocible. Ese *quid* es, dice Cela, el “ir a la contra”, o dicho de otro modo: el extremismo. El español es extremista, y, consecuentemente, es “anti”: anticatólico y antianticatólico, antifascista y antimarxista, antirepublicano y antimonárquico. Ese ir a la contra es una manifestación de la desobediencia: el español es irreparablemente desobediente, y Cela dice que ese rasgo se trueca en rémora en los espíritus inferiores; en los superiores, y piensa Cela en Unamuno, pero también en el Cid, Quevedo,

Ignacio de Loyola o Servet (de quien a mi juicio sólo de oídas sitúa entre esta cohorte de excelencias), la desobediencia se activa como azicate creador. Gracias a su extremismo, el español puede alcanzar la excelencia, pero igualmente puede hundirse en una dolorosa y trágica sima que lo estigmatiza como un destino fallido. Esto parecen haberlo visto con plena claridad los del 98, contra el espejismo compartido de que España había logrado entrar por la senda segura de la paz y el progreso (muy relativos ambos) tras la Restauración y el inicio de la guerra de independencia cubana, entre los años 1876 y 1895. Laín Entralgo deja constancia de que incluso desde antes de 1812, en lo que cabe considerarse historia reciente respecto al 98, en España hay un problema “latente” no resuelto, a saber:

la irreductible discrepancia entre unos ardorosos tradicionalistas que no saben ser actuales y unos progresistas fervientes que no aciertan a hacerse españoles. Los españoles acordes con la historia de España no aciertan a venir su tiempo; los que pretenden vivir en su tiempo no saben afirmar la ambición ni la historia de España. (Laín Entralgo, P., 1979: 46 y ss)

Cela, siguiendo a Menéndez Pidal, a Unamuno y a Américo Castro, atribuye a la envidia, señalado vicio español, encadenada a la desobediencia y anclada al extremismo las causas del reiterado desastre español. Muy sugerente, a su vez, para comprender la deriva en la que entrará la novelística celiana es su consideración de que el *quid* último de lo español “suele venir marcado más por sus incapacidades que por sus capacidades” (Cela, C. J., 1973a: 19): cuando un español no es capaz de hacer algo, lo reinventa, y claro, si es genial saldrá algo importante, como toda la obra de Goya o Picasso, pero si no la parodia será inevitable. Cela es plenamente consciente de su españolidad, y la vive a la vez como una limitación y como un desafío. En esta forma de desafío ante un adversario interno al que es necesario batir, es decir, superar, sobreponerse a él, Cela entronca con el espíritu del 98, y la trayectoria de su novelística así lo atestigua, como veremos en su momento. Pero lo sustancial ahora es entender que a Cela le importa, y mucho, España y lo español porque él mismo es una víctima de ello, así se percibe a sí mismo, y, consecuentemente, su destino personal lo sentía muy cosido al destino de España. Por eso se congratula en señalar que también hay medida en los españoles, pero está reservada a los de la clase genial; junto a “los españoles de la desobediencia genial” (de Quevedo a Unamuno) Cela

reconoce la existencia de “los españoles de la genial -y a veces pintada de ardorosa- medida, los españoles que a cada amanecida cobran fuerzas en su propio examen de conciencia” (Cela, C. J., 1973a: 20). Se refiere Cela a Fray Luis de León, a Luis Vives o al Padre Feijoo, pero también al 98, “quizás salvo Unamuno”, y a Ortega y a Marañón, su mentor. Son, pues, modelos de españolidad que Cela querrá emular en la medida de sus capacidades.

Así, para Cela, España no es un espacio geográfico, por más que la españolidad haya cuajado en un territorio bien delimitado. España, dice Cela, “es una manera de ser, un entendimiento de la existencia basado, paradójicamente, en el no entendimiento de los españoles entre sí” (Cela, 1973a: 21). Ese peculiar entendimiento de la existencia nace de la mezcla de sangres mora, judía y cristiana, si bien es la tradición cristiana la que progresivamente, desde la Reconquista, y aún desde antes, erosiona las otras dos. Y no sólo esas dos, pues el territorio que desde los Reyes Católicos es España fue anteriormente rodado por un sinfín de pueblos, desde astures, vascones o lusitanos hasta cartagineses, griegos, romanos, visigodos o vándalos, “cociéndose todos tumultuariamente, en el bullidor caldero que hirvió durante siglos” (Cela, *ibidem*). Atribuye Cela, y esto es de sumo interés, a esa erosión de sangres, que estando todas presentes todas están deformadas, y algunas, las más arcaicas, casi desnaturalizadas o asimiladas, el hecho de que en cada conciencia y en cada pecho de cada español se libre la batalla de las sangres, léase de los genes y de las culturas. O sea que cada español es un haz de contradicciones, un ser en irresoluble conflicto íntimo, y por extensión la historia de España es la historia de los hechos que ese conflicto insoluble ha provocado, sigue provocando y provocará en el futuro si los mismos españoles no logran evitarlo<sup>132</sup>. La aflicción que a escala generacional padeció el 98 fue la de la españolidad lúcida; ser español exigía ser ferozmente crítico con España, y ello corría el peligro de aparentar una traición, un reniego hacia España. Ahí donde algunos han creído ver un desertar como españoles, para ser o pretender ser otra cosa, Cela, no sé si siguiendo a Marías, pero es muy probable por lo mucho que toma del filósofo casi parejo en años con él (dos más Marías), ve un modo de ahondar en lo español, un esfuerzo por hacer

---

<sup>132</sup> Las resonancias unamunianas en esta manera de apreciar lo español, en dramática fragmentación, tanto en el fuero íntimo como en lo social, es evidente. Cela, como afirmaré reiteradamente a lo largo de este estudio, recibe y asume de Unamuno más de lo que parece estar dispuesto a reconocer. Trataremos, en su momento, de explicitar aún más esta interesante conexión y de profundizar en ella.



posible lo que Laín llama la España soñada. ¿Cómo vivieron esa aflicción, ese dolor, los del 98? Cela, en no escasa medida, será heredero de ese padecimiento.

Deliberadamente vengo aludiendo al 98 como a una realidad unívoca y homogénea<sup>133</sup>. Como si sus coetáneos fueran todos uno y no varios y muy diversos. Son, ciertamente, varios y muy diversos, pero no obstante manifiestan un parecido generacional indiscutible: todos recalcan en Madrid desde la periferia; todos descubren el paisaje castellano que asocian a la españolidad, en el peor y en el mejor sentido; todos muestran un crítico desdén por la vida española de la época, tanto la rural como la de la capital, más respecto de esta segunda; todos reciben una enseñanza de la historia española marcada por el extremismo, la incapacidad para el entendimiento y la ignorancia y la inconsciencia de la gente; todos aspiran a influir en la historia y en la cultura españolas, a ser posible constructivamente, aunque las fuerzas flaquean por el desencanto; todos buscarán modelos fuera de España, donde cabe encontrar, en lo europeo, en lo moderno, aquéllo que necesitaría la sociedad española para estructurarse en pos de un auténtico progreso. Como cabe señalar, las constantes emocionales sobresalientes entre esas coincidencias son la aflicción, la incomodidad, el hastío, el dolor. Y la historia de España, reflejada en ese hondón de la vida cotidiana, marcada por un casticismo deformado y políticamente obstructivo, es su causa primera, y paradójicamente también su principal consecuencia. A la vista de ello, la desesperación hace presa en el ánimo, en la fe en las posibilidades de España, en la fe en el progreso mismo, que desde el Renacimiento venía marcando el destino de Europa, y del que España, según ha venido siendo un tópico en la interpretación de su historia, se descolgó. Esta visión es clara en Unamuno, quizá el único entre sus compañeros de generación que esbozó una doctrina medianamente sistemática de la historia de España, a excepción de Menéndez Pidal, claro. Para él, para Unamuno, hay una parte de la historia de España rechazable, fruto maldito de los modos extremistas e inauténticos del carácter español, tanto de la facción modernizadora como de la continuista. No obstante, Unamuno detecta la presencia de una pugna de nuevo cuño: la de la vieja casta histórica, agente de la historia detestable de España, contra lo que llama “el pueblo nuevo”, el originario. Unamuno necesita encontrar un

---

<sup>133</sup> De forma deliberadamente vaga he aludido a un supuesto “espíritu del 98”; de ese modo he querido referirme a ese parecido de familia axiológico, a esa coherencia básica, a ese tono común que cabe apreciar entre sus próceres, como un telón de sombras y de luces compartido, apreciable en perspectiva.

aliciente, una esperanza. La encuentra en lo que considera el auténtico y originario casticismo, el anterior a la hegemonía de Castilla, es decir el nacido previo a la castellanización de los pueblos españoles, lo que Unamuno llama la “libertad del espíritu colectivo” mutada cuando el liderazgo de la corona de Castilla concitó lo mejor de esos pueblos para acometer la empresa común de la Reconquista. Ese esfuerzo templó un carácter, lo vigorizó, y transformó el auténtico casticismo (polícromo) en casticismo castellano, histórico. “Testimonios sucesivos de este proceso de castellanización fueron, según Unamuno, el nacimiento de la lengua castellana, la acción exterior de la España castellanizada -su lucha heroica por la catolización del mundo- y, por fin, la <<la literatura clásica castiza>>” (Laín Entralgo, 1979: 110) Es decir, Unamuno distingue, quiere distinguir, porque en ello radica su esperanza, entre un carácter natural español y un carácter falsamente español, un accidente histórico. La historia detestable para Unamuno es real, pero su realidad es accidental. Por tanto, tomar la historia como espejo de la “casta íntima y eterna” española es un error. Sin embargo ahorma la imagen de España que late en la literatura más castiza, en Calderón, en Lope, en el Poema del Cid, en el Romancero. ¿Qué imagen es ésta? Precisamente la de la disociación, la atomización en hechos y en conceptos, pero no la armonización de ambos, y de ahí el extremismo, el individualismo heroico.

<<Espíritu éste dualista y polarizador. Don Quijote y Sancho caminan juntos, se ayudan, riñen, se quieren, pero no se funden...>> Shakespeare *funde y combina* las acciones, Calderón las petrifica; las ideas del inglés son profundas, las del castellano altas; los dramas de aquél son el desarrollo de un suceso humano, los de éste el montaje teatral de un lugar teológico o de un concepto. Esta sistemática y ceñida oposición polar que Unamuno ve entre Shakespeare y Calderón muestra mejor que cualquier otra cosa la visión unamuniana de nuestro casticismo histórico. (Laín Entralgo, P., 1979: 112)

También Cela, deshojando la margarita de sus gustos en punto a literatura clásica, descarta a Calderón, como luego descartará a Moratín (a ambos, padre e hijo), manifestando una cercanía a Unamuno mayor de la que él mismo ha estado dispuesto a reconocer, en favor de Valle y, sobre todo, de Baroja. A Baroja lo sigue en su mordacidad cruda, en su irreverencia genial, en su lúcido sarcasmo, e incluso, muy al principio, en su modo de novelar, pero cuando Cela prueba a manifestar su auténtico sentir, suelta de su mano al maestro:

España, amén de máquina trituradora de sus hombres [...], es también fábrica incansable de hombres capaces, si se les deja solos, de las empresas más altas y descabelladas, más señaladoras y luminosas. No deja de ser curioso este solitario sentido de la sociabilidad -que pasa a ser una sociabilidad insociable, una sociabilidad antisocial- y de la eficacia del español. [Y continúa:] España, como Rusia, es su pueblo; no son España sus minorías selectas, casi inexistentes. En España, todo lo que hizo el pueblo permanece [...] Como contrapartida, las minorías selectas de que hablaba Ortega nada han hecho, al no existir, o al casi no existir entre nosotros. (Cela, C. J., 1973a: 31)

La proximidad de Cela a la idea unamuniana de pueblo es manifiesta, y es que el escepticismo celiano está preñado de moderada esperanza, contrariamente al de Baroja y al de Azorín. Pero entiéndase bien: para Cela el pueblo está en el individuo, que opone a la élite minoritaria, o a la minoría selecta. Por tanto es rasgo del carácter español su individualismo, a veces heroico, pero siempre tendente a ello. Y diferencia el caso español del griego y del norteamericano. La Grecia clásica, viene a decir Cela siguiendo a Ortega, sufrió un colapso por hipertrofia elitista, mientras que los Estados Unidos lograron su estabilidad a fuerza de extender o generalizar la mediocridad, que es el fenómeno contrario al caso griego, y a la tendencia española, de ahí su recidivante inestabilidad.

En los Estado Unidos ha triunfado la clase mediocre que en casi todo el mundo suele coincidir -y esto no es un juego de palabras- con la clase media. Diríase que los americanos, no aspirando a emular a los mejores, se conforman con saberse siempre los medianos. Lo grave de aquel pueblo es que descubrió que lo mediocre va siempre e históricamente seguido de lo poderoso y que está a pique de descubrir, de un momento a otro, el engañoso espejismo de que lo mediocre es lo mejor. (Cela, C. J., 1973a: 32)

Cela echa de menos la existencia en España de unas minorías selectas, capaces de conducir al pueblo, a la masa social, por el sendero del crecimiento y el desarrollo gradual y armónico, como afirma que sucedió en Inglaterra y en Francia. “En España, las individualidades que hubieran podido formar sus minorías [selectas], fueron siempre taladas a cercén y tan sólo aquellas que eran muy poderosas pudieron subsistir, aunque sin llegar a formar jamás una operante minoría” (Cela, 1973a: 33). Sorprendentemente, lo que cercena históricamente en España a esas individualidades susceptibles de formar esas necesarias minorías selectas

de las que adolecemos es el desdén, el desprecio, la ignorancia, el abandono del que son objeto por las clases dirigentes, por las clases que han ostentado el poder. Dejar que las cosas sigan sucediendo como siempre habían sucedido, aunque fuera mal, es el rasgo indolente, falto de empuje transformador, que aqueja al carácter español, perfectamente apreciable en sus dirigentes. Por tanto, lo que en el mejor de los casos tenemos en España son individualidades heroicas, si bien son equiparables en altura a cualesquiera otras individualidades europeas: Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca (poetas), Unamuno, Ortega y Zubiri (pensadores), Manuel de Falla (músico), Picasso, Juan Gris, Joan Miró, Gutiérrez Solana (pintores), Menéndez Pidal y Américo Castro (historiadores), Cajal y Marañón (médicos), Baroja y Azorín (novelista y escritor, respectivamente), son algunos nombres, con sus respectivos apelativos identitarios, que nombra Cela como ejemplos de heroísmo hispánico, a la altura de los de cualquier otro país más importante, rico y próspero. Pero hasta ahí, pues es imposible encontrar ningún fruto reseñable consecuencia de “la eficaz presencia de las minorías”, como sería en el campo de la investigación científica y de la técnica<sup>134</sup>. Quizá, llegados a este punto, sea aconsejable realizar un breve excursus histórico que contextualice tanto la idea de España propia del 98 como la imagen que Cela, aún por los años 50 del siglo XX, insiste en mantener, si bien, como se ha señalado, teñida de moderado optimismo.

### 1.2.2 Lo español y el 98. Una imagen que perdura.

Quizá el rasgo definitorio de la visión celiana de lo español, como se viene apuntando, es el *esencialismo*, muy en sintonía con una tradición

---

<sup>134</sup> Cela asume sin reservas, y a mi juicio de forma acrítica, por tanto dogmática, el tópico de la supuesta incapacidad del español para las ciencias y para la reflexión filosófica, consecuencia de su carácter improvisador y escasamente disciplinado. Sin embargo, esas indisciplina e improvisación han pasado por ser consideradas “valores” de la literatura española, es decir virtudes y condición de la genialidad literaria española. Menéndez Pelayo destaca esta idea, y también Mérimée. Pero no es nueva esa visión. Luigi Antonio Moratori, en sus *Reflexiones sobre el buen gusto*, de 1782, se hace eco de unas consideraciones del abad de Vayrac donde afirma “la incapacidad de los españoles para las ciencias reflexivas” (Díaz-Plaja, 1962: 44, 45), lo que, por contra, se traduce en un predominio de lo narrativo, frente a lo científico y especulativo, donde tales rasgos de indisciplina e improvisación mutan en valores genuinos en el triunfo del arte español. Como intentaré mostrar a continuación, tras esa valoración de la improvisación y la indisciplina, como expresiones del genio narrativo español, se esconde la asunción gozosa -qué torpeza- del tópico españolista.

hecha tópico. ¿Es esa visión tópica ajustada a los hechos históricos? Y ¿hasta qué punto los miembros del 98 la asumieron acríticamente, llegando sus ecos no ya hasta Cela, que lo adopta casi religiosamente, sino hasta nuestros días?

La pregunta por el momento histórico en que cabe comenzar a hablar con precisión de historia de España no es respondida unívocamente por todos los historiadores, ni clásicos ni actuales. Pues, nada menos, es preguntar por el momento en que sea reconocible la existencia en la mentalidad de los pobladores de la península de una conciencia de ser españoles, y no lusitanos, ni vascones, ni cartagineses, ni de ninguna otra filiación previa, ni siquiera sencillamente castellanos. O, incluso, es algo aún más difícil de determinar: el momento en que “los diversos pueblos que la forman [a España] comienzan a ser percibidos desde el exterior como una unidad. Mucho después llegará la asunción de ese mismo sentido de unidad por los propios hispanos” (Domínguez Ortiz, 2001: 13) Naturalmente, no voy a entrar en la cuestión, que supera el objeto de este estudio. Pero pretender que hay, que existe, una esencia reconocible de lo español exige, cuanto menos, que España esté perfectamente definida y delimitada como entidad política y geográfica, de modo que esa españolidad haya adquirido sus notas definitorias, entre las cuales lengua y religión son nucleares. Cómo puedan llegar a adquirirse tales notas es otro asunto de muy difícil clarificación, porque en él se entrelazan los mestizajes genéticos y culturales en proporciones imposible de deslindar. No obstante, la tendencia durante buena parte del siglo XIX es a considerar la componente genética, es decir racial, con su dimensión geográfica, como determinante, o al menos más determinante que la cultural, que sería concomitante a ella. El motivo es la dominancia progresiva de un biologicismo, reforzado desde su raíz por Darwin con la publicación de *El origen de las especies* en 1859, un irracionalismo y un naturalismo con rostro romántico, o compatible con la visión romántica, en la cultura científica y literaria del XIX europeo, a los que, por cierto, Cela, siguiendo a Unamuno, a Baroja y a Azorín muy de cerca, no será ajeno. Pero el tópico de lo español, su “anormalidad”, traducida eufemísticamente por “diferencia”, ya venía instalándose prácticamente desde el siglo XVI, e incluso antes, y desde los lugares más señeros e influyentes de Europa, como Italia, Alemania, Inglaterra, Países Bajos y, desde luego, Francia. El desarrollo y poder alcanzados por España tras la conquista de América es lo

que habría dado pie a ese despertar de resentimiento y malestar en Europa, donde triunfaba el humanismo italiano, el humanismo alemán y la Reforma protestante. Sin entrar en detalles, por ser una cuestión -en principio, sólo en principio- tangencial al problema que tratamos, merece especial atención, por su influencia más cercana históricamente al 98 español, el papel de Francia en la consolidación de los tópicos que sobre España y los españoles harán fortuna, hasta el extremo de que los propios españoles los asumirán y los tomarán por ciertos, lo que está en el origen de la amarga y a veces acomplejada visión que los españoles tenemos de nosotros mismos y de nuestra Historia. Antoine de Arnauld es el autor del panfleto titulado *Antiespañol*, aparecido en 1590, de 39 páginas. Según Vicente Salavert el detonante de la soflama antiespañola fue la continua intervención filipina en las guerras civiles religiosas francesas de mediados del siglo XVI, y especialmente el asesinato de Enrique III. Salavert califica de “aquelarre colectivo” al intento de conjurar, mediante esas soflamas antiespañolas, el terror al poder político y bélico de Felipe II. Según Carmen Iglesias, siguiendo a Salavert,

Cuatro ideas básicas se repiten en este panfleto, estudiado por Salavert: la acusación a España de pretender el dominio y gobierno universal. La denuncia de su tiranía y crueldad, manifestada en especial sobre América y los pobres indios. El carácter del español como vanidoso y falso. Y la ya consabida, como consecuencia de la triple y vil herencia visigoda, judía y sarracena (nótese que se suprime la civilización romana, algo que ya habían hecho algunos de los italianos del Renacimiento, como formación de Hispania): los españoles poseen una horrenda apariencia física y una satánica condición moral. De nuevo la comparación con los tigres y las peores bestias lleva al español, según el panfleto y entre otros horrores, a la <<lujuriosa e inhumana desfloración de matronas, esposas e hijas>>, a la <<sodomítica violación de muchachos, que los semibárbaros españoles cometieron en presencia de busgueses entrados en años que eran padres, esposos o parientes de aquellas atormentadas víctimas que, para apenarlos más mientras ellos cometían todas esas execrables villanías y escandalosas crueldades, los ataban y encadenaban a los pies de la cama o en otros lugares...>> (Iglesias, Carmen, 2008: 75)

Como vemos, salimos muy mal parados. Pero llovía sobre mojado. Ya los romanos insultaban a las tropas imperiales de Carlos V, en 1527, ante el asedio español y el subsiguiente saqueo, con estos calificativos: judíos, traidores, marranos, españoles, luteranos. Si bien la animadversión aún venía de más lejos: al menos desde 1282, cuando Pedro III de Aragón

conquista Sicilia, para continuar por los siglos XIV y XV, cuando se conquista, primero, Cerdeña, y luego Nápoles por Alfonso V. Así que

Motivaciones políticas y militares por un lado, económicas por otro, y religiosas y sociales como colofón, forman ya muy tempranamente unas imágenes que tendrán gran impacto en Europa, bajo la influencia cultural dominante del Prerrenacimiento italiano. (Iglesias, Carmen, 2008: 56)

La impureza racial y religiosa fue quizá el mayor desdoro que los españoles podían manifestar a los ojos de los italianos, a lo que pronto se unirá el color de la piel, oliváceo o pálido, asociado a un africanismo racial, manifestación de inferioridad, presente en las influencias islámica y judía. Esta mezcla de razas, asociada a la idea de impureza racial, estará presente igualmente en el imaginario alemán, incluso antes de la guerra de Esmalcalda, librada entre Carlos V y sus súbditos protestantes alemanes en 1546, momento considerado de inflexión en las relaciones y en la concepción de lo español por parte de los alemanes. Se debe a viajeros, eruditos y comerciantes alemanes la propagación de estos dardos punzantes sobre la comunidad y sociedad españolas, donde abundaban “judíos, marranos y moros”, además de conversos y sarracenos, en cantidades muy superiores a los mismos cristianos, según sus testimonios. Ese antisemitismo, ya ostensiblemente apreciable en Lutero y en la corriente nacionalista solapada a la Reforma, estalla abiertamente contra los españoles después de 1546 (Iglesias, 2008: 65). El orientalismo asociado a la aspiración a una “Monarquía Universal”, como Lutero calificó a la soberbia aspiración hispana, también encontró eco en los Países Bajos, al punto que el panfleto que el Príncipe de Orange publica en 1580 con el título de *Apología*, en realidad una venganza desproporcionada contra el cardenal Granvela, en cuyo edicto de proscripción había deslizado alusiones ofensivas contra el Príncipe, verá un año después de su publicación aumentada su difusión con numerosas nuevas ediciones en francés, inglés, alemán e incluso en latín. Sobra aclarar que en esa *Apología* los españoles, por extensión de su rey, Felipe II, no nos conformamos con menos de ser adúlteros, incestuosos y asesinos. Esa misma consideración merecieron los españoles para los ingleses, que tras el saqueo de Amberes en 1576 inician una cruzada antiespañola que se extenderá hasta el siglo XVII y en adelante. Las trabas españolas al comercio inglés no hicieron sino estimular ese antiespañolismo cuyos

propagadores fundamentaban en multitud de textos, precisamente de filiación española muchos de ellos, por ejemplo de Las Casas y de López de Gómara, como la *Brevisima Relación*, de Fray Bartolomé de la Casas, reescrito insuflado de odio antiespañol por John Phillips con el título *Las lágrimas de los indios*; y hasta los mismos Francis Bacon y John Milton se hicieron eco de esta cruzada dando por verdaderas las barbaridades que se atribuían al Duque de Alba, a quien se acusaba de ordenar matar a mujeres preñadas, degollar vivos a los niños que les extraían de sus vientres, o de asarlos en una hoguera<sup>135</sup>. La acusación de irreligiosidad, consecuentemente, no le va a la zaga, así para Cromwell el verdadero enemigo de Inglaterra es el español, “enemigo natural y hasta la médula”, “por su enemistad contra todo lo que es de Dios”, según García Cárcel (García Cárcel, 1992: 86; también citado por Iglesias, 2008: 73)<sup>136</sup>. Este autor sostiene, a pesar de la imagen manchada de España que se extiende y consolida por Europa, que, con todo, la influencia cultural española fue intensa y en nada acorde con la supuesta inferioridad política y moral que se le atribuye. En el siglo XVIII, desde luego, la situación cambiará ostensiblemente, contra lo que los propios españoles han solido considerar. Según la historiografía moderna, España durante el siglo XVIII experimenta un esforzado proceso de modernización, además del descubrimiento por parte de los ingleses del *Quijote* cervantino y por parte de los alemanes del Siglo de Oro español, tanto literario como pictórico. No obstante, la mediación francesa fue muy intensa, seguía siendo muy

---

<sup>135</sup> Sobre las leyendas que han alimentado los tópicos antiespañoles desde hace siglos existe una bibliografía abundante y de gran calidad. Señalo como muestras de interés: Miguel Molina Martínez, *La leyenda negra*, Madrid, Nerea, 1991; Ricardo García Cárcel, *La leyenda negra. Historia y opinión*, Madrid, Alianza, 1992; Phillip Wayne Powell, *Árbol de odio*, Madrid, Iris de Paz, 1991; o el clásico, del que beben todos los anteriores, de Julián Juderías, *La leyenda negra. Estudios acerca del concepto de España en el extranjero*, Barcelona, Araluce Editor, 1917; o el interesante estudio de Menéndez Pidal, *El Padre Las Casas: su doble personalidad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1963. En la actualidad, el mejor estudio sobre la Leyenda Negra española asociado al fenómeno de la imperiofobia es el de María Elvira Roca Barea, *Imperiofobia y Leyenda Negra*, Madrid, Siruela. Biblioteca de Ensayo, 2016.

<sup>136</sup> Incluso en la literatura británica encontramos el desprecio a lo español y a los españoles. Además de las referencias que hace Roca Barea, en la obra citada, a Middleton, Johnson, Fletcher o Heywood, no es difícil encontrar muchas más, incluso entre algunos españoles, como fue el caso lamentable de Antonio Pérez, del que da cuenta la citada autora. Ver, además, entre los casos localizados por mí, *El pirata*, de Walter Scott, Madrid, Austral, 1967. Basten estas muestras para nuestro propósito: “No es posible vivir en paz con los españoles del lado de allá de los mares [...]. Yo profeso odio a muerte a los españoles desde que en mil quinientos cincuenta y ocho quisieron apoderarse de todas las provisiones que había en la isla Hermosa.”, p. 218-9; o “Los españoles nos robaron y nos vimos reducidos a un estado tal de miseria... [...] Hizo contra los españoles diferentes cruceros con diversa fortuna, hasta que, finalmente, por querer reprimir un acto de violencia cometido por sus compañeros, murió a manos de éstos, suerte común a muchos capitanes de piratas...”, p. 229.



intensa, y ese descubrimiento y reconocimiento venían embozados en un exotismo reforzador de cierto salvajismo o primitivismo que se consolidaba como rasgo indiscutido de lo español. Prueba de ello pasaba por ser la Inquisición, así como el despotismo y la intolerancia que se achacaban a las monarquías españolas. Esquema simplificador que, a decir de Carmen Iglesias, pero anteriormente de Domínguez Ortiz, Menéndez Pidal y Menéndez Pelayo, hizo fortuna, proyectando su amarga sombra por todo el siglo XIX y desde luego también por el XX. Esta cita de Iglesias es nuclear para lo que me interesa señalar de la visión que Cela adopta de España a través del caudal histórico-cultural del 98:

Fue, sin embargo, un esquema que hizo fortuna y pasó como herencia a los españoles de los siglos XIX y XX, que resucitan el viejo tema de forma obsesiva, dejando de lado o simplemente ignorando la mayoría de las veces las fuentes documentales. Domínguez Ortiz ya señaló hace muchos años cómo <<las calumnias de Saint Real, las diatribas de Raynal, las ensuras pseudofilosóficas de Montesquieu y Voltaire, todo el bagaje de la “leyenda negra” es trasplantado a España con sustanciales adiciones para formar parte de la historiografía liberal del XIX. Difícil será -acaba Domínguez Ortiz- encontrar otro pueblo que haya acogido con la fruición del español la deformación extranjeriza de su historia>>. (Iglesias, Carmen, 2008: 81)

La presencia o el recurso a esa imagen de lo español en la literatura y en la música europeas, de Schiller a Mozart, de Goethe a Bizet, es una muestra del interés romántico que inspira lo español entendido bajo esos tópicos, lo que indudablemente no sólo contribuye a reforzarlos en el ámbito europeo, sino también en el español, a pesar de los Cadalso, Forner o Masdeu, ilustrados españoles que protestarán vivamente contra los exabruptos franceses, especialmente, o, poco más tarde, los Feijoo y Luzán que perciben con nitidez y aún tímida preocupación la influencia francesa en el pensamiento español, ya con Felipe V, el primer Borbón en el trono de España. Pero, como decía más arriba, la maquinaria de propaganda francesa era casi imparable, por méritos propios, y el consiguiente afrancesamiento de un sector nada desdeñable de la sociedad y la cultura españolas tampoco. Pero ¿hasta qué punto?, ¿hasta el punto de dar por adulterada, y prácticamente anulada, la cultura y el pensamiento españoles por la influencia francesa, como ha venido siendo considerado, también tópicamente, desde Menéndez Pelayo? Parece que, una vez más, la polarización, por falta de análisis y de clarificación de planos y

perspectivas, se produce en torno a esta encrucijada histórica. No es posible abordar aquí esta cuestión apasionante, pero sí es necesario establecer que España estaba muy necesitada de reformas en lo político y en lo económico, y al margen de que pudiera apreciarse un cierto continuismo en el proceso de ilustración española, en el sentido de insertarse, aunque con cierto retraso<sup>137</sup>, en las corrientes europeas desde una identidad propia de país, es preciso reconocer que Felipe V aportaba el reformismo ilustrado al modo francés que las escleróticas estructuras españolas, de raíz austracista, necesitaban, y que la imagen que Francia proyectaba sobre España era la de una nación moderna, en imparable progreso, garante de un igualitarismo que, acertadamente importado, llegaba incluso a la Corte española, y ahí estuvieron para probarlo Ensenada, Campomanes, Floridablanca o Godoy, ministros procedentes del pueblo, seleccionados por sus méritos y por sus capacidades, no por su cuna. Estas palabras de Carmen Iglesias enfatizan el valor de lo francés “para los hombres de saber” en España:

Así pues, en el orden político-cultural, en el terreno científico, en el dominio de las ciencias (la teología, la patristica, los estudios bíblicos, de la crítica histórica a las matemáticas, la física, la química, la medicina), <<Francia encarnaba la modernidad para los hombres de saber en España>>. Poder y Saber unidos para remover obstáculos, con un clero instruido y la Iglesia bajo autoridad monárquica en los aspectos seculares representaba para estos ilustrados el avance moderno. Como remarcaba anteriormente, frente a las vigorosas naciones protestantes -Inglaterra, Holanda, una parte de los países en lengua germánica-, Francia era la prueba de que el mundo latino y católico no estaba condenado a desaparecer bajo la hegemonía protestante. (Iglesias, Carmen, 2008: 455, 456)

He ahí un argumento en favor de la pregnancia que lo francés, a pesar de la falta de reciprocidad en la valoración, tenía para lo español. Pero esa pregnancia llevaba implícito un desfase no sólo temporal, también temperamental. Mientras que los ilustrados españoles ingenuamente pensaban y postulaban un progreso por la vía del saber y las reformas, la ilustración francesa no era ajena a alentar episodios violentos, como el estallido de la época de la Regencia, o propiciaba el auge libertino, al calor de un laicismo galopante, atentatorio contra la moral católica; y aún no había llegado 1789, el año de la Revolución, cuando las máscaras comienzan a caer y los auténticos rostros del progreso basado en el saber

---

<sup>137</sup> Fundamentalmente por la falta de sucesión de Carlos II y la posterior guerra de Sucesión, que reafirmará en el trono a Felipe V; pero para entonces ya nos encontrábamos en 1713.

quedan al descubierto. Ese desfase, que se hará evidente con la Revolución y el horror que provoca a los ilustrados españoles que fueron testigos, tanto de su enloquecida violencia como del régimen de terror que la siguió, va a generar en el ánimo español la doble sensación de fascinación y rechazo que alcanzará su climax tras la invasión napoleónica y la posterior Guerra de Independencia en 1808, momento clave de nuestra historia. Tales fascinación y rechazo, no obstante, serán mutuos, aunque asimétricos, es decir existe un indudable interés por lo español en Francia, como lo atestiguan viajeros y pensadores (Beaumarchais y Saint-Simon entre otros, que llegaron a reconocer lo que ellos consideraban “progresos” en la España de Carlos III), pero el tópico se mantiene, como la consideración de la religión y la Inquisición como nuestros males endémicos, junto a una imagen de España romántica, idealista, primitiva, deseosa de libertad, caballerisca, pasional, representada por el Quijote, el pícaro, Fígaro y Don Juan, consagrados en su condición de estereotipos nacionales; ya en el siglo XIX se incorpora a este elenco Carmen, la cigarrera, vía Bizet. Es muy interesante señalar cómo personajes de ficción se instalan como realidades nacionales, como si de héroes nacionales e históricos se tratara, en una mitología tópica de doble entrada, por así decirlo: de fuera hacia dentro, pero también de dentro hacia fuera, como mercancía exportable. Este fenómeno da pie a diversas y sugerentes consideraciones en torno a los personajes de ficción y su “realidad”, así como sobre la capacidad que los productos culturales tienen para transformar la propia cultura y con ella a sus agentes. Unamuno dedicó muchas páginas a estos temas<sup>138</sup>, pero me parece muy ilustrativa la idea unamuniana de la relación mutuamente transformadora entre el hombre, la naturaleza y la cultura, integrados en ese precipitado que llama civilización<sup>139</sup>. Creo pertinente citar unas palabras de su artículo <<Civilización y cultura>>, de 1894:

---

<sup>138</sup> En otro trabajo he tratado sobre la problemática realidad de la ficción, y aquí también deberé retomarlo. Unamuno, algunas de sus novelas y otros ensayos -*Niebla*, *Cómo se hace una novela*, etc.- es una de las referencias más pertinentes, sobre todo en la medida que su pensamiento influye en Cela.

<sup>139</sup> Sobre esta distinción entre cultura y civilización ya cité, en la primera parte de este estudio, el artículo de Cela <<El mundo sin Séneca>>, en *Cajón de sastre*, Barcelona, Alfaguara, 1957. Por su parte, Unamuno, en torno a 1894, en plena etapa marcada por su credo socialista, asociado a su interpretación del cristianismo, escribe dos artículos capitales, <<La crisis del patriotismo>> y <<Civilización y cultura>>, en *Obras escogidas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1986. Como puede apreciarse, Cela recorre caminos ya transitados por otros antes que él, pero tratando de ofrecer su particular visión, por lo demás muy cercana, casi fundida a la de sus clásicos de referencia, y especialmente a Unamuno.

El hombre, modificado por el ambiente, lo modifica a su vez, y obran uno sobre otro en acciones y reacciones recíprocas. Puede decirse que obran el ambiente sobre el hombre, el hombre sobre el ambiente, éste sobre sí mismo, por ministerio del hombre, y el hombre sobre sí, por mediación del ambiente. La Naturaleza hizo que nos hiciéramos las manos; con ellas nos fabricamos en nuestro mundo exterior los utensilios, y en el interior, el uso y la comprensión de ellos; los utensilios y su uso enriquecieron nuestra mente, y nuestra mente así enriquecida, enriqueció el mundo de donde los habíamos sacado. Los utensilios son a la vez mis dos mundos: el de dentro y el de fuera. (Unamuno, Miguel, 1986: 16, 17)

Sugiere Unamuno una dinámica permanente de mutuas interrelaciones que consolidan en formas de realidad muy diversas, desde físicas, culturales, hasta concretamente humanas, el hombre de carne y hueso unamuniano, el anónimo héroe intrahistórico. Los tópicos son solidificaciones de algunas de estas formas culturales, si bien por la misma dinámica que los configura deberían, a su vez, sufrir modificaciones hasta, incluso, quebrar (cosa que muy difícilmente ocurre, sin embargo). Algo similar deberá suceder con el tópico del carácter español, de cuyo esencialismo participan, entre otros, Unamuno y Cela. Esta dinámica transformadora es necesario tenerla en consideración cuando se pretende *esencializar* el carácter español, pues esa esencia es inasumible como principio rector de un destino nacional, y menos aún como marca determinante de la historia futura. Carmen Iglesias creo que llama certeramente la atención sobre esto:

La pertinacia de estereotipos y prejuicios heredados coexiste con imágenes contradictorias de los mismos, de forma que el esencialismo que se atribuye a una forma de ser supuestamente permanente del carácter de los pueblos choca y distorsiona una realidad concreta y cambiante. (Iglesias, Carmen, 2008: 462)

Pero lo cierto, como sabemos, a pesar de ese continuo cambiar, es que los tópicos y estereotipos tienden a ser mantenidos, no son fácilmente neutralizados, precisamente porque tanto por parte de sus agentes productores como por parte de sus beneficiarios son constantemente reelaborados en torno a un núcleo casi invariable, que es lo que ha solido tomarse por lo esencial, lo que no cambia aunque cambie todo lo demás. Y lo que sucede en el siglo XIX en España, desde 1808 hasta el propio

1898<sup>140</sup>, y lo que vendrá después, no hizo más que reforzar el tópico desde dentro. Los miembros de la generación del 98 padecieron esa doble emoción de fascinación y rechazo hacia lo francés, padecieron un afrancesamiento apesadumbrado y uraño, porque era España entendida como problema insoluble lo que les hacía mirar con resignada impotencia hacia fuera, hacia Francia, especialmente, pero también hacia Europa, cuyas naciones parecían lograr sincronizarse en torno a un eje de progreso basado en su natural inmunidad a los padecimientos seculares de España. Por eso también para los del 98 España era anormalmente diferente. El ensayo, ya citado, de Laín Entralgo, da por hecho consumado lo que he indicado, y muestra la sintonía entre los miembros de la generación como una consecuencia de su lucidez individual, de su individual comprensión del drama de España, tan preñado de tópico esclerotizante. Afirma Laín:

No debe pensarse, sin embargo, que sólo por la virtud configuradora de los sucesos vividos va tomando cuerpo la personalidad histórica de todos y cada uno de estos muchachos [Unamuno, Baroja, Ganivet, Azorín, Valle, Machado, cuyos primeros años ha glosado páginas atrás]. A ello colaboran eficaz y continuamente otras instancias simultáneas: la constante impresión de la vida familiar, las vicisitudes diariamente convividas en el medio social, la educación escolar, las amistades, las lecturas. Sobre todo, las lecturas. Ellas son las que permiten el comercio con la historia universal en curso a quienes habitan en países de escasa eficacia histórica. (Laín Entralgo, 1979: 55)

España es valorada, según insiste Laín, sobre mediados del XIX como un país de escasa eficacia histórica, lo cual, ya se ha dicho, resulta sorprendente, si consideramos la historia de España más allá de ese siglo, es decir durante cerca de mil años. Pero son las lecturas lo que conectan desde su infancia y su adolescencia, y durante el resto de sus vidas, a “estos muchachos” con la historia en curso, es decir con lo que pasa y con lo que se piensa, con dónde pasa y con quiénes piensan. Era pues necesario leer para entender, porque lo que sucedía en su derredor, lo que estaban

---

<sup>140</sup>Recordemos sólo los conflictos armados, por ser especialmente convulsos y consecuencia de un profundo deterioro interno o íntimo: 1808: invasión francesa y guerra de Independencia; 1810: Napoleón anexiona a Francia las provincias españolas del Ebro; 1811: Venezuela y Paraguay se declaran independientes; el control sobre las colonias está muy debilitado; 1820: la sublevación de Riego devuelve a España la Constitución de 1812, abolida por Fernando VII; 1813: Los Cien Mil Hijos de San Luis abortan el periodo constitucional; 1869-70: guerra de Marruecos, victoria de Tetuán; 1872: comienza la segunda guerra carlista, hasta 1876; 1873: I República. Sublevación cantonalista; 1898: los EE.UU. declaran la guerra a España, que la pierde y con ella Cuba, Puerto Rico y Filipinas. (García de Cortázar, F., *Breve historia de España*, Madrid, Alianza Editorial, 1995)

viviendo, pareciera que fuera falso, o impostado, o estuviera adulterado, o fuera vergonzante, o antinatural. Esta imagen de lo propio, de la propia realidad española, la realidad vivida reforzada por la realidad leída, caló muy hondo entre los miembros de la generación. La cura, o más que la cura, el bálsamo, el emoliente: la lectura, y con ella una nueva ensoñación, un cultivo de la soledad sonora (Machado), un lamento lúcido sólo soportable por el efecto nutricional y consolador que su ejercicio y la comprensión subsiguiente procuran; luego, la escritura, como terapia personal, por su carácter ficcional, reparador, y redentor. La avidez lectora de cualquiera de ellos, de los 98, no podía impedir conocer lo que desde fuera de España se había dicho y se decía de su patria, al contrario, lo que debió de reforzar la negatividad de la imagen que ellos mismos fraguaron. No es difícil imaginar este fenómeno de retroalimentación comunitaria, donde se mezclan lo heredado con lo leído, lo pensado con lo observado, lo compartido con lo anhelado. Creo que la recepción por parte del 98 de la imagen negra de España, ya inspirada desde dentro, desde Quevedo a Goya, ya importada desde fuera (véase la cruzada antiespañola que desde el siglo XIII no paraba de crecer<sup>141</sup>), si bien tratará de redimirse en algún caso, quizá Unamuno, cuando altivamente propone la españolización de Europa, representa un hecho capital de nuestra tradición histórico-cultural reciente que ha llegado a adoptarse como una verdad incuestionable, reforzada por los acontecimientos que han marcado el pasado siglo casi desde su inicio y que culminaron en el desastre del 36, conocido por todos los miembros de la generación, incluido Unamuno, que falleció en diciembre de ese año fatal. Hecho, la adopción de esta imagen derrotada de España, que indudablemente marcará a las generaciones siguientes, que producirán grandes historiadores y literatos, algunos filósofos notables y una legión de narradores, poetas y artistas, todos con el fardo de España como problema. Cela, indiscutiblemente, adopta esta imagen inatacable y la refuerza y la contrasta con su propia, personal experiencia. El refugio, al menos en lo teórico (aunque también le valió de inspiración práctica), en que Cela se cobijó de la intemperie de la vida española tampoco era de nueva planta, ya había sido expedido como nota de marca de la españolidad: el senequismo

---

<sup>141</sup>Ahora, desde el exterior, causa extrañeza, cuando no directamente mofa, que seamos los propios españoles quienes nos bastemos para alimentarla, hasta la autodestrucción si hiciera falta. Recordemos el dolido comentario de Domínguez Ortiz, pero aún antes, a principio del siglo XX, los lamentos impotentes de Cajal, y aún antes del 98 la defensa implacable, y tan terjiversada, de Menéndez Pelayo.

y el quijotismo, concebidos en la certidumbre de la decadencia como destino insalvable de España.

Pero quizá desarrollar este interesante aspecto del españolismo que hereda Cela requiera dedicarle un nuevo epígrafe. Vamos a explorar, siquiera sumariamente, lo que se han venido considerando rasgos de españolidad apreciables en y desde nuestra literatura (y no sólo por los testimonios de viajeros y otras fuentes historiográficas), pues Cela, y sus ilustres referencias noventayochistas, van a recibir igualmente de la resonancia exterior de nuestra literatura, desde Cervantes, una imagen de España que tendrán muy en cuenta, y les servirá de refugio y de estímulo, porque en realidad lo español, considerado a la luz de su producción literaria, goza en el ámbito europeo de un peculiar aprecio que, sin embargo, a mi juicio, recidiva en la imagen negra que parece perdurar indefinidamente.

### 1.2.3 Lo español en y desde nuestra literatura.

En 1940 Guillermo Díaz-Plaja publica el artículo <<Diez hipótesis>>, incluido en el capítulo “Sobre el carácter de la literatura española”, el segundo en la obra del autor ya citada<sup>142</sup>. En él, después de referirse a lo español como improvisado, señala como valores morales de lo español el quijotismo y el senequismo. Cela asume esta diagnosis clásica, y con mucha frecuencia encontramos en su obra alusiones a Séneca y al Quijote, como cualquiera que la frecuente puede comprobar. Ganivet es quien, en la órbita del 98, identifica como *senequismo* cierto rasgo del carácter español, y Laín lo señala como una de las aportaciones más lúcidas del diplomático granadino; ambos, Laín y Díaz-Plaja coinciden en extraer del *Idearium español*, de Ganivet, la cita precisa en la que se explica qué entiende Ganivet por senequismo: “<<No te dejes vencer por nada extraño a tu espíritu...; mantente de tal modo firme y erguido, que al menos se pueda decir siempre de ti que eres un hombre.>> Así habla el espíritu de Séneca a los españoles, según Ángel Ganivet.” (Díaz-Plaja, G., 1962: 46<sup>143</sup>). Como es apreciable, ese mensaje involucra la estoica resolución de firmeza y sacrificio ante cualquier causa en la que se vea comprometido *el*

<sup>142</sup> Díaz-Plaja, G., *Hacia un concepto de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1962.

<sup>143</sup> La misma cita de Ganivet encontramos en Laín Entralgo, op. cit., p. 141.

*espíritu* de quien aspira no menos que a ser reconocido como “un hombre”, por extensión, un ser humano, cualquiera (hombre o mujer, joven o viejo), que aspire a merecer esa consideración (con toda la carga moral que comporta para Séneca), pues sabemos que tal extensión es el mismo Séneca quien la proyecta, por ejemplo en Marcia, en quien reconoce, siendo mujer, los valores necesarios para ser capaz de asumir con la entereza que sólo la razón en último extremo puede aportar la muerte de su hijo<sup>144</sup>. Quijotismo, a su vez, es individualismo heroico, insobornable fe en uno mismo para cumplir un destino que le haga trascender al ámbito de la gloria moral, inquebrantable por la debilidad o la pereza, por el cálculo utilitario o el miedo a la muerte, algo popularmente asociado con la locura fantástica, o la fantasía enloquecida, de ahí la doble valoración con que ese quijotismo es recibido socialmente: en unas ocasiones asumido como un rasgo positivo diferenciador en cuanto a pureza espiritual o moral, pero en otras parece significar bobería, idealismo inane, o incluso estúpida ingenuidad que nada bueno trae a quien lo practica, como entiende la moral contraria: el sanchopancismo.

Sorprende que Díaz-Plaja recurra a Vossler y a Keyserling, entre “otros pensadores de hoy”, para poner de relieve, “en el turbio panorama de Europa, el valor de la cultura española desde un punto de vista moral”, y concluir con este categórico aserto: “Lo que de España queda, para siempre, es su postura ética ante la vida”. (Díaz-Plaja, G., 1962: 45) Cela nunca nombra a Vossler, o al menos yo no lo recuerdo, pero sí en ocasiones dispersas a Keyserling. Sin duda, ambos, por caminos diversos, llegan a un reconocimiento de valores en la literatura española que asocian de una manera más o menos deliberada al carácter español, o sea al pensamiento español inscrito o inserto en su carácter, en la línea ya indicada por Unamuno y Ortega, y señalada por Marías, de que la lengua es un modo de *instalación* en el mundo, y, por tanto, establece o induce un modo de relacionarse con la realidad, un modo pues de pensar y de pensar la realidad. (Marías, J., 1967: 12 y ss.) Karl Vossler, que llegó al campo del hispanismo en la última etapa de su vida<sup>145</sup>, procede del ámbito de la

---

<sup>144</sup> Séneca, L. A., *Consolación a Marcia*, Madrid, Gredos, 2014.

<sup>145</sup> A pesar de ello produjo importantes obras, tras su profunda incursión en la literatura española (lo que pone de manifiesto, en parte, que la literatura clásica española se reintroduce en España gracias a los estudiosos europeos, que reconocen sus valores antes y mejor que los mismos españoles, tan ocupados en retroalimentar la leyenda negra); véase, Vossler, K., *Introducción a la literatura española del siglo de Oro*, Madrid, Cruz y Raya, 1934; *Algunos caracteres de la cultura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1941; *La soledad en la poesía española*, Madrid, Revista de Occidente, 1941; entre las obras traducidas.



Lingüística, y entre sus aportaciones está su crítica a la concepción positivista de esa ciencia en favor de una concepción idealista; es decir, para Vossler los principios que deben regir el desarrollo de la Lingüística como ciencia no han de ser los del Positivismo (como sería considerar la lengua como un hecho aislado, es decir un objeto que reclamara un conocimiento específico de sí mismo, importando para el conocimiento de esa realidad el método científico aplicado al mundo físico), sino los del Idealismo. ¿Cómo entiende Vossler la lengua desde el paradigma idealista? Pues de un modo extraordinariamente ambicioso y audaz, al menos por su novedad en el contexto de finales del XIX: como un medio para extraer datos y elaborar hipótesis capaces de generar una interpretación del espíritu humano y de su concreción en la historia. Cada lengua es así una concreción en la historia del espíritu humano. Lo interesante de su tesis, deudora por lo demás de la filosofía de la historia de Croce, para los intereses de este estudio reside en el carácter de “molde” de pensamiento que tiene nuestra lengua, como cada lengua el suyo, de modo que las gramáticas no sólo sean subordinadas a las literaturas, sino que todas las literaturas son así partes o facies de la historia universal del arte y de las ideas. En último término, por tanto, las ideas que atribuimos a la manera española de ver el mundo no son sino modelizaciones cuyas raíces originales son tan hondas como las propias raíces de la lengua, y siendo las lenguas europeas mayoritariamente románicas, el pensamiento español está incardinado desde su misma génesis en el pensamiento europeo, considerando las diferencias (en los modos concretos de pensamiento) meras expresiones complementarias para una comprensión o interpretación integral del espíritu europeo.

Es este espíritu europeo el que Cela invoca, con la seguridad de ir a favor de la corriente europeísta que detecta entre los miembros del 98, especialmente en Baroja y Ganivet, también en Azorín, en una conferencia leída el 30 de mayo de 1953 en el Centro Gallego de Barcelona sobre la figura de Emilia Pardo Bazán, de quien se cumplía por entonces el centenario de su nacimiento. El texto de esa conferencia se publica por primera vez nada menos que en 2008, en una obra que Adolfo Sotelo

---

Karl Vossler, alemán, nació en 1872 y murió en 1949. Fue el creador de la escuela del Idealismo lingüístico o Estilística, inspirado por la estética de B. Croce. Como insobornable humanista, se opuso al Nacionalsocialismo de Hitler: he ahí una manifestación de su particular senequismo y quijotismo. Volveremos sobre Croce y otros teóricos de la Historia y de la Historia intelectual.

dedica al dibujo de los perfiles que CJC exhibe como escritor<sup>146</sup>. En ella, en el capítulo sexto, se publica como apéndice del mismo la conferencia, inédita hasta entonces, sobre Pardo Bazán bajo el título <<En torno a la figura de Emilia Pardo Bazán [Barcelona, 30. Marzo. 53]>>. Muy sagazmente, Sotelo, en uno de los epígrafes introductorios al texto de la conferencia, afirma: “En realidad, radicalizando el juicio que el texto puede merecer, se podría afirmar que CJC se aboceta a sí mismo en el espejo de Emilia Pardo Bazán: aboceta su circunstancia, su elección y su vinculación a la cultura gallega” (Sotelo Vázquez, A., 2008: 171). Luego volveré sobre esto, pero ¿qué dice Cela en esa conferencia que importe traerla a colación en este momento? Cela reivindica una europeización de la cultura gallega, y para ello era necesario optar por una de las dos lenguas que los gallegos, naturalmente bilingües, utilizan, ¿por cuál?: a no dudarlo, el castellano, lo que en gran medida justificaba su propia elección. Superar el atraso arcaizante que, según Cela, arrastra la cultura gallega, y con ella su sociedad, exige que los punta de lanza de su cultura, de sus letras, “de dentro a afuera”, sin violencias ni invasiones, hagan conectar esa cultura con la europea, y eso sólo es posible a través del castellano como lengua, es decir como vehículo para esa conexión. Es decir, Cela, gallego, considera indiscutible e imprescindible para mantener, precisamente, la cultura gallega, y que no se pierda por desfallecimiento, por falta de alimento que la vivifique, a la lengua castellana y a la influencia europea que a través de esta lengua es posible recibir, puesto que toda cultura tiende a la universalidad, es una aspiración universalista lo que en toda cultura late, aparte de tratarse de un organismo vivo, visión muy en moda desde finales del siglo XIX, de ahí su necesidad de alimento. Veamos, en sintonía con esto, cómo Cela justifica el tema elegido para su intervención: “Porque la figura y la obra de la Pardo Bazán merecen una permanente vigilia por parte de todos los que militamos en el amplio, y difícil, y doloroso y amargo, campo de las letras gallegas, castellanas, europeas, mundiales”. (Cela, C. J., en Sotelo Vázquez, A., 2008: 176) Las letras gallegas, para Cela, son expresión de una cultura integrada en la cultura mundial, y para ser ostensible su presencia, es decir para ser útil, para cumplir con su misión comunicativa, que encierra un conocimiento y una propuesta ética, deben castellanizarse. No es ajeno Cela a la polémica que su tesis pudiera suscitar, de hecho se detiene en reiteradas aclaraciones y precisiones, pero

---

<sup>146</sup> Sotelo Vázquez, A., *Camilo José Cela. Perfiles de un escritor*, Sevilla, Renacimiento, 2008.

su punto de vista es diáfano; extraigo para ilustrar lo que digo una cita cuya extensión creo justificada por el variado juego que aporta a nuestro debate:

El problema que -concretando- se le presenta al escritor gallego es el de saber discernir a tiempo qué lengua le conviene más, le sirve mejor, a su propósito: si el gallego -dulce, delicado y arcaizante- o el castellano, más joven, más flexible, más rico y, sobre todo, con un ámbito de difusión de una amplitud casi ilimitada.

Rosalía de Castro o Curros Enríquez, prefirieron el gallego. La Pardo Bazán o Valle-Inclán, optaron por el castellano. ¿Quién tuvo la razón? Librenme los dioses de pronunciarme en esta cuestión. Mi íntimo sentir es que acertaron los segundos, pero mi conciencia me impide -y la ingente obra que ellos dejaron, también- asegurar que los primeros hayan podido equivocarse.

Hay una sola manera de amar y mil formas diferentes de entender y de manifestar ese amor. A mí particularmente, una Galicia de hórreo y de foliada me interesa tan poco como una España de pandereta y de navaja en la liga. Creo que ya va siendo hora de decir que Galicia es más, mucho más, que la correioira rumorosa, la moza carpazona y la vaca marela. Yo quiero una Galicia pujante, una Galicia actual y europea, una Galicia sin analfabetos, sin mendigos, sin arados romanos y sin mujeres descargando bultos en la estación de ferrocarril.

Quizá se pierda parte del tipismo pero sin duda alguna se ganarán muchos puntos en nuestro histórico caminar. Una Galicia con una Universidad, y una industria, y una flota, y una agricultura prósperas y boyantes, es mi pequeño sueño. Si esto no es amar a Galicia, que Dios me perdone. (Cela, C. J., en Sotelo Vázquez, A., 2008: 180, 181)

En el año 1953, cuando pronuncia su conferencia, Cela ha cumplido ya los 37, ha publicado más de doce libros, escrito más de cien cuentos y más de mil artículos, y sólo lleva una década de profesión. Su opción ha sido el castellano, una lengua capaz de trascender los límites arcaizantes no sólo gallegos sino de España misma, y se siente continuador nada menos que de su paisana, la condesa de Pardo Bazán, y, en otra clave estética, de Valle-Inclán. Por eso se apresura Cela a señalar el europeísmo de la condesa desde su galleguismo (“galleguismo a la europea”, lo llama literalmente Cela), como estela en la que él mismo aspira a situarse y a ser reconocido:

El primer valor que, humanamente, encuentro en la figura de la Pardo Bazán, es el de su galleguismo a la europea.

El primer valor que, literariamente, encuentro en la obra de la Pardo Bazán es el de su saludable obstinación por descubrir mundos, calar conciencias e importar ideas. (Cela, C. J., en Sotelo Vázquez, A., 2008: 184)

Y después de explicar con cierto detenimiento, no exento de obsesiva y apasionada declaración de militancia gallega, ese concepto de “galleguismo a la europea”, pasa a señalar lo que considero el núcleo de lo que para Cela era la carta de europeísmo de su paisana:

La Pardo Bazán usando un lenguaje más <<eficaz>> (y adjetivo en frío) que el nuestro, viajando por Europa, leyendo a Kant, viviendo el krausismo, visitando a Víctor Hugo y estudiando a Zola, prestó a la cultura gallega -y en este momento inicio la consideración de su valor literario- un favor todavía no medido en sus justos límites, en sus exactas proporciones. (Cela, C. J., en Sotelo Vázquez, A., 2008: 186)

Apertura al pensamiento y a la cultura europeos parece ser lo que Cela valora como necesario para trascender el asfixiante localismo, gallego o español, cualquier localismo o provincianismo esterilizantes; pero Cela entiende ese trascender no sólo en sentido receptivo, sino, precisamente, también como un vertido de lo español al mundo, en este caso al mundo próximo donde desde hacía más de un siglo, desde el 900, está situado el epicentro del progreso mundial, corriente a la que España, según Cela y la filiación noventyochista que adopta, no había logrado incorporarse. Cela intuye, al modo de vasos comunicantes<sup>147</sup>, este doble sentido que los productos culturales vivos, que son los auténticamente valiosos, han de recorrer, un viaje de ida y vuelta que los consolide en forma de clásicos vivos. Cela intuye que del mismo modo que en España han penetrado los vientos de Europa a través de su literatura, de su arte y de su ciencia, Europa nos devuelve una versión de nosotros mismos fraguada desde lo que hemos exportado.

La última cita de la conferencia a la que vengo aludiendo, si bien breve y parca en alusiones nominales, y ayuna completamente de referencias a corrientes de pensamiento, es una muestra significativa de algo fundamental a tener en cuenta en una investigación sobre el pensamiento de Cela o el pensamiento de una generación, en este caso la

<sup>147</sup> Quiero en este punto recordar la ya citada obra de Cela, *Los vasos comunicantes*, de 1981; en ella recupera trabajos antiguos que inserta entre otros nuevos, estableciendo entre ellos esa familiaridad comunicativa; por otro lado, pretendo hacer notar que la imagen simbólica de los vasos comunicantes no es ajena a Cela, sino que encierra para él la intuición, la clave intuitiva, a la que me refiero.

del 98 español. Se trata del hecho, magistralmente estudiado por Stuart Hughes<sup>148</sup>, de cómo las ideas traspasan no sólo espacios geográficos, sino que migran de unos ámbitos de pensamiento a otros, y de cómo pensadores (en sentido amplio, incluyendo a historiadores, sociólogos, científicos, filósofos, literatos...), desde lugares alejados entre sí pero coetáneos, aciertan a producir concepciones o interpretaciones de la realidad social (política, económica y cultural) afines o con un marcado parecido de familia que los integra en lo que cabe denominar *la historia intelectual de su tiempo*, ofreciendo en mirada retrospectiva un aire de unidad o de consistencia que nos permite a los estudiosos de generaciones posteriores saber o conocer con cierta amplitud de ángulo y perspectiva quiénes somos y de dónde venimos; pero también, y muy singularmente, nos permite saber quiénes fueron los que nos precedieron, así como valorar sus aportaciones. Cela, en cierto modo, pretende hacer esto con Pardo Bazán, reconocer su aportación a la cultura europea y mundial a través de la castellanización de su galleguismo, y así unirse al eslabón de su cadena, una cadena de ilimitado futuro. Pero no sólo esto. El pensamiento de Cela requiere, a su vez, ser estudiado y valorado a la luz de la atmósfera intelectual de que se nutrió, incluso inconscientemente; de esa atmósfera, una vez más, afirmo que lo nutrió el 98 español, cuyos miembros la reciben a través de esas lecturas de las que nos habla Laín en su obra, ya referida, y que ellos mismos contribuirán a modular en el contexto español. Una de esas modulaciones, hemos indicado, es el senequismo, y Díaz-Plaja aludía a Vossler y a Keyserling como señaladores de esa dimensión moral de la cultura española y del carácter español vistos desde su literatura.

Unas palabras más para finalizar este epígrafe y situarnos en la estela de la historia intelectual de la que habla Stuart Hughes, clave para desbrozar, en lo sucesivo, el pensamiento celiano, es decir para detectar sus simetrías, sus sintonías, así como determinar en qué aspectos ese pensamiento tenga carácter propio.

¿Qué aporta Keyserling a la causa de la españolidad tal como la entendieron el 98 y Cela? Interesa poner de manifiesto que el Conde de Keyserling era lituano, es decir oriundo de un ámbito considerado marginal respecto a esa historia intelectual europea de la que se impregna el 98; es

---

<sup>148</sup> Hughes, H. Stuart, *Conciencia y sociedad. La reorientación del pensamiento social europeo 1890-1930*, Madrid, Aguilar, 1972; primera edición, New York, 1958; Cela pronuncia la conferencia de Barcelona cinco años antes.

más, pertenece a una generación posterior a ésta, concretamente a la de Ortega y D'Ors, ya que nace en 1880 (muere en 1946, diez años después que Unamuno y diez antes que Baroja). Pero su pensamiento, encarnado en una personalidad muy marcada, que es lo que le dio el realce y la celebridad de que gozó en sus viajes y largas estancias por América -norte y sur-, Europa y Oriente, donde dictó cursos y dio conferencias durante años de vida casi nómada, su pensamiento, decía, está enhebrado de Bergson, Dilthey, Simmel, y en general, del “vitalismo” que representaba la reacción antipositivista y antimecanicista de la época. De ahí su concepción de la vida como actividad creadora, y del ser humano como una realidad igualmente creadora, capaz de concretarse en la cultura que produce, que es precisamente aquella realidad a la que recurrir, interpretándola, intuyendo su sentido, para conocer al hombre, al ser humano, encriptado en ella. Unamuno encontraría en el lituano un alma muy cercana, y Cela, que lo nombra esporádicamente, pero sin mostrar con precisión un conocimiento del pensador, también participa de sus tesis fundamentales, como es su idea de la vida humana como impulso creador, generador de un conocimiento creador manifiesto en la obra de arte, y también en la ciencia y la filosofía. Para Cela, como veremos, pues volveremos sobre esta idea, la novela es una forma de conocimiento, y por extensión toda obra de arte lo es, pues en ellas se produce esa intuición de sentido, aintellectualista, muy en la línea de lo que Keyserling patrocina. Por lo demás, Kierkegaard, Bergson, Dilthey, Simmel, Poincaré, Schopenhauer, Nietzsche..., son autores que encontramos en todo el 98, y desde luego en Cela, que sin duda estaba familiarizado con ellos de manera mucho más indirecta que directa, lo que pone de manifiesto su presencia en el ambiente intelectual que respira, y especialmente en las páginas de Unamuno, Azorín y Baroja. Y lo español, la españolidad, desde esta perspectiva, constituye una realidad sobrevenida a la cultura de los pueblos europeos, aunque con raíces biológicas, producto, pues, de un impulso creador y expresión de un conocimiento, es decir de un modo de estar y pensar la realidad desde una lengua como matriz, lo que cuaja en una identidad reconocible y, en buena medida, también exportable a través de los productos que mejor produce, los artísticos, de manera sobresaliente. Esta será la convicción que comparten todos los del 98 y Cela. No es claro que Ortega asuma una tesis de ese tenor en su integridad, consciente del tópico que la inspira, por eso la relación de Cela con la obra y el pensamiento de Ortega nunca será de

franco entendimiento, como tampoco lo fue de Ortega con Unamuno, Baroja y Azorín, impregnados de topicismo, si bien entendido como una marca insuperable y, a la larga, vergonzante. Cela escribe sobre todos los del 98, también sobre Castro, Menéndel Pidal, Marañón, pero nunca sobre Ortega, de quien se sirve pero sobre quien una especie de distancia de incompreensión, y acaso de complejo reverencial, le impide pronunciarse.

Pero sigamos, y ya para poner al menos un punto y seguido en esta investigación, con nuestro proyecto de mostrar los elementos más apreciables y significativos que Cela toma de 98, incorporándolos a la masa nutricia de la que se alimentará durante toda su vida de autor creativo. Ese elemento nuclear es la novela y, por extensión, la polémica en torno a los géneros literarios.

### 1.3 Cela y la novela.

En el Cela novelista encontramos al Cela íntimo, fundamentalmente; como el Cela articulista, conferenciante o ensayista exhibe, preferentemente, al Cela público (desde el que también, inevitablemente, se atisba al íntimo). Ambos están siempre presentes en todas sus producciones, pero no son dominantes en la misma medida en cada una de ellas. Sobre este asunto ya me he ocupado en otros lugares de este trabajo<sup>149</sup>. Sin duda, no obstante, toda la obra celiana pivota en torno a su obra novelística, que es donde encuentra ese campo ancho y salvaje donde volcar su visión más desnuda y verdadera, menos precavida, más libre y deliberada, más inteligible incluso<sup>150</sup>. Su obra de viajes y el apunte carpetovetónico también encierran una dosis significativa de esa visión íntima, pero las inevitables concesiones al género y a los lectores a quienes se dirige obliga a una moderación, incluso a una edulcoración, que requiere una especializada lectura entre líneas para percibirla. Ya en torno a 1945, cuando publica *Mesa revuelta*, afirma Cela de modo inequívoco: “Nadie olvide que la novela, contra lo que algunos piensan, es un conocimiento”.

<sup>149</sup> “Interludio. El desdoble Cela íntimo / Cela público como clave de tránsito desde la persona-escritor CJC hacia su pensamiento”. También, en la primera parte, “Camilo José Cela. Carácter y biografía en la forja del escritor”, he adelantado algunas consideraciones sobre el Cela novelista que deberán tenerse en cuenta a partir de ahora, porque profundizaremos en la novelística de Cela desde esa estela.

<sup>150</sup> Su obra poética y su obra dramática (escasa ésta última, aunque muy íntimamente celiana) también exhiben al Cela íntimo, desinhibido y oculto a la vez. Sin duda estas facetas de la producción celiana deberán estar presentes en este estudio, pero sus obras estrella, aquéllas que se permitió escribir a la sombra de su “obra alimenticia”, son las bien o mal llamadas, a falta de otra denominación, novelas.

(C. J. Cela, 1990: 495) La decisión de Cela de hacerse escritor, y de adoptar la novela como cauce de expresión más señalado, supone adquirir la condición de agente de conocimiento, de productor de conocimiento, como lo habían sido Unamuno, Baroja y Azorín, Stendhal y Dostoievski, Proust o Dickens. A Cela le importa el conocimiento; la forma, el estilo, tienen valor en la medida que son parte de ese conocimiento, como lo es la lengua. Cela había identificado a Unamuno, junto a Ortega y Zubiri, como pensador, a Baroja lo identifica como novelista, a Azorín como escritor, por ejemplo. No significa esto que esas identidades sean excluyentes, al contrario: forman una indiferenciada amalgama, seña identitaria en cada uno de ellos, según los percibe el propio Cela. Entre esas tres identidades amalgamadas, Cela opta por la que a efectos de reconocimiento público lo emparenta con Baroja, si bien su novelística no es ajena, y lo será cada vez menos a medida que vaya produciéndola, al pensamiento ni a la multidisciplinar versión del escritor, aglutinante del pensador, del novelista, del dramaturgo y del poeta. Azorín ofrece esa imagen para Cela; en Unamuno encuentra al pensador apasionado, al Ortega de su misma estirpe; en Baroja al imaginativo genial y díscolo. Cela querrá ser todos como todos ellos, como cada uno de ellos lo fue: autores de una pieza, oceánicos, polivalentes, multidisciplinarios. Pero careció en grado superlativo de lo que en cada uno de ellos era su marca sobresaliente, por eso buscó su propio acomodo, su particular marca personal, su manera, su voz. Y logra encontrarla, y logra desarrollarla lo suficiente como para adquirir la sustantividad que lo convirtió en un autor reconocido y reconocible por su propia luz. La vocación y el camino, como ya quedó señalado, se lo brindan los miembros del 98: poetas, ensayistas, novelistas, dramaturgos..., todo a la vez cada uno de ellos, aunque en dispar medida, y todos escritores, para Cela una condición familiar al pensador (no exactamente al filósofo, que Cela asociaba a Ortega, a Zubiri, a Kant, a Hegel, cultivadores de una razón sistematizadora y argumentativa), al productor de conocimiento a través de una búsqueda guiada por la brújula que componen la observación y la imaginación, incluso el instinto, algo que, siguiendo a Unamuno, logra escapar del rigorismo racionalista y disecador, muy en la línea nietzscheana ese irracionalismo, y mostrar el dramático fluir de la vida y de las vidas particulares, concretas, únicas, irrepetibles, y trágicas, que no son otra sino la propia vida personal hecha novela, la novela de la vida, que diría Unamuno. Lo que pudiéramos llamar la “obra imaginativa” de Cela,



expresión que encontramos en Stuart Hughes o en Julián Marías, que con toda claridad otorgan a esa facultad una capacidad altamente intelectual, está inspirada por la aspiración al conocimiento en su escala suprema, la verdad. Pero la verdad vislumbrada, como si de una mística se tratara, no discursiva, no demostrativa, no científica, en suma. La novela, la poesía o la obra dramática son géneros aptos para ensayar esa búsqueda, para practicar el buceo a las simas de la interioridad y conectar su visión con el universo en torno. Ese irracionalismo, no obstante, que Cela adopta como parapeto contra posibles exigencias justificadoras, queda consignado como expresión del instinto, capaz de lastrar la vocación más auténtica: “Cuando la vocación es auténtica, se presenta siempre lastrada por el instinto, esa brújula que jamás se desorienta” (Cela, C. J., 1981a: 271). El vagabundo reaparece también como metáfora de la libertad del novelista, y aún más: como modo esencial de ser del escritor: “y el escritor, aun el más sedentario, pudiera parecer, es siempre un irredento vagabundo: ése es su mayor timbre de gloria y libertad” (Cela, C. J., 1981a: 471). El escritor, pues, para Cela se mueve por instinto, que opera de brújula para su libertad, una libertad que en otros momentos, o en otros contextos, aparece problematizada<sup>151</sup>, pero que como rasgo de la condición humana y exigencia inexcusable para el escritor es indiscutible. Las elementales leyes que rigen el gobierno de los mundos, afirma Cela que sólo las conocen “las estrellas, los insectos y los niños menores de seis años, pero en ocasiones, algún vagabundo, aún sin llegar a conocerlas del todo, las adivina y se aprovecha de ellas y de sus constantes” (Cela, C. J., 1981: 467). El vagabundo aparece como un ser dotado de un sentido o un intelecto especialmente habilitado para vislumbrar una verdad universal, pero cuando a ello se une la condición de escritor asume la obligación moral de decirla, de compartirla, de hacerla pública, por más que no sea entendida o no sea del agrado de poderosos o menesterosos. Sorprende con qué insistencia Cela se atribuye esta misión sagrada:

Es difícil que los escritores del S. XX -los hombres que, con la pluma en la mano, tenemos el deber de levantar acta material del tiempo que vivimos- podamos sentirnos íntimamente alegres, convencida y entrañablemente gozosos. Nuestro tiempo no es, de cierto, bueno ni amable y la alegría de su puntual reflejo ha de basarse, si no quiere morir y ser barrida, en la verdad: en

---

<sup>151</sup> La libertad en la naturaleza, que Cela niega, postulando un determinismo geométrico, y confuso. Pero ya llegaremos a ello.

la paladina confesión de toda la verdad. En este sentido, la literatura es más inexorable que el muro de las lamentaciones.

No es empresa de pusilánimes el llegar a la alegría -o a la salud- por el cruento y espinoso camino de la verdad. Hay sendas más gratas -y también más ruines- que llevan hasta los lindos campos donde reside la mentirosa ficción, la máscara de la verdad que algunos toman, como quien toma el rábano por las hojas, por la verdad misma. Pero tampoco el escritor ha de merecer la consideración de tal, si la verdad se le niega, o se le anquilosa, o se le desfigura al brotar de los puntos de su pluma. (Cela, C. J., 1973a: 280)

Precisamente porque el escritor -hoy- ha de caracterizarse de hombre de la calle, su labor -suponiendo que valga para algo- ha de venir marcada con el doble hierro de las dos más claras servidumbres del hombre (que también anda por la calle) de oficio intelectual: la de la verdad y la de la libertad. (Cela, C. J., 1973a: 286)

Sus nortes [los del escritor] son viejos como el mundo -quizás también inalcanzables como las estrellas- y atrás quedaron señalados: la verdad-negarla es un adulterio del corazón, decía San Agustín- y la libertad -sin libertad, afirma el manso Lacordaire, el mundo ne serait qu'un mécanisme. (Cela, C. J., 1973a: 286)

Más arriba quedó consignada la idea celiana de que la novela es una forma de conocimiento, y ahora descubrimos que el objeto de conocimiento que el escritor alumbra ha de ser, para que su labor sea auténtica, la verdad. Pero ¿qué verdad? Cela no pretende una verdad única ni exclusiva, sino una verdad propia y pública. Cela se refiere a *su* verdad, que es la que el corazón expresa sin mentir ni pervertirse por el interés. Cela asegura que al escritor no le mueve la apetencia de poder ni de gloria, tampoco el dinero; dice literalmente que “no busca sino el no traicionar los inabdicables dictados de su alma”. (Cela, C. J., 1973a: 284) Practica el escritor, como pudo apreciar en Unamuno, Baroja y Azorín, una inquebrantable lealtad a sí mismo en cualquiera de las manifestaciones en que como escritor se exprese, incluida desde luego la novela, que no es mera ficción, como Unamuno dejó consignado, pues más allá de su apariencia de producto fantástico aletea una verdad íntima que pugna por asomar entre sus oropeles. No creo errar en demasía si afirmo que la cercanía a Unamuno en este punto es, una vez más, palmaria.

En efecto, Cela habla de su verdad, a ella se debe, como afirma del escritor medieval, pero a diferencia de éste el escritor actual, habla Cela por

sí mismo, ha de compartirla, sólo así puede vivir la literatura y no su falsificación: lo literario. Esa fórmula en que la literatura vive y la verdad se comparte es la novela. Visión específicamente unamuniana. El texto en que Unamuno desgana esta tesis es su admirable y llena de sutiles sugerencias *Cómo se hace una novela*<sup>152</sup>. Apurada casi la divagación sobre qué es y cómo se hace la novela Unamuno se pregunta para qué, para qué se hace una novela. La respuesta es inmediata: “para hacerse el novelista”, que a su vez se hace “para hacer al lector, para hacerse uno con el lector”, sólo así ambos se salvan de “su soledad radical. En cuanto se hacen uno se actualizan y actualizándose se eternizan” (Unamuno, Miguel de, 1985: 205). Compartir la verdad es hacerla y hacerla en otro, el lector, que así construye la suya propia. Por eso Unamuno distingue, al modo clásico, entre luz y lumbre: la lumbre se comparte y se transmite, renace y se eterniza; la luz alumbra, pero no se transmite. Es un ansia de eternidad lo que palpita en la verdad que el novelista comparte, de modo que sólo así esa verdad es tal, pues sin duración, sin eternización, no hay verdad. No está muy lejos esta tesis del perspectivismo de Ortega, en virtud del cual la realidad verdadera es en cada caso nacida de la perspectiva, esto es de la circunstancia irremplazable. Todo escritor busca no morir, considera Unamuno, por eso no puede sino manifestar la verdad, su verdad, no hay otra para él, en la fluencia de la novela de su vida, novela que no acaba nunca, porque se transmite como la lumbre de lector en lector, haciéndose. Por eso dice Unamuno que “El lector que busque novelas acabadas no merece ser mi lector; él está ya acabado antes de haberme leído” (Unamuno, Miguel de, 1985: 171). Las novelas de Cela no acaban, porque la vida no acaba, y la vida no se rige por una razón, por un *logos* que aporte coherencia, que le dé consistencia social; para Cela, como para Unamuno, la verdad es individual, la razón, social. Cuando se racionaliza se la socializa, es decir se la relativiza en una lid de valoración comparativa; sólo profundizando en la individualidad cómplice mantiene su prístina exclusividad, su objetividad y su universalidad, por tanto su eternidad. Lo literario es a la literatura lo que la razón a la verdad. Más cercano se manifiesta Cela a Camus que a Sartre: fatalismo del absurdo, antes que angustia existencial<sup>153</sup> (Cela, C. J., 1969: 22), lo que a su modo expresa

---

<sup>152</sup> Unamuno, Miguel de, *Cómo se hace una novela*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

<sup>153</sup> Cela, C. J., <<La comba de la novela y estrambote didáctico para escarnio de malintencionados>>, en *Obra completa*, tomo 7, Barcelona, Destino, 1969, y en <<Dos tendencias de la nueva literatura española>>, en *Papeles de Son Armadans*, nº LXXIX, octubre de 1962. No es que Cela sea impermeable a

otra faceta de la verdad de la vida: absurda y trágica, esto es: fatal, al modo unamuniano. Fatalidad de la vida y libertad para vivirla, he ahí la rica paradoja que se nos ofrece. La estela de Baroja es igualmente apreciable. Baroja no es abiertamente existencialista, y aún menos nihilista. Ama la vida, como Cela, aunque también como Cela “siente profundamente la angustia y el dolor humanos” (Iglesias, Carmen, 1963: 67), y en eso se acercan al existencialismo, lo rozan, pero es pesimismo lo que rezuma la visión barojiana, un pesimismo que Cela emula en su sombría concepción del hombre, como veremos. Por esto, para Cela como para Baroja, la novela no puede estar en tránsito de extinción, como opina Ortega, por agotamiento temático, sino todo lo contrario: al ser un reflejo de la vida, y la vida un crisol de vectores cruzados, un haz de innúmeras convergencias, además de una fuente de proyección creativa, la novela no ha hecho más que irrumpir en la escena de la historia cultural, con toda su indefinición, es decir con su total ausencia de canon o molde en que pudiera verse. Para Cela la novela es un género desbordante, excesivo e indómito, como lo es la vida humana en general, las vidas personales en particular: imprevisibles, que no casuales. La novela, pues, para Cela es el molde amorfo en que cabe recoger un pensamiento volcado en la personal comprensión de todo, del hombre, del mundo y de Dios, que será el reflejo particular de una verdad universal e incognoscible.

En efecto, Hombre, Mundo y Dios son los tres ejes en torno a los cuales cabe considerar que un pensamiento dilatado, abarcante y completo se manifiesta, un pensamiento que se adentre sin reservas, decidido, en todos los meandros de las preocupaciones humanas. Cela va a reiterar esos temas a lo largo de sesenta años de escritor infatigable y prolífico. Vamos a abordar a continuación la exposición de las ideas apreciables por su reiteración acerca de estos grandes ámbitos de problematicidad que Cela supo identificar como las grandes cuestiones sobre las que el escritor ha de producir su verdad, al modo como lo hicieron las grandes luminarias que marcan el norte celiano: Proust, Stendhal, Rilke, Dostoievski, Víctor Hugo, o Azorín, Unamuno, Baroja, entre otros, y con ella, con su verdad, ofrecer el tributo que se le exige presentar ante la sociedad, ante el público lector que busca hacer su propia novela a través de la del propio novelista, al modo unamuniano; tal es la deuda que un escritor, como Cela quiso ser, no puede dejar pendiente.

---

la angustia existencial, sino que esa experiencia se inscribe más en la órbita de Kierkegaard que en la de Sartre, como ya veremos.

## 2. HOMBRE. Lo que Cela piensa del *Hombre* y de todo lo que no le es ajeno.

En Cela encontramos una amplísima referencia al ser humano, al hombre como realidad<sup>154</sup>, así como a esa constelación de facetas que lo acompañan y explicitan su poliédrica realidad, como son la vida (biológica y biográfica), el amor, la muerte, la libertad, la soledad, la justicia, la sociedad, la conciencia, etc. Sobre todos esos asuntos humanos Cela va a escribir, quiero decir, escribió, muchas palabras y todas ellas son susceptibles de ser hilvanadas en una narración aproximadamente coherente, a pesar de las inevitables inconsistencias en que esa hipertrofia verbal pudo incurrir. Cuando tratamos del carácter y la biografía en la forja del escritor que fue CJC (parte primera de este estudio), ya sugerimos que la visión que del ser humano exhibe desde muy temprano en su vida es marcadamente autorreferencial, es decir trasunto de la visión que el propio Cela tiene de sí. Esa visión, en lo esencial, no cambiará durante toda su vida<sup>155</sup>, lo que irá dando paso a una concepción del ser humano creciente en profundidad y en convicción por parte de nuestro autor. Así pues, ¿qué es y cómo es el ser humano para Cela?

De entrada, para Cela el ser humano es una realidad mundana y animal, anclado al mundo, por tanto, desde su animalidad. Esa condición animal es la que lo muestra, a su propia conciencia, como un ser lastrado, un ser incompleto e impredecible, trasunto de la vida misma, entendida como fenómeno natural, espontáneo y fluctuante, “algo que no ha cuajado, como la vida misma no ha cuajado tampoco” (Cela, C. J., 1973a: 268). Por eso el género literario en que cabe ser proyectada, a la vida humana y al hombre mismo como realidad, es la novela, que para Cela consiste en algo indefinido, según su alergia o rechazo total de cualquier orden canónico en que el hombre -su vida, su mundo- se encorsete o se embride, es decir se

<sup>154</sup> Utilizo las expresiones “ser humano” y “hombre” como sinónimos extensionales y cualitativos para aludir al genérico de la especie *Homo sapiens sapiens* en cualquiera de sus manifestaciones, es decir en cualquiera de sus sexos, edades, razas o variedades étnicas, momentos históricos, etc. Cuando haya que distinguir entre sexos ya se especificará de la manera adecuada.

<sup>155</sup> En el breve prologo que abre la edición de *Poesía completa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996, titulado <<Permanente y renovada poética>>, Cela vuelve a manifestar lo que viene a ser una constante cuando hace referencia a su pensamiento: “Pienso lo que siempre pensé, sigo pensando lo que siempre pensé”, p. 23. En *Los sueños vanos, los ángeles curiosos*, obra de 1979, ya encontramos la misma declaración: “La gente suele ser no poco aficionada y proclive a cambiar de postura. Yo no; yo soy un animal de hábitos conservadores...” (Cela, C. J., 1979a: 121)

adultere y se falsee. No lo olvidemos: novela es para Cela un mar sin orillas, un campo sin vallado, un espacio tan abierto que cabe todo, hasta el extremo de hacerse inoperantes y obsoletas las categorías antagónicas de realidad y ficción, ahora integradas en la superior de verdad, de verdad *propia*, la única facie de la verdad accesible al ser humano. Mira al hombre Cela, pues, con mirada de escritor, es decir con una mirada que insobornablemente opta por enfrentarse a la verdad, aunque duela -que duele, según Cela-, de lo contrario la condición misma de escritor queda negada, como ya dijimos, y esa mirada es amarga, honestamente amarga, ingenuamente ilusionada, valerosa y puerilmente escéptica (Cela, C. J., 1973a: 285). En *San Camilo, 1936*, obra de 1969, después de haber asegurado que ante la verdad el hombre no se refugia en la mentira, sino en la farsa<sup>156</sup>, Cela desgrana una concepción del hombre en la línea ya apuntada:

el hombre es un animal muy torpe y consuetudinario que piensa, sí, pero que ni ve ni escucha, el hombre tiene un corazón muy cruel y melancólico que no le sirve para ahuyentar la muerte, la verdad es que no le sirve para casi nada. (Cela, C. J., 1989b: 123)

En ningún caso Cela se pregunta por qué piensa el hombre, cómo ha llegado a adquirir esa facultad, ni tampoco por la causa de su condición consciente; se limita a constatar, de un lado, su libertad, envés de su conciencia, que Cela considera algo a lo que el hombre renuncia en favor de la farsa y la esclavitud que le procuran la vanidad, la conveniencia y el orgullo, y de otro lado su torpeza, expresión de una capacidad, la de pensar, muy inferior a la que se arroga, habida cuenta de la necesidad que siente, según la interpretación celiana de Kierkegaard, “de ser permanentemente engañado y anestesiado” (Cela, C. J., 1979a: 335), como demanda su insuperable temor a la verdad. Queda manifiesta, una vez más, la referencia a su condición animal, que para Cela es equiparable a la de alimaña<sup>157</sup>, a la de bestia, o a la de mono, en todo caso: “animal de poca confianza”, inmerso en un caos que a duras penas logra ordenar (Cela, C. J., 1979a: 346-7). Precisamente, el orden es para Cela el residuo de una nostalgia, quizá nostalgia de Dios, como veremos en su momento. Una nostalgia que,

<sup>156</sup> Sobre la farsa y el fingimiento en Cela iremos profundizando a lo largo de estos capítulos a medida que la ocasión lo vaya exigiendo, pero ya apunto que considero estas cuestiones de la mayor importancia para la comprensión del pensamiento celiano.

<sup>157</sup> “el hombre, esa fiera y desdichada alimaña.” (Cela, C. J., 1973a: 300)

como tal, siempre deja escapar de las manos el objeto que la provoca, haciendo del nostálgico un ser insatisfecho y aturdido. Implícita a su condición de alimaña está la de “animal despreciable, miedoso e iracundo” (Cela, C. J., 1989b: 125), que necesita disfrazarse, es decir fingir, para poder vivir en comunidad; Cela asegura, en esa misma cita, que el hombre en soledad es más honesto, o sea más auténtico, más verdadero, quizá menos alimaña. Pero en sociedad no es solamente un lobo para el propio hombre, como afirmarían Plauto y, siglos después, Hobbes, sino que, en la estela de Rousseau, a quien nombra con mucha más frecuencia que a Hobbes, es precisamente en sociedad donde el hombre educa lo peor de sí:

el hombre es animal muy histriónico y trágico, muy poco prudente y previsor, el hombre es bestia avara y menesterosa, es como una garduña hinchada de aire maloliente, de aire delator y acosada por los mastines que anidan en su propia conciencia. (Cela, C. J., 1989b: 205)

Delación como pecado que deja al descubierto su inanidad, la inanidad humana, su pobreza y debilidad, a la vez que su miseria; y acoso como reacción del entorno a esa miseria de la deslealtad. Aunque antes que ante o hacia nadie, el hombre, cada hombre, se delata a sí mismo, es desleal consigo mismo, y es perseguido por su propia conciencia: he ahí su histrionismo y su tragedia. Acorralado por ellos, el hombre “no distingue la verdad de la mentira” (Cela, C. J., 1989b: 269), y eso garantiza su precaria supervivencia, propia de débiles incapaces de soportar el fardo pesado de la verdad. Nietzsche resuena en esas palabras, que fue alimento de juventud de cuya digestión no llegará a depurarse nunca, por más que en la madurez afirme que su influencia fue confundidora. Afirma Cela, contundente, que “la verdad es un acantilado destrozador e inhóspito, es lástima que esto sea así y nos destroce” (Cela, C. J., 1989b: 269). Se trata de la verdad respecto del hombre, por tanto, *velis nolis*, respecto de sí mismo, no podemos olvidar la clave de autorreferencialidad en que cifra Cela su visión de la realidad, de cualquier realidad, puesto que ésta reclama para ser de la circunstancia del sujeto cognoscente, al modo orteguiano, quien inevitablemente impone su particular lente formante y deformante; en la deformación reside su multiplicidad y su carácter plegadizo, es decir su ficcionalidad, eso que los hombres hacemos pasar por verdad, habida cuenta de su inasibilidad. Esa inasibilidad, esa imposibilidad de ser poseída la verdad en su absoluta integridad, y por tanto la imposibilidad de ser

controlada y aplicada en beneficio propio, es decir como cura, como bálsamo o anestesia, es lo que nos destroza, como un destino inexorable ante el que claudican la libertad y el pensamiento, de modo que sólo queda la conciencia trágica de ser gobernados por un mecanismo inasequible por extraño, en el sentido de externo, al propio hombre. Ya en 1979 Cela declara: “Hace muchos años que supongo que nada es casual” (Cela, C. J., 1979a: 11), lo que en ningún caso pretende sugerir que el mecanismo causal sea asequible al conocimiento humano. Para Cela el hombre no puede conocer la causa primigenia ni tampoco las cadenas causales que determinan la existencia múltiple de lo real, incluido el hombre mismo, a quien considera libre a fuerza precisamente de ignorarlo todo. Insiste Cela en la ignorancia y el autoengaño correlativo como el modo de instalación del hombre en el mundo, sólo en grado superior a plantas y animales. Sorprende Cela, en <<Historia, literatura y costumbrismo>>, ensayo breve recogido en *Los vasos comunicantes*, de 1981, con una alusión al instinto entendido, irónicamente, a mi modo de entender sus palabras, como algo ajeno al hombre; el instinto, que no el automatismo. Disocia Cela, como jugando con las palabras, instinto de pensamiento, pero asocia automatismo y pensamiento por vía subconsciente, por eso dice que los automatismos, es decir los pensamientos subconscientes, que parecen gozar para Cela de preeminencia respecto del discurrir consciente, es decir de la razón discursiva, al modo unamuniano, son los que pueden liberarnos de las esclavitudes, es decir de los instintos. O sea que difícilmente lograremos liberarnos de ellos, de los instintos, por más que lo procuremos, o por más que proclamemos necesitar esa liberación imposible. Pero dice más, a continuación y entre paréntesis: “(Día llegará en que se sepa que [el instinto] es también extraño a los animales y a las plantas: que también piensan o subpiensan, aunque nuestro pensamiento y nuestra adivinación no sean todavía capaces de descifrar sus pensamientos)” (Cela, C. J., 1981a: 176). Las plantas y los animales piensan o subpiensan, cada uno a su ignoto modo, o sea comparten en virtud de ello con el ser humano cierto grado de libertad, o de sublibertad, diríamos, y de automatismos, no sabemos si en relación inversa o directa a su capacidad de pensar. (Insisto en que hay que leer estas declaraciones de Cela en clave irónica, casi provocadora, pero igualmente creo que encierran la almendra de su visión del hombre.) Para el ser humano, cuanto mayor es la capacidad de pensar, mayor es la necesidad de evasión -liberación- por la vía de los



automatismos, que en la concepción celiana representan la minimización de la tensión instintiva. Al margen de Freud, para Cela el subconsciente, que no es exactamente lo mismo que el inconsciente, sino una instancia aún más profunda, no está tapizado de instintos, sino de automatismos si cabe previos a la horma instintiva<sup>158</sup>. A ejercitar, a exhibir, esos automatismos, calculados o medidos en una difusa consciencia de ellos, se entrega Cela en su producción novelística, pero también lírica y dramática, desde el principio mismo de su aventura como escritor, como autor, como pensador. La misma inspiración automática recorre toda su obra desde el *Pascual a Mrs. Caldwell*, desde *La colmena* a *oficio de tinieblas*, pasando por *San Camilo*, hasta llegar a *Mazurca*, *La cruz de San Andrés*, *El asesinato del perdedor* o *Madera de boj*. Cualquier estudioso de la obra de Cela suscribiría -creo- esta observación, lo que pone de manifiesto una coherencia esencial, aunque con inevitables discontinuidades, en todo el corpus celiano, y por tanto en su pensamiento más hondo e inalterado. Pero no olvidemos, quiero decir, retengamos en la memoria, el interesante texto que transcribo en la nota anterior. Apreciemos su irónica afirmación de que el instinto es ajeno al hombre, porque el hombre es un ser hecho y concebido para pensar; reparemos en la necesidad humana de liberación de las esclavitudes, a las que para mejor hacer soportables llamamos condicionamientos; y reparemos en cómo Cela emparenta libertad,

---

<sup>158</sup> Instintos, automatismos... Debo reconocer que Cela con frecuencia parece caminar a tientas, como guiado por un olfato que no termina de encontrar el rastro cierto, o como siguiendo las vibraciones nerviosas de una vara de zahorí, incómodo o inseguro con los conceptos que maneja, casi desorientado en el ambiguo territorio de su semántica y sus sutiles fronteras. Volveremos en breve sobre esta difusa relación entre instinto, automatismo, cultura, ideología y civilización. De momento, considero imprescindible transcribir por extenso la polémica cita que parcialmente he transcrito más arriba para que el lector pueda calibrar desde su criterio la idea que Cela parece querer transmitir: “La literatura automática, que fuera del terreno puramente experimental carece de entidad bastante, quizá sea la única suerte literaria capaz de liberarnos de esclavitudes (suponiendo que el subconsciente no nos esclavice, lo que es mucho suponer) o al menos de esclavitudes impuestas por el prójimo (admitiendo que el subconsciente sea de nuestra propiedad, lo que no es de fácil demostración, y podamos disponer de él a nuestro capricho y conveniencia). Lo que acontece, quizá para nuestro escarmiento y desconuelo, es que la literatura automática a nadie satisface, pudiera ser que porque a nadie -o a muy pocos- seducen los automatismos tras los que puede esconderse una servidumbre aún peor: el instinto, eso que es, por esencia, ajeno al hombre, en tanto el hombre está hecho para pensar y concebido como ser pensante. (Día llegará en que se sepa que es también extraño a los animales y a las plantas: también piensan o subpiensan, aunque nuestro pensamiento y nuestra adivinación no sean todavía capaces de descifrar sus pensamientos.)

De la servidumbre de la idea y aún de la de la palabra puede huirse, aunque sin excesiva garantía de que la huida haya de llevarnos a buen puesto [sic], pero del ámbito, o aire o caldo de cultivo de cada circunstancia, es más difícil escapar con suerte; quizá si llamamos condicionamientos a las esclavitudes, podamos sentirnos menos envarados y más a gusto,” (Cela, C. J., 1981a: 176)

pensamiento y automatismo, como si el pensamiento pudiera, en su manifestación consciente, que es su forma humana, hacer afirmación liberadora de los automatismos, es decir lograr a través de su expresión lingüística, o artística, provocar su reflejo en la consciencia, tal y como sugiere la idea de *purga* con que Cela identifica esa canalización liberadora y, hasta donde es posible, oscuramente consciente.

Creo oportuno, llegado este momento, examinar siquiera sumariamente el contenido de algunas de estas obras, las que considero más significativas y reveladoras, relativo a la concepción que Cela decanta sobre el ser humano como ser inscrito fatalmente en una circunstancia de la que, literalmente, “es difícil escapar con suerte”. La intención es mostrar cómo a Cela lo guían unas intuiciones primarias, entre subconscientes y condicionadas, en las que recrea su estética de la truculencia y el fatalismo, su ética de la desesperanza y la derrota. Constantes en toda su obra.

### *La familia de Pascual Duarte, 1942.*

Pascual no pudo haber evitado jamás ser quien fue y haber hecho lo que hizo. La circunstancia sociobiográfica y su propia configuración mental definen una conducta y un modo de interpretar la realidad inevitables, fatales. La idea de fatalidad se manifiesta en esta obra tempranísima, 24 años tenía el autor cuando se publicó, como motor y matriz de la misma. Según afirma Cela en el prólogo definitivo, de 23 de agosto de 1960 (la obra había nacido 20 años atrás):

los libros se están siempre escribiendo, a veces solos, incluso antes de empezar materialmente a escribirlos y aun después de ponerles punto final. La cosecha de las sensaciones se tamiza en la criba de mil agujeros de la cabeza y cuando se siente madura y en sazón, se apunta en el papel y el libro nace. (Cela, C. J., 1989: 8)

Cela, a los 24 años, no tiene aún formada una idea precisa de *libertad*, y en apariencia se diría que la niega o la elude en aras de un fatalismo que incapacita a Pascual para reorientar el rumbo de su vida y al autor mismo para evitar escribir su obra. No es así exactamente, o no será del todo así en la concepción madura de Cela, aunque debo reconocer que con frecuencia incurre cuando menos en incoherencias, en este asunto

como en otros. Pero en este momento, a los casi 45 años, cuando fija el texto definitivo de su primera novela, y escribe el prólogo del que extraigo la cita, Cela se reafirma en la identificación de lo que a los 24 años le había sugerido su experiencia de la vida, que le condujo a escribir el *Pascual*, como una sucesión fatal de acontecimientos externos y procesos mentales subconscientes e inconscientes. Cela siempre será sensible a esta visión fatalista de la existencia. Con frecuencia afirmaba que todo sucede cuando tiene que suceder, ni un minuto antes ni uno después, lo que llegó a adoptar casi como una coletilla que soltaba en momentos solemnes, como celebrando la feliz llegada de lo que tenía que llegar. Por tanto, lo que no tiene que ocurrir, sencillamente no ocurre, pero lo que tiene que ocurrir, inevitablemente ocurre. La libertad humana, pues, parece quedar en principio cuestionada, aunque, como digo, más adelante, en *Judíos, moros y cristianos*, sin ir más lejos, o sea en el año 56, la reconoce como un tesoro mayor que la alegría, para el vagabundo, que es él; o en la mónada 524 de *oficio de tinieblas 5*<sup>159</sup>, año 73, donde asegura que no hay nada más casto que la libertad. Sí cabe asociar, en la concepción celiana, no obstante, libertad con azar o contingencia, pues lo que a Cela importa es dejar bien sentado que para el conocimiento humano está vedado visualizar comprensivamente la minuciosa cadena en que todo está ensartado, condicionado incluso; y una vez más esa ignorancia el ser humano, en lo que a sus actos atañe, la siente como libertad, algo de lo que no debemos renegar, aunque sea un espejismo, según declara en la mónada 1092 del mismo *oficio*. Pero el fatalismo tiene también un rostro cierto y diáfano: la muerte, de la que el hombre es consciente. Todo es tránsito, por sendas diversas, hacia la muerte. Los caminos que a ella conducen los va definiendo el destino, que para Cela es mucho más que un designio reflejo o, por extensión, biológico, a pesar de ciertas interpretaciones behavioristas y unanimistas que se han hecho de alguna de sus obras, de *La colmena* especialmente, por parte de Gustavo Bueno y de Darío Villanueva<sup>160</sup> respectivamente; pero ya llegaremos a discutir estos puntos, no desacertados, pero tampoco concluyentes. No son los genes los únicos ni siquiera primarios agentes y condicionantes del destino. Cela, en principio, no sabe nada de genes y su determinismo fatalista no es reductivo

---

<sup>159</sup> Cela, C. J., *oficio de tinieblas 5*, Barcelona, Seix-Barral, 1984. (1ª edición de 1973)

<sup>160</sup> Remito, para abordar estas cuestiones, a los artículos <<La colmena, novela behaviorista>>, de Gustavo Bueno, en *Clavileño*, nº 17, 1952, y <<La colmena comparada>>, de Darío Villanueva, en *El Extramundi*, nº XXIX, año VIII.

estrictamente a lo biológico, por más que el evolucionismo estuviera en boga y Baroja, tan receptivo a los postulados de la ciencia, lo adoptara en su concepción de la lucha por la vida. No olvidemos que Cela es en verdad más unamuniano que barojiano, entre otros sentidos, en el de ser más humanista y menos naturalista, aunque con frecuencia le veamos reclamar el instinto como una configuración primaria del ser humano, en la senda nietzscheana, y a esa naturaleza remita cuando requiera fijar unas coordenadas desde las cuales rastrear los pasos quizá irreversibles del extravío humano. El determinismo celiano, digamos, es bipolar: de un lado remite a unas leyes prebiológicas, de las que trataremos en otro momento, porque apuntan a Dios, a lo que Cela entiende por Dios; de otro, es familiar, social y cultural. Familiar en primer lugar, incluida, si se quiere, su carga genética, pues Cela llega a admitir lo que llama una “cultura de la sangre”; Pascual Duarte, desde su singularidad, es el paradigma de ese determinismo donde, no obstante, tiene cabida una peculiar forma de libertad<sup>161</sup>. A Pascual lo hace malo su familia, padre y madre, que aportan los materiales nocivos, de carácter cultural y biológico, que su cabeza procesará de un modo igualmente nocivo. Un contexto malo hace malo al sujeto; y al contrario. Originariamente, el sujeto no es ni lo uno ni lo otro de manera absoluta o irremediable, por más que su naturaleza sea débil o defectuosa: “Los mismos cueros tenemos todos los mortales al nacer” (Cela, C. J., 1989a: 21). Platón, en *La República*, libro VI, declara también que el medio determina o inclina al individuo hacia la virtud o hacia la perversión, malogrando los talentos naturales que necesitarían ser educados convenientemente<sup>162</sup>. No se plantea Cela, como tampoco Platón de un modo

---

<sup>161</sup> Ha sido frecuente el intento por encontrar elementos comunes entre *El extranjero*, de A. Camus, y *Pascual Duarte*. Entre estos estudios destaco el de Sor Mary Julia Dyer, <<L'étranger y La familia de Pascual Duarte: un contraste de conceptos>>, en *Papeles de Son Armadans*, CXXXII, marzo de 1967. En realidad Sor Mary no encuentra elementos claramente vinculados entre ambas obras y ambos personajes; yo tampoco. Meursault es indiferente a la norma social, norma que no acepta porque no la entiende: literalmente, no le concierne; la libertad es entendida como incapacidad para decidir, como suspensión de la voluntad. Pascual sabe que no ha podido evitar hacer lo que ha hecho, pero es en todo momento consciente de lo que hace y lo valora con criterios nacidos de un sentido moral natural y cultivado. Es en el arrepentimiento donde los determinantes de la voluntad quedan suspendidos en Pascual. Meursault nunca se arrepiente, porque nunca se sintió dueño de sus actos, que se le impusieron fatalmente. Pascual es libre cuando comprende su condición de títere del destino; Meursault es libre en su absoluta inconsciencia de toda relación causal. La amoralidad de Meursault es palmaria; Pascual es inevitablemente un ser moral que incurre en inmoralidades.

<sup>162</sup> “Sabemos con certeza -añadí- que toda planta o animal que crecen en un medio poco adecuado, sin clima y lugar propicios, notarán en mayor grado y cuanto más robusta sea su naturaleza la falta de las condiciones requeridas. Porque lo malo es más contrario de lo bueno que de lo que no lo es. [...] Por eso creo yo que la naturaleza más perfecta, afectada por un régimen de vida que no es el suyo, lleva peor esa

directo, si el sujeto es bueno o malo originalmente: en rigor, eso es algo imposible de saber a priori; si bien Cela, quizá también cercano a Platón en este punto, pareciera entender que es dominante la tendencia al mal, pero como tendencia o inclinación<sup>163</sup>. Pascual afirma de sí mismo no ser malo, pero eso no implica ser bueno. Es más bien una proclividad al mal lo que Cela está considerando que caracteriza a la condición humana, al menos en sociedad, por eso le es más deleitoso, más atractivo, porque deja una huella a veces incluso benéfica. Toda su obra sigue esta pauta, matizadamente roussoniana, por cierto, en este punto. Cela va a hablar más de la inocencia que de la bondad; pues la inocencia es susceptible de mancillarse, eso es precisamente lo que indirectamente la define, mientras que la bondad sería, de ser natural, un rasgo de difícil reversión, y desde luego renuente al mal mismo, por ejemplo como tentación. A Cela le parece evidente, antes que el bien, la presencia del mal, incuestionable. No obstante, también admite Cela una cierta resistencia a los ataques y embestidas del mal, prueba de que el hombre de modo natural sí es capaz de distinguir el bien del mal, si bien le sea más fácil hacer lo segundo que su contrario, y también deje memoria más viva, lo que facilita la recaída, y por tanto el vicio y la depravación. El ser humano aparece pues como perfectible a la vez que corruptible, y entre ambos polos se libra la batalla de las vidas individuales y acaso también colectivas. En un escenario darwiniano o barojiano -al hilo de lo que venimos diciendo-, de lucha por la vida, Cela introduce la práctica del mal como instrumento de supervivencia, antes que decantarse por una neutralidad moral en nuestra naturaleza, como parece concebir la visión científicista. El mal, como acción consciente, es para Cela moralmente reprobable, aunque inevitable, y en cierto modo necesario, como defensa, como protección, si bien de consecuencias impredecibles.

La influencia orteguiana, cifrada en el perspectivismo que Cela adopta, se aprecia igualmente en la obra que comentamos. Ya se ha hecho alusión a ello. El sujeto adopta un punto de vista desde el que genera una

---

situación que una naturaleza más débil. [...] ¿Convendrá, pues, Adimanto -dije yo-, aplicar el cuento a las almas y decir de las más vigorosas que se vuelven malas en grado eminente cuando reciben una mala educación? ¿O piensas que los grandes crímenes y la perversidad consumada prenden mejor en un alma indigna que en un alma fuerte destruida por la educación? ¿Acaso una naturaleza débil podrá ser causa de grandes bienes y de grandes males?" Platón, *La República*, Madrid, Aguilar, 1966, *Obras Completas*, 491d, pp.777-8. Trad. José Antonio Míguez.

<sup>163</sup> Esa tendencia hacia el mal para Cela se sustenta en el hecho de ser "más deleitoso y compensador" que el bien, y por tanto de él, del mal "se guarda más memoria que del bien" (Cela, C. J., 1994a: 74). No es que sea más fácil hacer el mal; sencillamente, es más gozoso, más atractivo, más deleitoso. Inevitablemente, volveremos sobre esta cuestión capital de la antropología celiana.

verdad, su verdad, que es parte constituyente de *la* verdad. Pascual vive en la verdad del mal, un mal y una verdad que no ha podido evitar, que se le han impuesto, y de los que es plenamente consciente, incluso hasta el arrepentimiento y a saberse merecedor de las penas a las que fue sucesivamente condenado. Ese perspectivismo, generador de una verdad propia, es, junto a ella, una metáfora de la soledad. En efecto, otra de las constantes celianas desde sus primeras producciones poéticas hasta su última obra es la consideración de la soledad esencial del individuo. En esa igualdad, en la que dice todos nacemos, o partimos en la aventura de la vida, no reside, sin embargo, la causa originaria de la sociedad, de la vida en comunidad; esa igualdad no es un reclamo de la convivencia. La igualdad es la expresión de la mónada humana. En la obra ya citada, *oficio de tinieblas* 5, Cela desarrolla la versión monadológica del hecho existencial: cada expresión de la existencia encierra un universo y éste, en sí mismo, una manifestación de la irrefutable soledad<sup>164</sup>. Con Rousseau, ahora en plena sintonía, la sociedad civilizada malogra al individuo, al que obliga a fingir, a mentir y a defenderse educando lo peor de sí.

El hombre, del que Pascual es el arquetipo, está solo, solo cumpliendo un destino, incapacitado para escoger o decidir (“no nos es dado escoger”, “sino que ya -y aun antes de nacer- estamos destinados unos a un lado y otros a otro...” (Cela, C. J., 1989a: 21)), libre para ser consciente de sí mismo y del daño que hace, libre para aceptar su suerte y para ejecutar lo inevitable, sin posibilidad de ser auxiliado. Parece clara, pues, una prenoción del bien en el ser humano, que llega a hacerse consciente, pero para Cela esa conciencia del bien no logra imprimir la fuerza capaz de quebrar un designio superior. Veamos cómo estas ideas se mantienen, se diversifican y se matizan en obras posteriores.

---

<sup>164</sup> En *Pabellón de reposo*, Barcelona, Destino, 1990 (edición que manejo), segunda novela de Cela, del año 1943, desarrolla el tema de la soledad, que asocia con la esencial incomunicación de los hombres, su indiferencia y su ausencia de empatía. La muerte como única certeza. En *La colmena*, año 51, vuelve sobre esta visión de la soledad humana pero ahora interconectada en un enjambre humano de difícil entidad, en tanto que oscila entre el orden orgánico y el sinsentido existencial.

## *La colmena*, 1951.

Mucho se ha escrito sobre esta magistral composición celiana, y con frecuencia se ha visto en ella, entre otras imágenes, un retrato del Madrid y de la España de posguerra, es decir un documento aproximadamente sociológico elevado a la categoría de artefacto literario; o también, un deliberado ejercicio de superación de la edulcorada estética de la complacencia en aras de una provocadora ética de la repugnancia (Gonzalo Sobejano), en la senda del *Pascual Duarte*, es decir en coherencia con el pretendido tremendismo del autor, concebido algo así como la versión bronca y mixta del tenebrismo de Gutiérrez Solana y del esperpento del último Valle-Inclán, que Cela cultivará a su manera en forma de carpetovetonismo... También, como señalamos más arriba, se va a pretender apreciar la impronta conductista, tan en boga entonces, o del unanimismo, igualmente deudor del organicismo biologicista que oxigenaba los aires que respiraba la intelectualidad europea. Naturalmente, de todo esto hay en *La colmena*, como una lectura atenta y multifocal pone de manifiesto...; aunque también hay algo más, que no ha solido ser objeto de la debida atención. Y es que sustentando esa sociología, esa ética, esa estética, esa psicología y ese organicismo late una antropología cuyas notas distintivas, y disonantes para el oído de la época en España (no olvidemos que la primera edición de *La colmena* debió nacer en la Argentina, casi al tiempo que el *Pascual Duarte* estaba prohibido en España), ya venían marcando el compás de todas las producciones celianas desde sus primeros poemas, sus primeros cuentos y sus primeras novelas<sup>165</sup>. Lo que sucede es que en esta obra del año 51<sup>166</sup>, que para muchos es la mejor de nuestro

---

<sup>165</sup> Sobre esos poemas casi adolescentes, recogidos en *Pisando la dudosa luz del día*, en 1945, tan acertadamente prologados por Leopoldo Panero, ya tratamos en la primera parte de este estudio, así como de los cuentos compendiados en *Esas nubes que pasan*, del año 1947. En cuanto a sus novelas, hasta *La colmena* y desde *La familia de Pascual Duarte*, tenemos *Pabellón de reposo*, ya citada, año 1943, y *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, de 1944, donde encontramos la idea del mal como defensa en la lucha por la vida, también recurrente en el universo celiano.

<sup>166</sup> Aunque publicada en el año 51, en Argentina, Buenos Aires, por Emecé Editores, Cela comenzó a escribir la novela en 1945 y la dio por concluida en 1948; no obstante, hasta que la envió a Buenos Aires, el autor estuvo retocándola, y aún después, para sucesivas ediciones. En el 45 Cela aún no había cumplido los 30 años. Aunque las técnicas de novelar `supuestamente` cambien desde el *Pascual*, porque Cela respondía a la crítica haciendo malabarismos con la técnica de novelar, asunto que le traía sin cuidado, pero que era el objeto sagrado del análisis filológico, desde el año 41 al 48 hay que considerar que Cela opera bajo un mismo impulso, es decir, desde una misma idea motriz, de impregnación antropológica, de tal modo que su producción de esos años -y me atrevo a asegurar que también de todos los siguientes- puede apreciarse como un buceo en las mismas concepciones originarias, un intento de expresión y de

autor, esa antropología se manifiesta como una variante de la inevitable inclinación al mal, cual es el fingimiento, la impostura, la delación, y, lo que es condición para el florecimiento de esa maleza: la impotencia. El hombre es un ser impotente, por eso a veces desarrolla el sentimiento conmisericordioso de la compasión, otras veces se suicida, otras mata, o se siente inocentemente feliz, y otras muere muy muy joven, sin que nada pueda ni deba evitarlo. Es significativa la alusión, única alusión a ningún filósofo en toda la obra, ni a ningún otro autor, a Nietzsche; de hecho desliza una cita de *Aurora*, edición de F. Sempere y Compañía, traducción de Pedro Gómez Blanco: “La compasión viene a ser el antídoto del suicidio, por ser un sentimiento que provoca placer y que nos suministra, en pequeñas dosis, el goce de la superioridad” (Cela, C. J., 2003: 124). El suicidio vendría a ser la salida natural de la vida, una vez comprendida la tragedia de la existencia, haciendo un uso de la libertad entendida en esta ocasión como obediencia consciente de una voluntad iluminada. Pero la compasión, en este caso degradada a una forma de consumada ensoñación de grandeza, lo impide, aportando la necesaria dosis de placer compensatorio. Si adoptamos, siquiera incidentalmente, la pauta nietzscheana a la que el propio Cela parece acogerse, no diríamos que los personajes del café de doña Rosa están vacíos, sin vida interior, como se los figura Gustavo Bueno; sí son vulgares, sí son presa de la monotonía y de la desesperanza, sí son reiterativos en sus trayectorias conducentes a ninguna parte, salvo a la muerte, pero nada de eso puede suceder a sujetos sin vida, o con una vida vacía de conciencia, como muertos vivientes. Más bien se trata de seres ontológicamente incomunicados, y eso puede contribuir a componer la imagen de enjambre humano, de hacinamiento asfixiante y zumbador, pero es una nube de mónadas humanas, sin ventanas, cierto: incomunicadas, aunque reflejo cada una del universo entero, henchidas de contenido, tal como quedará registrado años adelante en esa larga purga que es *oficio de tinieblas* 5. Reconoce Bueno en Cela a “un buceador del alma humana -un gran explorador de truculencias, lo ha llamado Ortega” (Bueno, G., 1952: 57), pero por eso mismo hay un

---

clarificación ante sí mismo de esas ideas, de tal modo que la estructura, el lenguaje, los personajes y sus peripecias existenciales son el modo que Cela encuentra para plasmar su visión, que de este modo se acomodan a ella, a la visión, antes que lo contrario. Este hecho, el de amoldarse la estructura a la visión, y no a la inversa, se aprecia de un modo significativamente explícito en *La colmena*, aunque ya se encuentra en *Pabellón de reposo* y lo seguiremos encontrando en todas las demás. El único apriorismo con que Cela aborda su escritura es su atormentada visión del ser humano, envés autorreferencial de su propia visión de sí.



contenido en el alma humana, quizá truculencia, quizá miseria, quizá dolor, o como dirá Cela: sordidez y tristeza, que cifra la dimensión moral del mundo, y quizá el hombre, en general, no sepa identificar ese mal, su mal, no sepa ponerle nombre y reconocerse en ello, quizá esas vidas asfixiadas en un enjambre de vulgaridad puedan semejar a un mecanismo regido por las leyes de la acción y la reacción, pero eso no es más que caleidoscópica apariencia, en el interior del hombre late una verdad que sólo en muy excepcionales ocasiones llega a hacerse consciente, lo que puede ser letal para quien la adivine. Mientras eso no sucede, es agobio, degeneración, lujuria, enfermedad... lo que sufre, aunque no lo sepa. Sorprende descubrir que lo que Bueno consideraba vacío no es sino, para Cela, una peculiar manifestación de salud. La salud de quien no tiene o no produce ideas. Con frecuencia, desde 1957, Cela proyecta “desarrollar la idea de que el hombre sano no tiene ideas”<sup>167</sup>, desarrollo que nunca superó la fase de propósito, si lo que buscamos es un artículo o breve ensayo acerca de ello. Pero en su novelística, o sea diluido en un alud de personajes hipnóticos o alucinados, quedó perfectamente consignado, como trataremos de ver, y *La colmena* es un ejemplo magistral. En este peculiar sentido Cela afirma que esta obra no es una novela, sino un libro de historia, y que “la historia, como la vida, también sigue cociéndose en el inclemente puchero de la sordidez”<sup>168</sup>. La historia de la vida humana, un corte o foto fija en el fluido vital humano, cuyo caldo de cultivo es la sordidez. Esa sordidez, insisto, la identifica el sujeto enfermo y consciente de su enfermedad, no la presa sobre la que se produce la cochura, el hombre común, que puede vivir entregado, por ejemplo, a una lujuria animal sin que lo llegue siquiera a imaginar, como le sucede al personaje principal de *Cristo versus Arizona*, Wendell Espana, o a Mateo Ruecas, en *El asesinato del perdedor*. Si no tiene ideas, ¿qué tiene el hombre sano? Con Nietzsche, Cela responde: instinto; pero el instinto está inscrito en el destino, está igualmente regulado por las leyes superiores que rigen el universo, y aquí el acercamiento a Schopenhauer es mucho más decisivo: “Quienes niegan o, al menos, relegan al instinto -los ideólogos- construyen un artilugio sobre la problemática existencia de lo que llaman el “el hombre interior”, olvidando la luminosa adivinación de Goethe: está fuera todo lo que está dentro”<sup>169</sup>. Como ya he sugerido, y volveré sobre

---

<sup>167</sup> Cela, C. J., *La colmena*, Nota a la tercera edición, Barcelona-México, Noguer, 1957; recogido también en *El Extramundi*, Año VII, nº XXIX, p. 137. Más adelante abordaremos esta intuición capital.

<sup>168</sup> *Ibidem*, p. 142.

<sup>169</sup> *Ibidem*, p. 138.

ello, Cela apunta, en la estela de Schopenhauer, hacia un fatalismo no solo demostrable, sino abiertamente trascendente, en tanto la vida de cada individuo es el cumplimiento singular de un plan total, que lo trasciende, y que trasciende a la cultura y a la civilización humanas. Afirma Cela, una página más arriba en la fuente citada, que “La cultura y la tradición no son jamás ideológicas y sí, siempre, instintivas”, por eso, por ser proyecciones biológicas y hereditarias<sup>170</sup>, el hombre aún se reconoce en ellas, en su cultura y su tradición, y puede llevar una vida inconscientemente feliz y primitiva; por el contrario, las ideas, como producciones conscientes a contrapelo del instinto, y los escrúpulos, como emociones inducidas por las ideas, para Cela, son una rémora, un lastre moral, o sea una moralidad impostada, una camisa de fuerza que asfixia a quien se la enfunda, y eso, traducido a normas, leyes, proyectos y gestas políticas y científicas, es la civilización, tela de araña en la que los seres humanos nos atrapamos, víctimas de una enfermedad incurable. No debe pues extrañarnos que Cela adjunte a sus coordenadas de novelista a los rusos del siglo XIX, a algunos españoles del XVI, particularmente Quevedo y Cervantes, a Malraux y Celine entre los franceses, a Steinbeck y Lawrence entre los anglosajones. Todos ellos oscilando entre el malditismo y la locura. Quevedo vendría a ser un maldito en versión irónica, quizá la más inteligente. “Algún día volveré sobre la idea de que las ideas son una enfermedad”, remata Cela en la misma página 138 a la que pertenece la cita de la <<Nota a la tercera edición>> de *La colmena*, en *El Extramundi*.

Darío Villanueva<sup>171</sup>, en la línea de Bueno, establece un vínculo entre *La colmena* y la disolución del individuo en masa o en grupos que Ortega analiza en *La rebelión de las masas*. Quizá Villanueva considera la influencia que sobre Cela debió de ejercer Ortega por vía de Fernando Vela, tan fecundo colaborador del filósofo y padrino literario del propio Cela<sup>172</sup>.

---

<sup>170</sup> “La ley de la herencia -que es la más pasmosa ley de la biología- no está ajena a esto que vengo diciendo. En este sentido, quizá admitiese que hay una cultura y una tradición de la sangre. Los biólogos, sagazmente, le llaman instinto.” Ibidem, pp. 137-8.

<sup>171</sup> Ibidem, pp. 44 y ss. *La colmena* comparada, por Darío Villanueva.

<sup>172</sup> Es muy interesante rastrear esa influencia, tanto directa como refleja, de Ortega en Cela. Sobre el género novela, sobre la condición de espectador, sobre la noción de verdad y perspectiva, temas orteguianos de primera línea, y su recepción en la estética y el pensamiento celianos, venimos constantemente tratando en este estudio. Pero iremos precisando los puntos de esta posible influencia. Por lo demás, Cela confiesa que Fernando Vela le prestó los libros de Ortega durante su segunda convalecencia como enfermo tuberculoso, y es sabido que Fernando Vela aportó a Ortega los apuntes,

En cualquier caso, Villanueva apunta al unanimismo como filosofía subyacente en *La Colmena*, concibiendo la colmena que es el café de doña Rosa, y por extensión el Madrid del año 42 o 43, habitado por aquel grupo humano, como una entidad dotada de vida propia, como un organismo, de tal modo que cada una de sus partes está sintonizada con las demás sin que ninguna lo sepa, pero generadoras entre todas de lo que Jules Romains llamó “una sola alma”. Sin embargo esa alma colectiva se configura desde la carencia de alma individual, y *a fortiori* de libertad, la misma idea que defendió G. Bueno y que Villanueva secunda. Sin duda es una posible mirada a la colmena (en *La colmena*), pero no podemos olvidar que son seres humanos los que la habitan o la conforman, y Cela sabe que gozan o padecen su libertad, su conciencia, su certidumbre de la muerte, su irreductible individualidad y soledad, y eso es suficiente, a mi juicio, para desactivar el pretendido ateleologismo que según Villanueva le inspira Steinbeck, con su “non-teleological thinking” como marchamo de científicidad, en el sentido meramente especular o constatativo, es decir, de objetividad: un organismo constituido de partes que se ignoran entre sí y a sí mismas, pero que son trascendidas por una unidad superior para cuya perpetuación ciegamente, inconscientemente existen. Aunque Cela ha aludido a la novela como espejo, siguiendo el símil de Stendhal, y ha manifestado un propósito estrictamente constatativo de los hechos en cueros vivos, la selección de hechos y los tipos humanos ante los cuales hace rodar su espejo o enfocar su cámara fotográfica reclama un criterio a priori de selección, una perspectiva desde la que esos hechos pasen a primer plano, los realce, los descubra; y esa perspectiva, ese criterio a priori es ya el paradigma teórico al que los hechos mismos son allegados a modo de galería o retablo ejemplar. Puestos a establecer parangones, está más

---

“minuciosos y correctísimos” tomados durante el curso universitario 1921-22 que le sirvieron de base para la redacción de *El tema de nuestro tiempo*, obra del año 1923. Vid. <<El ensayo plural de Fernando Vela>>, de Eduardo Creus Visiers, p. XVI, en Vela, Fernando, *Ensayos*, Madrid, Fundación Banco Santander, 2010. Es bastante verosímil pensar que entre las obras de Ortega que pudo prestar Fernando Vela a Cela esté ésta que nombro, por la intervención del propio Vela en su nacimiento, así como *La deshumanización del arte* o *Ideas sobre la novela*, compilaciones de artículos publicadas como libros en 1925. Por ahí, junto a *España invertebrada*, de 1921, y algunos tomos de *El espectador*, publicados desde 1916 a 1934, creo que encontramos el alimento intelectual que Cela toma de Ortega. No olvidemos, o me sirvo recordar, la primera frase con que Cela pone a funcionar *La colmena*: “No perdamos la perspectiva, yo ya estoy harta de decirlo, es lo único importante”, Cela, C. J., *La colmena*, Madrid, Clásicos Castalia, 1987, edición de Raquel Asún Escartín, p. 119.

cerca Cela, en *La colmena*, de una visión existencialista, que tampoco es plenamente ajustada, y de nuevo más cerca de Camus que de Sartre, que organicista o, como sugiere Villanueva, estructuralista, del ser humano, aunque admitamos que la composición de la obra admite esa consideración; no así, insisto, la antropología latente. La renuncia a explicar, a comprender, a justificar, a exculpar o a culpar que deliberadamente practica Steinbeck en *Las uvas de la ira* o en *De ratones y hombres*, en un afán de consignar hechos como piezas ciegas -amorales- de un mecanismo, ofrece, en efecto, una percepción fantasmagórica de la existencia, pero creo que Cela nunca pensó en algo estrictamente así, o solamente así; más bien tuvo la adivinación del hombre como un ser impotente para entenderse a sí mismo, y que asociados, los hombres, en comunidades ahogan su limitada inteligencia entre el instinto y la ideología, es decir, en la costumbre. Creo que una lectura de los varios prólogos y notas que escribió para las distintas ediciones de *La colmena* certifican lo que digo.

Es la visión celiana del hombre braceando impotente la que compacta el catálogo *interminable* de retablos que, superpuestos, semejan una peculiar cinta animada, una cinta que no tiene fin, ni temporal ni vital, sólo el agotamiento de las vidas concretas irá borrando unas biografías inanes y, paradójicamente, estáticas, que acaso jamás sospecharon serlo. En esta obra, Cela opta como en ninguna otra por el mostrar frente al decir, por eso el rastreo de expresiones explícitas del pensamiento del autor arroja un balance muy escaso en comparación con otras. Raquel Asún, cuyo estudio introductorio a su edición crítica de *La colmena* es a mi entender uno de los más sagaces, detecta esta sequía de manifestaciones explícitas de su pensamiento y la justifica:

En la relación autor-texto, la faceta más rica, literariamente hablando, se encuentra en cómo Cela logra crear un mundo específico a partir de sus opiniones y convicciones. Si hubiera transcrito éstas literalmente, él y su novela se hubieran convertido respectivamente en un moralista y en una estricta confirmación de principios previamente establecidos. Pero superando ese riesgo, logra que la opinión se transforme en creación que nace precisamente por la distancia que marca con el mundo descrito. Porque el distanciamiento permite al autor la elaboración de una profunda ironía; desarrollar una serie de procesos comparativos mediante los que, sucesivamente, los seres se van cosificando, animalizando, degradando; insistir en aquellos motivos humorísticos que más contrastan con el tono agrio de la novela; ordenar las secuencias o viñetas para que la relación y sucesión –en las variantes anteriormente citadas- subraye el

carácter caótico, contradictorio y múltiple del mundo que se refleja. (En Cela, C. J., 1987: 48)

Raquel Asún está igualmente persuadida de la visión celiana del hombre: un ser que tiende a la degradación, lo que –afirmo– no es posible encontrar en ningún otro ser vivo: ninguna especie se degrada a sí misma, se corrompe a sí misma o se autoaniquila, en grupo o individualmente, ya sea consciente o inconscientemente (si es que hubiera algo que pudiera considerarse consciencia en el animal no humano). Esa consideración es la que, vista del revés, manifiesta igualmente la sospecha de que el ser humano no sea exactamente no más que otra especie del reino animal: ninguna otra registra la capacidad humorística, por ejemplo, y el ser humano es capaz de reírse matando o viendo morir, incluso muriéndose. Esta condición del ser humano es abismática para Cela. Su radical caracterización de bestia, mono o alimaña, encierra un misterio no ya inefable, sencillamente inaccesible, pero que a Cela provoca espanto. En *La colmena*, no obstante, el espanto, que en otras producciones será manifiesto, apenas asoma, queda deliberadamente diluido en lo que es su emoliente: la cotidianidad encapsulada en hábitos y derecho consuetudinario, en vulgaridad. Hay algún crimen, que queda sin resolver, también alguna desaparición, hay persecución, y adulterios, nacimientos, muertes prematuras, hay negocios, envidias, traiciones, burlas..., y todo acaecido en las coordenadas de esa forma de determinismo resignado que es la costumbre, por tanto, nada nuevo sucede en ella. *La colmena* es la novela de la costumbre entendida como metáfora de un determinismo ahormado por unas leyes supremas e ininteligibles ejecutadas por un azar aparente que decide destinos tanto individuales como colectivos regulados en la puntual concreción de cada persona por una libertad que ignora todo lo anterior menos a sí misma. De este modo los hombres, desde sí mismos, se creen, se saben, autónomos y soberanos, o sea vistos desde sí mismos lo son realmente, como realmente ven el color rojo, proyectan ir al cine una tarde de sábado, y van, o deciden traicionar al amigo, y lo hacen. Y todo esto es lo que otorga consistencia a la costumbre de vivir. Vistos desde fuera, desde lo que sería una perspectiva ajena literalmente al mundo, los hombres son como los personajes a los que Unamuno hace existir en *Niebla*, seres cómicamente afanados en vivir desde su libertad, que reclaman como si de la misma causa de su existencia se tratara. A propósito

del humorismo y los recursos que Cela habilita en *La colmena* para plasmarlo (animalización, absurdo, etc.), y de los múltiples planos en que opera su ironía, José Ortega (no confundir con José Ortega y Gasset), citado por Raquel Asún, asume que Cela “tiene conciencia de todo lo vacío y absurdo del mundo y del hombre que no tiene nada que justificar y cuyo drama es la carencia de trascendencia” (En Cela, C. J., 1987: 53). Sostiene José Ortega, con indudable acierto, que el propósito de la novela, “el objetivo primordial”, es la crítica de la condición humana, y el humorismo y la ironía son recursos para esa crítica. Me interesa señalar, no obstante, y ya para ir cerrando este comentario a *La colmena* –que no su temática-, que el humor reconduce la peripecia humana a la senda de lo inútil, de lo gratuito, sí, pero también, y más decisivamente, de la inocencia: el ser humano es más inocente que perverso, más ignorante que malvado, por eso la cercanía que, de un lado, establezco entre *La colmena* y *Niebla*, y de otro entre *La colmena* y obras como *El proceso* o *El castillo*, de Franz Kafka. Ambos, Unamuno y Kafka, van a enfatizar dos perspectivas desde las que visualizar el absurdo: la externa (Unamuno) y la interna (Kafka); la primera provoca la risa de don Miguel, el supremo autor de la existencia de Augusto Pérez, la segunda provoca la desesperación agónica de K.

Pero sigamos, al hilo de sus obras, y apoyados en cuanto ha quedado expuesto, explorando la compleja e inquietante concepción celiana del hombre.

### *Mrs. Caldwell habla con su hijo, 1953.*

La condición animal del hombre reaparece en esta sorprendente novela, obra también de “calidad anfibia”, según expresión de F. Umbral<sup>173</sup> relativa a los escritos celianos, la quinta que escribe Cela en su primera década como escritor. Durante los próximos cincuenta años apenas escribirá otras seis de las llamadas *novelas*. En la estela de Zola, el hombre es una bestia, pero su bestialidad no es meramente animal, pues lo distingue la memoria, fuente del dolor y veneno que lo humaniza. El odio es la calidad que adquieren ese dolor y ese veneno, emoción netamente humana. “el hombre necesita envenenarse Eliacim, para saberse hombre. El hombre es un animal envenenado, quizás el único animal envenenado”

---

<sup>173</sup> Umbral, F., *Cela: un cadáver exquisito*, Barcelona, Planeta, 2002, p. 192.

(Cela, C. J., 1979b: 78) Y ese veneno lo drena la confesión, que es en lo que básicamente consisten todas las novelas de Cela, en purgas del corazón, es decir en confesiones de la memoria.

#### 2.4 *Vísperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid*<sup>174</sup>, 1969.

El hábito, la costumbre siguen marcando para Cela las coordenadas en que el animal humano se amansa, y a la postre muere, si bien esa mansedumbre es una forma de claudicación, de renuncia a lo que de fiero e indómito hay en él: “El hombre es un animal al que mata la costumbre”. (Cela, C. J., 1989b: 164) La familia y el matrimonio aparecen como disolventes del amor, que para Cela es ajeno a cualquier norma, y aún menos de carácter moral. Ya en *Mrs. Caldwell* afirma Cela que “El matrimonio es sucio e impuro”, o que “La vida en familia, Eliacim, disuelve a las familias”, frente a lo que propone “Vivir según los exigentes dictados de la no conformidad” (Cela, C. J., 1979b: 107, 127), es decir propugna una rebelión permanente contra lo establecido, consciente del esfuerzo y la exigencia que esa resolución impone. Este itinerario, coherente con el ideario celiano, ya manifiesto en su idea del vagabundaje, será precisamente a partir de *San Camilo* cuando adquiera una clara definición como propuesta subversiva, en un esfuerzo por despertar al hombre del letargo en que con tanta facilidad cae, para beneficio de quienes se aprestan a gobernar su vida. No obstante, Cela está persuadido de que como prédica carecerá de recepción, caerá en saco roto, adquiriendo su soflama más tintes de autoayuda, de diálogo interior, de solipsista autopsia, que de discurso dirigido a un público. Sabe Cela que “el hombre teme a la verdad pero no se refugia en la mentira sino en la farsa” (Cela, C. J., 1989b: 76). La farsa, la impostura, el fingimiento, son los acomodos del hombre, lo que configura la máscara con la que pretende ser reconocido. “El hombre es un animal despreciable, miedoso e iracundo que se disfraza porque tiene miedo a la compañía, en soledad es más honesto.” (Cela, C. J., 1989b: 125) Disfrazado, el hombre también está solo, en realidad siempre lo está. Y sólo en soledad a veces es capaz de soportar la auténtica imagen de sí, su verdad

---

<sup>174</sup> Como es habitual, nos referiremos a esta novela en lo sucesivo como hasta ahora lo veníamos haciendo, como *San Camilo* o *San Camilo, 1936*.

más íntima. No tiene piedad Cela consigo mismo, paradigma del hombre atormentado por la memoria y el dolor que ésta destila, como un pozo inagotable:

el hombre es animal muy histriónico y trágico, muy poco prudente y previsor, el hombre es bestia avara y menesterosa, es como una garduña hinchada de aire maloliente, de aire delator y acosada por los mastines que anidan en su propia conciencia. (Cela, C. J., 1989b: 205)

No hay piedad, ni para el hombre en general, en su concisa generalidad, ni para él mismo como espectador privilegiado de una verdad que no admite requiebros. Desde *San Camilo* apreciamos una disciplinada determinación a no hacerse trampas en el solitario. En la conciencia anida esa imagen diáfana de la podredumbre humana, ineludible para quien logra asumirla como seña identitaria, reconociéndose en ella. Pero, insisto, no es lo habitual en los hombres concretos, éstos extravagan por la ruta alternativa de la farsa y el fingimiento, y ahí manifiestan otro de los rasgos que adopta su miseria: la debilidad. El hombre es un ser débil en la medida que no soporta la visión trágica de sí, y huye del dolor como un animal acorralado, es decir que en su huída no le importará destruir con las armas que fueren a quien obstaculice su salida.

La verdad es el lujo de los fuertes y el hombre es un animal débil y acorralado [...] tú piensas que la verdad es múltiple y plegadiza pero no es verdad, tampoco es verdad que lo pienses, por lo visto la verdad es un acantilado destrozador e inhóspito, es lástima que esto sea así y nos destroce. (Cela, C. J., 1989b: 269)

Esta expresión, “lujo de los fuertes”, vuelve sobre la versión nietzscheana del hombre y de la verdad, en cuya armonización reside el triunfo heroico al que cualquier hombre pudiera aspirar, cuando la fuerza muta en niña inocencia, o en gallarda magnanimidad. Páginas atrás había afirmado Cela: “si Cristo volviera a caminar sobre la tierra y a vivir entre los hombres no predicaría humildad al poderoso sino orgullo al tímido y al humilde...” (Cela, C. J., 1989b: 184). El orgullo como airada pose ante una verdad indigerible y letal, ante la que cualquier forma de previsión está condenada al fracaso, o a hacer que la vida fracase en una expectativa fallida. La ciencia para Cela es la nube en la que el hombre se refugia de una verdad insoportable; la ciencia edulcora la verdad, la disfraza, la falsea



y promete al hombre un destino de bienestar, a sabiendas de que miente, a sabiendas de que se miente.

Literalmente, *San Camilo, 1936* es un doloroso ejercicio de autoexamen, sin margen para la autocompasión ni para la impostura. Una autopsia impresionante de sí mismo, sin piedad, como gozándose en describir o expresar su miserable condición. Se mira a sí mismo en segunda persona, como un observador desdoblado de sí, que constantemente reconduce la tentación redentora o exculpatoria.

Uno se ve en el espejo y se tutea incluso con confianza [...] Se hace examen de conciencia y nada se aclara [...] tú eres un piernas, un pobre hombre con la sesera llena de ideas gregarias, de ideas redentoras y que no conducen a lado alguno, para ser héroe hay que ser más humilde y sobre todo no saberlo... (Cela, C. J., 1989b: 13)

El descubrimiento que Cela trae a colación en este relato atroz es el miedo, como corresponde a las naturalezas débiles. El hombre es un ser ofuscado por el miedo, por un miedo atávico, como el descrito en *Mrs. Caldwell*, sustancia íntima del ser humano:

Los peores miedos, hijo mío, [...] son los miedos que vienen de dentro afuera, que nacen en la sangre y no en el aire: el miedo a la oscuridad, el miedo a la soledad, el miedo al tiempo, los miedos que no se pueden evitar porque su sustancia es nuestra propia y más íntima sustancia. (Cela, C. J., 1979b: 58)

“tú eres un piernas, tú eres un piernas, tú eres un piernas hecho con pasta de miedo a todo lo que te rodea”, afirma inclemente y reiterativo en *San Camilo* (1989b: 42), ya acusando la forma de letanía que practicará en obras posteriores, como forma de fijar una idea que no debe jamás perderse de vista. El miedo manifiesta su reacción más universal en el asesinato. Todo el mundo es asesino, aunque no lo sepa; serlo en potencia es una forma disimulada de serlo: “todos los hombres llevan dentro una bombillita de fragilísimo cristal en la que se agazapa el huevo del asesinato, esta bombillita se rompe muy fácilmente al menor descuido, lo demás viene solo y por sus pasos, es como una infección” (Cela, C. J., 1989b: 64). Pascual asesinó fundamentalmente por miedo, por horror insoportable, por acorralamiento fatal. Es una de las posibles salidas que tiene el hombre, la del asesinato; otras son la de héroe y la de mártir. Todas son casuales, inadvertidas para el hombre, incapaz de anticipar nada, ni de dirigirse a sí

mismo. Aunque en *San Camilo* pretende marcar una orientación a sus pasos perdidos, desdoblado en la voz de la conciencia que se manifiesta en la segunda persona y desdoblado aún en el tío Jerónimo, otro heterónimo -segunda persona también- que habla desde la distancia de un tiempo futuro, Cela es consciente del carácter ilusorio de esa propedéutica: “los artistas suelen ser muy farsantes y enseguida quieren dar mercancía averiada” (Cela, C. J., 1989b: 295). En realidad, dirá Cela, nunca ha habido espejo propio en el que mirarse, siempre el hombre se ha mirado en el espejo de los otros: “siéntate en la cuneta del camino a ver venir la muerte, tú no has tenido nunca espejo [...], tú estás metido en un hondo pozo de oscuridad, quién sabe si estás ciego y lo ignoras, por lo menos creerías en algo...” (Cela, C. J., 1989b: 326) En ese pozo de oscuridad el hombre camina a tientas, convertido en lo que los demás y la costumbre hacen de él; rebelarse contra esto es algo más que heroico, es suicida. Una recreación del suicidio lúcido, esto es, alucinado, es lo que ensayará en *oficio de tinieblas* 5. En cualquier caso, por la vía del suicidio o por la vía de la costumbre, la muerte es el fin ineludible, que si es deseada al menos no nos cogerá nunca a deshora.

*San Camilo* es un ejemplo de utilización metafórica y solapada de la imagen de España como imagen de sí mismo; y no la denuncia en términos morales del desquiciamiento colectivo que fue la Guerra Civil del 36, como a tantos estudiosos de la obra de Cela gusta considerar: nuevamente un documento entre político y sociológico, con intención redentora o aleccionadora. No. España, en efecto, se constituye en personaje, pero en personaje escindido, enfrentado consigo mismo, personaje condenado al fracaso histórico, en quien no se puede confiar, hipóstasis del propio Cela, cuya imagen de sí se forjó, se fijó definitivamente, pasado el trance de la guerra; Cela hace del destino de España su propio destino, de la idiosincrasia española la suya propia, y quizá esa sea la marca exculpatoria de sus muchas caídas:

a lo mejor estás muerto pero ni lo sabes ni puedes decirlo, cierra los ojos para no verte muerto y haz examen de conciencia, tú eres culpable de muchas abyecciones ninguna solemne, bien mirado eres un poble hombre con delirios de grandeza, un mico rijoso, un chisgarabís no demasiado inteligente... (Cela, C. J., 1989b: 149)

En efecto, la guerra española no es más que -una vez más- el decorado en que impresionar una intención más íntima y callada: el ajuste de cuentas consigo mismo, en parte acusador y en parte exculpatorio. Nuevamente, la imagen que proyecta de sí, solapada a la de España, es muy degradada, y tras ella late la propia imagen del hombre: un ser incapaz de aprender para su bien, e impredecible en su comportamiento, además de escindido en irreconciliable contradicción, como España. El hombre es un ser incapaz de compromiso duradero con las personas, incapaz de lealtad, incapaz también de compromiso político (con Balmes dirá que las pasiones políticas suelen ser pasiones comunes (Cela, C. J., 1989b: 88)), dominado por la soledad y la lujuria, a las que vincula (Cela, C. J., 1989b: 140) con tendencias suicidas por efecto destructivo de la costumbre (la costumbre, larva del suicidio (Cela, C. J., 1989b: 164)), falta de horizonte y expectativa de futuro, como digo equiparable al mismo destino que España, cuyo dolor es la máscara del propio dolor del hombre que se contempla como ruina. Pero la voz apenas audible del tío Jerónimo a lo largo del relato, al final reaparece dominando el epílogo que opera a modo de testamento filosófico. El tío Jerónimo es el mismo Cela desdoblado en quien contempla su propia historia imbricada en la historia de España. Véase esta declaración:

Ganivet dice que los españoles vivimos en perpetua guerra civil [...] Ganivet tiene razón pero tú te atreves a ir aún más allá, los españoles vivimos en permanentes guerras civiles, en plural, todos contra todos, pero también en inhóspita guerra civil con nosotros mismos y con nuestro lacerado y doliente corazón por campo de batalla. (Cela, C. J., 1989b: 326)

A pesar de esa lucha que cada ser humano libra consigo mismo, el tío Jerónimo no se resiste a ofrecer su testamento, que es un canto a la vida, al amor, al sexo, contra los símbolos por los cuales los hombres se matan; un canto a la juventud, a la desobediencia civil, lleno de proclamas pacifistas, para terminar con una recomendación que de alguna manera es expresión de la batalla que todo español libra inevitablemente: “cuídate del español que llevas dentro” (Cela, C. J., 1989b: 333) ¿Hay esperanza en medio de tanta desolación? ¿Hay esperanza para un ser envenenado, infectado, para un ser tan incapaz? Quizá las palabras finales del tío Jerónimo encierren la expectativa de la redención, pero no será otra que una redención personal, consecuencia de un esforzado empeño en resistir. No hay esperanza

colectiva, ni por tanto nacional o mundial; el ser humano como especie no tiene arreglo. Tú quizá, es decir él mismo, Cela, busca un argumento para resistir:

debes tener fe en la vida, sobrino, y esperanza en la muerte, la fe y la esperanza son dos virtudes que se condicionan recíprocamente, recuerda las palabras de Unamuno, no creemos sino lo que esperamos y no esperamos sino lo que creemos. (Cela, C. J., 1989b: 327)

Una vez más, la autoridad de Unamuno viene en su auxilio. Y la de Ortega, para quien “los españoles ofrecemos a la vida un corazón blindado de rencor, mientras que no abramos nuestros corazones para que el rencor huya seguiremos siempre en las mismas” (Cela, C. J., 1989b: 328-9). Si alguna esperanza cabe, habrá de venir por el triunfo del amor, que Cela, como el viejo Empédocles, contrapone al odio, pero a diferencia del griego ansía su triunfo absoluto. “el amor es un mar abierto a diferencia del odio que es un claustro cerrado” (Cela, C. J., 1989b: 329). Cela entiende por amor una unión, una forma de relación, que trasciende la naturaleza sexual, como veremos más adelante, si bien la práctica sexual puede llegar a constituir una suprema manifestación del amor, aunque nunca a la inversa. En la práctica sexual sin restricciones se produce una absoluta dación de sí, expresión de la entrega total, lo que para Cela representa una forma de comunicación elevada y pacificadora, por eso casi llega a santificarla, es decir a purificarla y a elevarla a la condición de mandato moral:

el amor y la humildad son las fuentes del bien, sé amoroso y humilde como Buda y San Francisco pero no dejes nunca de ser cachondo sobrino, esto de ser cachondo no viene condicionado por la tierna edad y las durísimas potencias, no, esto de ser cachondo es un hábito, una tradición, una cultura, a Buda y a San Francisco para perfeccionarse sólo les faltó ser cachondos, si algún día el hombre sigue las huellas de Buda y San Francisco y renuncia a la falsa riqueza de los bienes materiales y fortalece su espíritu en la humildad sin menosprecio del sexo, ese día la humanidad estaría salvada y se reirá de las guerras y de las revoluciones, de las políticas y las leyes, de los funcionarios, los reglamentos y los mecenas, lo que ignoro es si llegará alguna vez ese día bienaventurado, debemos mirar el porvenir con los ojos de la esperanza, nadie puede quitarnos la esperanza, no quiere decirse pero la esperanza es como un cascabel que ahuyenta la muerte, luchemos cipote en ristre contra los mitos que atenazan al hombre. (Cela, C. J., 1989b: 331)

No sólo en la escritura, que irá tendiendo a la depuración de todo signo de puntuación y de mayúsculas, también los temas del sexo y del amor, de la muerte y la juventud, de la derrota y la esperanza, van abriéndose camino en una concepción del hombre cada vez más hermética y misteriosa. Quizá ese hermetismo alcance su versión más desconcertante en la vidriosa imagen de Dios que Cela dejará emerger en un salpicado de referencias insinuantes. Lo iremos viendo oportunamente.

### *oficio de tinieblas 5, 1973.*

Sólo cuatro años han transcurrido desde *San Camilo* a *oficio de tinieblas 5*. Cela ha cumplido los 57, y su producción ha sido abundantísima desde los últimos veinticinco años: artículos, ensayos, poemas, novelas<sup>175</sup>. Desde *La colmena* hasta *San Camilo* tenemos la ya nombrada *Mrs. Caldwell haba con su hijo*, 1953, *La catira*, 1955, y *Tobogán de hambrientos*, 1962. El oficio es inmediatamente posterior a *San Camilo*, escrita, sin lugar a dudas, no ya con el mismo pulso sostenido<sup>176</sup>, sino con el propósito de a través de él llevar hasta el límite una tensión

---

<sup>175</sup> Es muy importante no olvidar que Cela renuncia a seguir la concepción canónica de las preceptivas y los géneros literarios. Para Cela, “¿qué más cosa que novela puede ser la purga de un corazón que precisa drenarse, vaciarse del pus con que lo anegaron el desengaño y el dolor? Es demasiado duro este oficio para que podamos permitirnos la licencia de los apriorismos y el ingenuo juego de azar de las preceptivas; recuérdese que la literatura, para Unamuno, no es arte de precepto sino de postcepto. No voy a detenerme, claro es, en el ensayo de la definición de la novela considerada como género literario, por dos razones de principio: porque no creo en los géneros literarios ni en sus convencionales fronteras, y porque tampoco creo que la novela -y la literatura en general- pueda sujetarse a norma. La literatura no es más que muerte -vuelvo a Unamuno- y la novela no es sino una forma de muerte, ni mejor ni peor que cualquier otra”. Cela, C. J., <<Palabras a una tertulia>>, en *Papeles de Son Armadans*, año XVIII, nº, CCXIII, p. 203. Creo que esta declaración de Cela es suficientemente explícita; el texto en que aparece pertenece al discurso pronunciado los días 14 de noviembre de 1973, en Barcelona, y 21 del mismo mes, en Madrid, con motivo de la presentación pública de *oficio de tinieblas 5*. De este modo, toda alusión al Cela novelista o a la novelística celiana debe contar con la consideración que de la novela como género tenía el propio Cela. Sobre estas cuestiones ya hemos tratado en la primera parte de este estudio, así como en otros lugares de esta segunda parte.

<sup>176</sup> Cela escribe *oficio de tinieblas 5* entre los años 1971 y 1973. Entre la publicación de *San Camilo* y el inicio del *oficio* apenas transcurren dos años, que debieron de estar ocupados por una fijación obsesiva en esa imagen enferma de la condición humana y el modo de expresarla.

mental que a modo de progreso en espiral dirige su búsqueda hacia un núcleo de tinieblas donde las palabras y el orden lógico de las frases colapsan en una visión casi inefable de lo real, y del hombre como única realidad que importa para el propio hombre. Sin máscaras, como sí lo habían sido España, la colmena, los personajes del sanatorio para tuberculosos o el mismo Pascual Duarte, máscaras tras las que él mismo se ocultaba, Cela se lanza a desnudar su mente de cualquier ropaje con el que hacer más presentable y menos escandaloso su más íntimo e insobornable pensamiento. Decisión muy arriesgada, pero asumida con plena conciencia. El desengaño y el dolor, como revela en la citada presentación, <<Palabras a una tertulia>>, han sido los causantes de esa visión despiadada de la condición humana. Probablemente, en esta obra esa visión alcanza su expresión más cruda; el Cela íntimo asoma como en ningún otro de sus drenajes, a cuerpo limpio, y en plena madurez. Casi puedo asegurar que todas las obras posteriores son desarrollos o modulaciones de la tesis que en *oficio* se compacta a lo largo de las 1194 mónadas que la conforman. Aunque la concepción del hombre ya viene manifestándose desde el *Pascual*, la bisagra entre dos etapas narrativas la marca esta obra extrañísima, de alta tensión léxica y sintáctica, sin concesiones a cualquier tentación de adecentamiento moral o estético, porque lo que pretende manifestar consiste precisamente en la carencia de ello. A mi juicio se trata de un particular, personalísimo modo de ensayar. El propio Cela califica la obra de novela de tesis<sup>177</sup>. Por lo general, Cela desbarra cuando ensaya, porque literaturiza, porque adorna, porque lo pone presentable, porque sucumbe a una obsesión erudita que provoca el efecto contrario al deseado: muestra todas sus carencias académicas, tan gravosas para él, plenamente consciente de ellas. Pero en *oficio de tinieblas* logra un espécimen literario nuevo, deslumbrante, de escritura sonámbula que sólo provoca horror y dolor. El horror y el dolor de la condición humana, exclusivo de la condición humana.

---

<sup>177</sup> <<Palabras a una tertulia>>, Cfr., p. 201. En realidad esa calificación forma parte del mismo título de la obra, larguísimo y delirante, pero muy revelador: *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 bienaventuranzas 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 bayetas sonrisas de gratitud y se conmemora el día primero de abril*. Liturgia, letanía, enfermedad, blasfemia, abyección, destierro, soledad, martirio, suplicio... todo este vademécum lo pone Cela al servicio de una trasvaloración absoluta, al servicio de una nueva santidad.

Es difícil seleccionar una mónada o fragmento que abra camino a este comentario breve. Todos los temas están presentes, de modo explícito o implícito, en todas ellas. Esto que llamo “temas” no lo son en verdad, porque no son tratados como tales, es decir no están sometidos a un discursar argumentado, como podría reclamarse a una exposición con pretensiones filosóficas, por génesis causales y articulación lógica; Cela se apresura a advertir del camino errado: “no hay nada más estéril que el pensamiento que se acomoda a causa”, afirma en la mónada 259. Para Cela son hechos, son realidades humanas, inequívocas cuentas de esa letanía que es la vida humana, donde aunque nada sucede al azar, es imposible conocer el operador geométrico. ¿Cuáles, en síntesis, son esos no-temas? Derrota, hastío, tristeza, pesimismo, soledad, muerte, monotonía, preocupación, suicidio... como coordenadas transfiguradoras del amor, el sexo, la castidad, la virtud en suma, y de la civilización: la guerra, la patria, la técnica, la ciencia, la cultura, la economía..., mutación total de donde emerge una nueva moral, una nueva virtud, no para un hombre nuevo y sano, al modo nietzscheano, sino para el hombre que asume su enfermedad y su muerte, que es el derrotado. No es casual que recuerde a Unamuno en sus palabras de presentación; hay una veta unamuniana en el clamor de su queja.

Se trata de una deconstrucción, de un ejercicio de desmontaje, de remoción de andamios, de violación de fronteras, lo que Cela identifica como oficio de tinieblas:

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 [...] del oficio de tinieblas no hay escape es la magia al servicio del mal luchando contra el hombre. (Cela, C. J., 1984: m. 1097)

El hombre, en el curso de su vivir, se corrompe y sufre los efectos dolorosos de esa corrupción; la derrota es el destino ineludible de toda vida humana. Derrotan la familia, las leyes, la costumbre, el lenguaje; todo ello diseña lo que de alto y glorioso hay en el hombre, que no es mucho, sólo su inocencia. Por eso clama Cela por una muerte a los veinticinco años, sin una cana todavía en la cabeza, es decir sin memoria del dolor. También reivindica Cela una muerte elegida, controlada, un suicidio consciente y terapéutico. Puestos a vivir, a soportar la vida, Cela postula la resistencia, la negación de todo. Desde la primera mónada la obsesión por la derrota es

omnipresente: “es cómodo ser derrotado a los veinticinco años aún sin una sola cana en la cabeza” (m. 1); en la mónada 192 esa obsesión da paso a la resistencia:

proponte negarte a todo plantea tu negativa a todo como una batalla naval o una partida de ajedrez proponte decir que no a todo desoir los falaces cantos de sirena (m. 192)

Similar letanía encontramos en las siguiente mónadas sucesivas, entre otras muchas:

tú sigue negando y escudándote siempre en la negación de todo no hay aire no hay agua no hay tierra no hay fuego. (m. 241)

niégate a admitir la idea de que la vida sea irremisiblemente un tejido de vilezas, niégalo también. (m. 242)

De la vileza se puede huir mediante la renuncia y la muerte pronta y joven, la muerte liberadora, ahorradora de dolor y de goce, que son el acíbar y el almíbar de la existencia. El peligro, no obstante, de la claudicación acecha siempre al abnegado, que nunca lo es bastante, e incurre entonces en la red que tejen la duda, la desesperanza y la soberbia, que son para Cela las reglas generales que rigen la condición humana. El lenguaje y el conocimiento que supone expresar son la síntesis de esas tres reglas, por eso insta Cela, en la mónada 235, a no convertirse en delator: “esconde las palabras por debajo de la garganta y no permitas que salgan al aire”. De hecho, para Cela las palabras impostan la verdad, si la hubiere, la ahogan; la mónada 902 es muy ilustrativa de este pensamiento celiano, que en definitiva condena al hombre, y lo confina, a un silencio solipsista, monádico, y paradójicamente liberador:

la verdad no anida en las palabras agoniza en las palabras y muere con ellas a lo mejor la verdad no habita en lado alguno ni aun en el silencio que queda por debajo de las palabras [...] cuando al hombre le falta el soporte de la palabra se asemeja a los dioses pero no sabe decirlo no puede decirlo no debe querer decirlo la ignorancia que se pregona hace ver negro el corazón del hombre. (m. 902)

Tragarse las palabras, anular la función delatora, falseadora, del lenguaje, es la condición para salirse del camino del falso triunfo, que es el



sometimiento manso a la verdad de la costumbre y a la ley de la biología: “es sencillo quedarse atónito ante el reiterado espectáculo de los demás nacer vivir crecer reproducirse y morir” (Cela, C. J., 1984: m. 269). Resistirse a todo ello, a todo, exige elegir la soledad y aferrarse a ella:

es diáfano el misterio visto desde la soledad desde la humildísima o desbocadamente soberbia soledad nada puede hacerse fuera de ella es vano intentar nada sin saberse habitado por el consuelo de la soledad renuncia al falso premio de la compañía y amancébate con la soledad el dolor no puebla la soledad y el solitario jamás tropieza sino una sola vez y con la muerte la piedra que libra al hombre de todos los demás tropiezos. (m. 1021)

La soledad representa para Cela una suerte de blindaje emocional, un estado en el que sólo se es vulnerable a la muerte. Pero se trata de una elección, de la afirmación deliberada de un yo que pugna precisamente por reducirse, por vaciarse de memoria, que le atormenta. “La memoria, esa fuente del dolor”, nos dice Cela desde muy pronto. En la soledad, dice Cela, no hay pena, y su hábito fortalece, crea una segunda naturaleza, más fuerte. Ese hábito es un entrenamiento, un anticipo al instante único de absoluta soledad, que es para Cela el instante de la muerte: “quizá la soledad absoluta no exista ni antes ni después de la muerte sino tan sólo en el breve instante de la muerte” (Cela, C. J., 1984: m. 1146). El hombre, para Cela, es más humano en soledad, por eso abdica ante la muerte, a la que reconoce como meta, como destino deseable y, a ser posible, programado por el propio hombre. Si algún trazo de trama puede apreciarse en este ejercicio de locuacidad contranarrativo es el delirio alucinado de un suicida que siente acercarse el momento final, inducido tal vez por algún cóctel mortal<sup>178</sup>. Personalmente, me recuerda en cierto modo, por algunos aspectos de la técnica y por los momentos de ensoñación por pérdida de consciencia, a *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes. Pero en *oficio* Cela hace bacilar a su delirante personaje: “resérvate el derecho de elegir tu muerte de decidir tu muerte” (m. 193); “no, nunca se tiene soledad bastante y el espíritu no vive cuando huye la soledad [...] aférrate a la

---

<sup>178</sup> Aunque el rúte narrativo parece simular afectación por alguna sustancia alucinógena desencadenante de la muerte, el mecanismo del suicidio parece ser la pistola, un arma familiar para Cela, quien ya relató, en *Memorias, entendimientos y voluntades*, un conato de intento de suicidio la Noche Vieja del año 41. Aunque en la mónada 808 ya parece anticipar el procedimiento suicida: “recuerda siempre que un revólver puede latir tan enamorado como un corazón el latido es otro pero el corazón es el mismo...”

soledad y da vacación a la chaperona de la muerte” (m. 807). Por mor de la libertad se produce esa bacilación: “tú no eres libre pero puedes imaginarte que sí lo eres” (m. 749). De todos modos, elegir la muerte no es elegir el momento de la muerte. Elegir el momento de la muerte es una fortuna que pocos hombres tienen, según dice en la mónada 749; más a mano está elegir la muerte, es decir entregarse a ella, rendirse, abdicar, reconociendo el momento en que llega: para Cela es la última oportunidad de apreciar algo único:

no debe hastiarte el espectáculo de la muerte tiene siempre matices desconocidos insospechados imprevistos sumamente fértiles no hay ningún otro objeto que pueda comparársele. (m. 501)

Esa fascinación por la muerte es otra constante celiana, apreciable incluso en sus primeros poemas y en sus primeros cuentos, como ya vimos. Por lo demás, está omnipresente en todas sus novelas, pero en *oficio* constituye lo único que da sentido a la existencia, lo único que libra al hombre de sus inercias: depredador, cismático, comensal del propio hombre, mamador de caridades, infiel consigo mismo, bestia de muy raros instintos (m. 583, 537, 1072). Tomar conciencia de esa condición no se sabe si es preferible a no hacerlo. Ambos estados del hombre son debilitantes: el estado de inconsciencia debilita en forma de costumbre y de ignorancia; el de consciencia debilita en forma de enfermedad. Son ambas formas en que se manifiesta la abyección del hombre, su vil condición, que sólo se sublima, según Cela, por el erotismo. La condición sexuada de los animales, y del hombre como animal, es la expresión de una forma de muerte postergada; y el erotismo, que es la forma que adquiere la sexualidad intelectualizada, un anticipo del morir definitivo que se complace en una combinatoria ilimitada: cópulas incestuosas, gerontofilia, zoofilia, necrofilia, niños bífidos copulando con sirenas, homosexualidad... , lo monstruoso como metáfora de lo real, y lo posible como deseable. La mónada 951 presenta el arcoiris de un deseo multiforme y amoral al que el hombre se entrega como forma de escape a su abyección. Veamos lo que había dejado Cela consignado en la mónada 808: “refúgiate en la humillación antes de que los demás gocen humillándote...” La entrega a la humillación como forma de superarla, o como forma de trascenderla, eso es lo que se logra a través de la cópula, cualquier modalidad de ella, más eficaz cuanto más monstruosa.

la amistad asexual no existe sí existe su máscara a la que el hombre llamó amor platónico concepto mal traducido ya que el filósofo señalaba una noción abstracta y un corolario: al final el hombre se pierde en un juego de palabras pero retorna siempre al instinto... (m. 806)

Nuevamente la palabra como producto confundidor, como máscara de la verdad (por cierto, un pensamiento muy platónico); nuevamente la brújula del instinto para recuperar el norte (aquí, por el contrario, el platonismo circula en sentido contrario).

¿Qué tenemos, pues, en este inusitado oficio de tinieblas, en este deslumbrante y sobrecogedor *oficio*? El reconocimiento lúcido de la humillada y vil condición humana; la concepción de la derrota como destino ineludible aunque sólo mitigado por una muerte pronta, o deliberadamente postergada con la delectación propia de un asesino que se complaciera en alargar la agonía a su víctima; la renuncia como ejercicio supremo de libertad, que alcanza su pleno dominio en la renuncia a la propia vida. El panorama que Cela esboza de la condición y destino humanos es un canto orgulloso de desesperanza, de resignación y de muerte. Sólo la práctica sexual vehiculada por el instinto parece aportar un estertor de aturdida complacencia. Estemos atentos, no obstante, a las novedades que aún nos deparen las obras por venir, tan decisivas.

### *Mazurca para dos muertos, 1983.*

La concepción del hombre como extraño animal vuelve a marcar la impronta antropológica de esta obra, quizá la más lírica de Cela, junto a *Madera de boj*. Esa extrañeza hay que entenderla en contraste con la vida animal, o con cualquier otra forma de vida, vegetal, por ejemplo. Los ciclos vitales de los seres no humanos se caracterizan por su eficacia reproductora, pero el ciclo vital humano, para Cela, parece afectado por una asfixia de sinsentido, por un aturdido ir sin saber dónde, ni por qué, salvo hacia la muerte cierta, ineludible, y presta a aparecer en cualquier recodo del camino, en la esquina más iluminada, sorprendiendo al pobre mortal en el momento y situación menos predecibles..., pues la muerte tiene total preferencia respecto a los afanes o urgencias de los hombres; llegada

esa hora inaudita, todo cede el paso a la muerte. La conciencia de muerte, y su difusa presencia, inunda por completo el relato celiano, como sombra, más que como amenaza, del común destino que enrasa a todos los hombres. La confusión es otro rasgo de la condición humana. Dice Cela que el hombre hace las cosas al revés, que se goza en la confusión y en llevarse la contraria a sí mismo (Cela, C. J., 1989c: 71-2). Es muy extraño que un animal se confunda, y aún más que literalmente viva instalado en la confusión. Esto plantea el problema de si no será el hombre algo diferente a un animal más. Creo que Cela no niega esa opción, nunca lo hizo y nunca manifestó lo contrario; de hecho la *Mazurca* moviliza su relato en las fronteras de la magia, la religiosidad, la superstición, la tradición inmemorial, mitificada, o la leyenda, estableciendo pues una conexión, no sólo intensa, sino íntima, con un orden oculto que rige el torpe latido humano, algo de lo que el hombre, por su peculiaridad como ser consciente, llega a tener una oscura certidumbre. Y nuevamente, la soledad aparece, no como un antídoto contra la confusión, sino como una condición de la independencia, para Cela “la más preciada bendición que los dioses puedan regalar al hombre” (Cela, C. J., 1989c: 211). Desde la independencia la confusión no tiene consecuencias tan dolorosas como las que trae el desorden familiar, las sagas familiares con su liturgia de sangres y de odios, que educa al traidor que llevamos dentro, rasgo característico del hombre, y de ningún otro animal, precisamente por esa consciencia de agravio, de derrota, que en el hombre puede anidar, quizá gloria y drama de la condición humana, para Cela. Por eso, una vez más Cela dice que “No es mala la soledad”, y que “el secreto es vivir de espaldas a todo”, consciente, no obstante, de la dificultad de alcanzar ese estado, de claras resonancias senequistas (Cela, C. J., 1989c: 211, 212). Casi se diría que los dioses bendicen a quien logra conquistar la soledad, siguiendo la lógica celiana, que ahora se funde con la lógica estoica. Pero, ¿qué es eso de los dioses? ¿A qué se refiere? La expresión está a medio camino entre la frase hecha, con toda su ambigua inocencia, y la difusa referencia a una dimensión sobrehumana capaz de tutelar, premiar, someter incluso, a los hombres. Asunto éste de capital interés, a mi parecer, que será abordado más adelante; pero ya debemos apuntar la consideración celiana de la existencia de una suprarealidad a la que el hombre está religado, bien sea a través de la magia, la leyenda, el mito, Dios, los dioses paganos, el diablo, o bien sea una proteica amalgama de todo ello lo que mueva los hilos de la confusión

humana, cuya conciencia, cuyo conocimiento consciente, no basta para orientarle, sino más bien para confundirle y debilitarle.

¿Algo nuevo, pues, en *Mazurca para dos muertos*? En realidad, no. Nuevo, no, salvo, quizá, la clara intuición de la existencia de otra dimensión más allá de lo aparente, más allá del mundo de las realidades empíricas, como comentaremos más adelante. Por lo demás, enfatiza la radical soledad humana, a pesar de las tradiciones y los códigos ancestrales, con sus mitologías propias, con sus mecanismos de protección mutua, hasta el asesinato por venganza, que pueblan el relato, sobre los que se hilvana lo que de tejido argumental pueda apreciarse en la obra. Una vez más, no obstante, Cela se sirve de una pretendida pugna contra la preceptiva para ensayar verter su pensamiento en un odre nuevo, pensamiento que a modo de espiral unas veces progresa de manera centrífuga y otras centrípeta. Esa dinámica de espiral que se ensancha y se contrae alternativamente, o incluso solapadamente, en un nuevo esfuerzo por expresar tiempos superpuestos o simultaneados, es el régimen en que la memoria opera, de un modo diríase caótico, porque caótica es la vida vista desde el esfuerzo de vivirla. Lo único que sirve de itinerario -quebrado- al desagüe de la memoria en *Mazurca*, que es siempre para Cela, no se olvide, un caudal de dolor, es el tiempo indeterminado que media entre un asesinato y la venganza de ese asesinato, en el contexto manido de la guerra civil española<sup>179</sup>. O sea, entre una muerte y otra, entre las que caben otras muchas muertes junto a muchas otras vidas vividas arrastradas por la corriente de la tradición heredada, tradición hecha costumbre, y costumbre hecha verdad y ley. Los personajes de *Mazurca* son seres instalados, enraizados, en verdades ancestrales e incuestionadas, lo que constituye para ellos “el centro del mundo”, en expresión de Manuel Mandianes<sup>180</sup>; de “primitivismo naturalista” califica igualmente Platas Tasende<sup>181</sup> el modo en que viven y conviven los personajes; no hay espacio para la duda, la síntesis naturaleza-instinto-tradición es muy sólida. La venganza, pues, es

<sup>179</sup> Digo *manido* porque la guerra civil española aparece una vez más como telón de fondo para diferentes propuestas no ya estéticas sino abiertamente ideológicas o filosóficas. Platas Tasende, en la obra citada *infra*, p. 133, alude al nuevo estatus que la guerra civil ostenta entre autores de los ochenta, que pasa de ser tema para convertirse en trasfondo o lugar común para el experimento literario. Tal sucede con *Herrumbrosas lanzas*, de Juan Benet, o con *Un día volveré*, de Juan Marsé, entre otros (Julio Llamazares, Manuel Vázquez Montalbán o Antonio Muñoz Molina), entre los aludidos por Platas Tasende..

<sup>180</sup> Mandianes, M., *En cueros vivos. La visión de C.J.C. sobre el hombre*, Madrid, Noesis, 2002, p. 29.

<sup>181</sup> Platas Tasende, Ana María, *Camilo José Cela*, Madrid, Síntesis, 2004.

una exigencia ineludible, sopena de alterar las leyes que mantienen la urdimbre de un orden que de lo contrario se vería amenazado. A esa ley la llama Cela “ley del monte” en esta obra, como considerando la existencia de una legalidad que no cede fácilmente al debilitamiento patológico que aqueja al ser humano, aunque a la larga todo termine por derrumbarse. La animalidad, desde estas coordenadas, es un rasgo de vitalidad y de salud. El sexo en esta obra, expresión cenital de la animalidad humana, aunque alcanza cotas de sordidez considerables, no llega a la brutal perversión de otras, como *oficio de tinieblas 5* o *Cristo versus Arizona*, donde la animalidad no está asentada en una legalidad ancestral, que la redime y hasta la normaliza, sino en un desquiciado regusto por el poder en la única forma en que puede ser ejercido, como ciega afirmación instintiva. Son precisamente los personajes menos intelectualmente agraciados, o incluso tullidos o deformes, quienes con más saludable empeño gozan de la práctica sexual, a ellos les otorga Cela algo así como una nobleza de sangre, y son gente que puebla los montes o las tierras que menos se han dejado domeñar, que menos podridas están por la imparable civilización, aunque la amenaza humana sobre cualquier medio es siempre cierta. Cela ha querido quizá subrayar algo así como la existencia de reservas naturales (el monte gallego, en *Mazurca*; la Costa da Morte, en *Madera de boj*) donde el hombre sigue aún siendo digno representante de una especie a extinguir, empeñada quizá en extinguirse, pero que fundida con el mundo animal y con el vegetal, y ambos con la propia tierra o el mar que los acoge, se resiste bravamente a ese destino inevitable. La lluvia constante, el perenne orvallo, parece ser el finísimo hilo que lo cohesiona todo<sup>182</sup> y la prueba de un orden más allá del aparente caos. Esta idea de un orden armónico, transido a la narración por la fuerza del lirismo, hace pensar a algunos críticos que *Mazurca* en el fondo es un canto a la vida, levantada la carcasa de tanta muerte. Contribuye a reforzar esa consideración el tratamiento de la sexualidad, en este caso liberada de hipócritas prejuicios puritanos y acogida a esa fórmula tan celiana de la caridad y el mutuo auxilio, como si el alivio del rijo figurase como un inalienable derecho natural. Mi opinión, a pesar de comprender esa posibilidad de visión

---

<sup>182</sup> Baste este texto para ilustrar el comentario: “Llueve abondo sobre los pecadentos y los virtuosos, los sabidentes, 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”. (Cela, C. J., 1989c: 211)

redentora o de canto reconciliado con la vida, es contraria. Cela no deja de aludir al hombre como “doloroso animal en malaventura” o “amargo animal que no escarmienta”, de modo que la capacidad maléfica del hombre es irreversible y siempre pujando para manifestarse e incrementarse. De hecho, la guerra constituye una ruptura con el orden previo, sea el que fuere, que nunca puede reestablecerse, sino al contrario: educa en el hombre una más elevada dimensión de su maldad, que lo atrofia sin posibilidad de rectificación.

La guerra, en efecto, aparece como telón de fondo, o de sombras, en *Mazurca*. Hay en Cela, en abstracto, una loa a la guerra como mecánica purificadora, como una especie de concesión a una vieja metafísica presocrática, pero cuando esa guerra es producto de un conflicto ideológico, en definitiva civilizatorio, y entre miembros de una misma comunidad, entonces la guerra es el cauce por el que lo peor del hombre se alumbra, como vieron los estoicos clásicos, y Séneca, o Tácito y Cicerón, como referencias celianas más señaladas. La guerra no es más que el instrumento que el hombre habilita para justificar ante sí mismo su fallida condición. Y no escarmienta ni ante la evidencia misma de su autodestrucción, una de cuyas manifestaciones es la guerra. No hay un canto a la vida, ni tampoco a la esperanza en *Mazurca*. Hay como una alegría inocente, blindada por una verdad tan falsa como en apariencia lo contrario, lo que permite gozar de ese primitivismo propio de quien o quienes no producen ideas, sino que las llevan grabadas en el corazón, con la ciega misión de perpetuarlas, de perpetuar un orden que en verdad no lo es, porque el verdadero orden está detrás, allende una frontera que el hombre, algunos hombres, apenas logran atisbar en un esoterismo de melopea<sup>183</sup>. Desde la inconsciencia se vive una verdad ficticia; desde la consciencia se vive una certidumbre caótica, ingobernable, asfixiante, y mortal. Desde la inconsciencia al menos no se finge, probablemente sea ésta la única forma de la virtud, anclada a la inocencia. Desde la consciencia, en los diversos grados en que puede manifestarse para Cela, “se puede vivir y se puede fingir” (Cela, C. J., 1989c: 192); el débil finge, lo necesita para sobrevivir, ese torpe empeño, pero, ¿y el fuerte?... Pero, ¿quién es el fuerte? Quizá quien busca, escoge, conquista la soledad, e incluso su propia muerte, como quedó consignado en *oficio de tinieblas*. El

---

<sup>183</sup> Utilizo “melopea” en su significado de canto monótono perteneciente a una composición poética. Cela recurre a esa figura en su primera obra dramática, *María Sabina*, de 1967.

fuerte es quien logra renunciar a todo, sabiéndose derrotado; muy pocos entre los humanos, casi nadie, lo es; por eso el fingimiento es piedra angular en la concepción celiana del hombre: gran fingidor, el hombre, y ahí reside un peligro que sólo lo conjura la soledad. En soledad el hombre, cada hombre, sólo es peligroso para sí mismo, porque le tentará la muerte, a la que sin embargo Cela califica de “necedad habitual”, es decir de hecho inofensivo, de puro vulgar. Queda por tanto sólo la renuncia como ejercicio de libertad inteligente, todo lo opuesto al mundo encantado que Cela recrea en *Mazurca*, por más que entre sus exorcismos, fantasías y supersticiones parezca asomar la tan pacificadora nostalgia geométrica, nostalgia de un orden presentido. Ese orden presentido es el que se invoca a través de las letanías, de los encantamientos, de las prácticas supersticiosas, de las peregrinaciones a santuarios, etc., sobre lo que Mandianes ofrece un interesante repertorio. Cela revela, embozado en la bruma del mundo galaico, una clave del mayor interés para continuar nuestro comentario al hilo de su obra posterior: la omnipresencia de una dimensión *otra* que envuelve y hostiga el mundo de las realidades perceptibles. Las melopeas de María Sabina harán de *medium* entre ambas orillas.

*Cristo versus Arizona*, 1988; *El asesinato del perdedor*, 1994; *La cruz de San Andrés*, 1994.

No se trata de una trilogía, pero la década que comprende desde el año 83 al 93 o 94 rubrica una tendencia en la novelística celiana que todos los estudiosos coinciden en reconocer que nace desde el mismo *Pascual Duarte*, progresa hasta *San Camilo*, se consolida en *oficio* y madura en *Mazurca*. Y esa rúbrica es firme, trazada con el mismo pulso, sin bacilación, como asumiendo el inapelable dictámen de su destino como escritor. Los temas (*no* temas) celianos, que siempre estuvieron presentes en su producción, ahora se adensan y se condensan en estas extrañas obras que Cela llama novelas, pero ya cargando el sustantivo de una significación propia, nueva, como si pretendiera inaugurar una nueva etapa en la historia del género, superando la condición de relato de novedades ordenadas según una secuencia causal y lógica, coherente y edulcorada, ajena pues al devenir vital y ajena, sobre todo, a la oscura condición humana que, entre otras limitaciones, es incapaz de entender la razón intrínseca que todo lo



gobierna. También las referencias a Dios adquieren unas tonalidades más definidas, aunque, por su propia condición, de Dios sólo sea posible un palpar en penumbras.

El primitivismo de la *Mazurca* ya adquiere en estas obras la condición de resaca para una humanidad que ha perdido el norte, incapaz por su propio progreso de conservarse en un estadio en el que pudiera acariciar algo parecido a la felicidad; esa regresión a los valores primarios e incontaminados de la condición humana es ya imposible, puede que hasta indeseable. Cela no los reivindica de manera explícita, más bien se limita a lamentar la pérdida, contrariamente a la obsesiva aspiración regeneradora de Rousseau. “observe usted que los tiempos no corren, como dice, ni trotan ni galopan sino que van a su ser y a su andadura, que sólo se rige por la inercia que gobierna las estrellas” (Cela, C. J., 1994a: 146). Ley e inercia, o inercia sometida a ley, tal es la dinámica implacable que justifica la tesis celiana de que “Nadie llega jamás tarde a ningún lado”, llegue a donde llegue (Cela, C. J., 1994a: 18). Por otro lado, todo cambio está justificado, fundamentado, medido: “todo cambia siempre con fundamento, con mucho respeto y sin resquicio alguno para la casualidad” (Cela, C. J., 1994a: 202). El respeto apunta a la condición moral de esa ley rectora, y de ella trataremos en el capítulo próximo, pero también alude el respeto al cumplimiento de un orden pautado causalmente al que la libertad humana no puede sustraerse, sino que debe bastarle con adivinarlo en forma de nostalgia, en el mejor de los casos. Y quizá por esa vía la libertad no conduzca a la felicidad, sino a la insoportable conciencia de derrota. Cela, por un lado, afirma que la felicidad huye de la palabra<sup>184</sup>, es decir del discurso sobre la felicidad, y, por otro, asegura que “La felicidad reside en la ignorancia del bien y del mal” (Cela, C. J., 1994a: 166). Quizá el estado más adecuado para la felicidad humana, entendida desde estos parámetros, sea la inconsciencia, y desde esa forma de ausencia, la pura acción ciega de palabras, o sea álala; pues son las palabras las que fabrican los filtros que separan al hombre del mundo, entre ellos, como entre un laberinto de cuerdas y de tubos, se urden los ecos de la conciencia. Para Cela no es posible elegir el destino, ya lo dijimos cuando hablamos de Pascual Duarte, pero Pascual representa una posibilidad: el surgimiento de la conciencia de

---

<sup>184</sup>“Mrs. O’Tralee sabe que el secreto de la felicidad es llevarla en secreto, la felicidad es un delicado suspiro que no resiste el pregón y huye ante la palabra, es como un pajarito silvestre que canta por cantar y sólo cuando sabe que nadie lo escucha.” (Cela, C. J., 1989d: 232)

derrota, y con ella el arrepentimiento, o conciencia arrepentida. No eligió arrepentirse, se lo impuso su conciencia; como tampoco pudo elegir ser quien fue. Tampoco Wendell Espana, en *Cristo versus Arizona*, pudo elegir ser quien fue, pero para él la rueda del destino se posó en otra casilla, contraria a la de Pascual: inconsciente, casi sin palabras, sólo las justas para sobrevivir, es decir para defenderse, es incapaz de generar una conciencia moral, su conciencia se restringe al cotidiano afán de la lucha por la vida, que incluye la búsqueda del placer sexual, como máxima aspiración de un vivir instintivo. Saber que la prostituta de cuyos servicios goza es su propia madre no le produce ningún efecto que pudiera mermar su intenso placer, como tampoco a la madre, que encuentra si cabe un motivo de dicha por el reencuentro con otro de sus hijos, al que retiene como cliente valiéndose de todas las artes necesarias y que ella domina<sup>185</sup>. La dureza de la vida evita el florecimiento de la conciencia moral, y con ella de la conciencia de derrota y el arrepentimiento. El estado de alerta permanente, la necesidad de regirse por el instinto afinado en la brega diaria, hacen la vida intensa y satisfactoria, sin necesidad de teorizaciones debilitadoras, abiertamente perjudiciales. Por eso Cela considera la derrota, la conciencia de derrota, también como expresión de inferioridad y limitación, de auténtica incapacidad para asumir la vida desde la posición de dominio que corresponde al ser humano auténticamente libre, que es el fuerte, cruel e inmoral. Cela asocia derrota a inferioridad, esclavitud y moralidad, que son el caldo de cultivo en que florecen la vileza y la abyección, formas parejas de humillación. El envejecimiento representa el lento triunfo de la humillación, etapa de la vida que se inicia cuando la conciencia hace su aparición, sea a los veinte años o a los cuarenta. Es la etapa que Cela llama “de la luna”<sup>186</sup>, atrás quedaron las del lagarto y el saguaro, donde todo es fuerza, agilidad, velocidad, pelea y triunfo, o firmeza, recelo y estrategia;

---

<sup>185</sup>

Las figuras madre-prostituta e hijo-amante no son extrañas ni insólitas para los iniciados en la iconografía celiana, como es apreciable en *Memorias, entendimientos y voluntades*, en *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, o en *Izas, rabizas y colipoterras*, entre otras muchas, como ya ha sido consignado en este estudio.

<sup>186</sup> En alusión quizá a “los tontos miralunas”; ver <<Cuenta de los tontos>>, en *Historias de España. Los tontos*, Cela, C. J., 1990: 331 y ss) El tonto miralunas es un tonto más, como el cagaleches, el inglagaitas o el papatundas, entre una extensísima taxonomía; pero eso de mirar a la luna, o vivir en la fase lunar, para Cela es como estar en Babia o medio idiotizado, de ahí la alusión a una etapa de la vida, la “de la luna”, precisamente cuando las fuerzas se han ido, acaso incluso para sujetar la saliva en la boca.

“en el tiempo de la luna el hombre se hace nómada y sentimental y ríe con mucha gratitud a las mujeres” (Cela, C. J., 1989d: 212). Es el tiempo de la familia y el fingimiento, el tiempo de la moral, del lujo o la comodidad, de los placeres menores de la gastronomía..., en fin los pilares que sustentan el modo de vida decadente venido en habitual entre los humanos civilizados. Escribe Cela en *Cristo*, como refutación de ese civilizado modo de vivir:

al hombre de nada le vale tener razón si no empalma, las palabras son siempre traidoras y acaban delatando a quien las pronuncia, si los hombres fueran mudos la cárceles estarían vacías y la horca nose hubiera inventado, el hombre es animal que no sabe morir a tiempo y reza para conservar la vida, el hombre adopta una actitud muy suplicante muy vergonzosa, las alimañas del monte tienen más dignidad y por eso viven libres y peligrosas, no importa que te quedes sin memoria... (Cela, C. J., 1989d: 85)

El texto citado testimonia una vez más la visión profundamente sombría que Cela ha forjado del ser humano, y muy posiblemente también de sí mismo, y a partir de sí mismo. Para ser auténticamente sanos y limpios los hombres deberíamos no haber inventado el lenguaje, esto nos equipararía a los animales en dignidad, en la dignidad de no importarnos la muerte, por tanto no sería necesario el engaño y la falsificación que las palabras perpetran. Sin lenguaje no habría conciencia, ni pensamiento<sup>187</sup>. Y sin conciencia ni pensamiento sólo habría, como hay en Arizona, ganadores y perdedores: “lo único cierto es que no hay más que ganadores y perdedores, gana al más rápido y pierde el que no sabe quitarse a tiempo” (Cela, C. J., 1989d: 90). La vida humana reducida a la búsqueda del placer y el triunfo de la supervivencia como únicos objetivos. Ese placer que se busca acompaña la necesaria dosis de cariño que los hombres demandan: “nadie debe vivir sin que lo quieran, aunque sea un poco, aunque no sea casi nada”<sup>188</sup> (Cela, C. J., 1989d: 91). Si bien no debe confundirse esa necesidad de cariño con la tendencia a la vida familiar ni social basada en la relación hombre-mujer, porque esa relación está llena de imposturas y

---

<sup>187</sup> Recordemos que para Cela un hombre sano no produce ideas; para producirlas, la conciencia es condición necesaria. Nos referimos, naturalmente, a pensamiento abstracto, a construcciones teórico-ligüísticas, incluida la ciencia.

<sup>188</sup> Casi parafrasea, una vez más, a Goethe, para quien “no se puede vivir sin un poco de amor o un poco de gloria” (cito de memoria). Goethe es uno de los autores que más aparecen entre las páginas de Cela, a quien nombra como referencia de autoridad indiscutible.

fingimientos, de ocultamientos y agravios, es una relación debilitante y letal. Cela asegura que “los hombres y las mujeres nunca abren sus corazones sino que representan el papel que fingen, entre los hombres y las mujeres nada es espontáneo y todo se ahoga en un espeso caldo de mansedumbre, de infidelidad, también de desgracia y de odio” (Cela, C. J., 1989d: 116). Ese cariño, o ese placer que los seres humanos demandan, no tiene fronteras, de ahí que cualquier ser humano o incluso cualquier animal puedan procurarlo, y en este punto surge toda la variedad de relaciones, desde incestuosas hasta zoofílicas<sup>189</sup>, con que Cela pretende depurar la sexualidad e incluso el amor de una moral al servicio de unos poderes espurios, como son todos los poderes del Estado, ejecutivo, legislativo y judicial. Contra ellos Cela ha levantado su pluma sin piedad, con una saña dolida, con una agresividad incontenida, en todas sus producciones literarias, salvo en la estrictamente articulística, esa que fue calificada de alimenticia, donde se imponen los juegos de palabras y otras formas de fingidas ocultaciones con las que circunvalar el objeto de su inquina sin resultar intolerablemente provocador. La crueldad, a la luz del ejemplo citado en la nota a pie, uno entre tantos, Cela la concibe como expresión de una nobleza que la civilidad se empeña, por el triunfo de la debilidad que representa, en ahogar enfrentándola a la virtud de la misericordia. En la misma onda nietzscheana, Cela no contrapone misericordia a crueldad, sino que las compatibiliza como virtudes superiores, propias de un auténtico ser superior. “Lo contrario de la misericordia es la indiferencia, la gente cree que es la crueldad” (Cela, C. J., 1989d: 95).

La forma civilizada de la crueldad es la justicia, aunque ese refinamiento antes que humanizarla la deshumaniza. Sobre Mateo Rucas, en *El asesinato del perdedor*, se ceba la justicia, o sea la crueldad, a través de la figura del juez. Cela no cree en la justicia humana; desde sus más tempranas producciones, por ejemplo el cuento *Marcelo Brito*, del año 41, o el propio *Pascual Duarte*, de 1942, pasando por *oficio* hasta *Mazurca o Cristo*, Cela abomina de los hombres que se arrojan la misión, que a veces

<sup>189</sup> Baste como muestra esta declaración-confesión de Matilda, la madre de Wendell, a su propio hijo, después de yacer con él: “tu padre me mandaba hacer las porquerías con el caimán, nos revolcábammos sobre el suelo en el que siempre se amasó la tierra con mucha sangre de bestia o de hombre, eso no importa [...] después me tumbaba en la cama, me llamaba puta hija de puta, el enmorado insulta siempre porque cree que la amante es distinta y mejor, tu padre estaba muy enamorado de mí, puta hija de puta, me daba lo menos cien latigazos con el cinto [...] si no me hubiera querido tanto no me hubiera pegado tanto...” (Cela, C. J., 1989d: 19)

creen sagrada, de juzgar y condenar. En *El asesinato* la rabia de Cela alcanza el paroxismo, puesto que sobre el débil, ya perdedor y derrotado por el mal naípe de su destino, se ejerce la forma más vil de ensañamiento, aquella que se hace en nombre de una justicia entendida como respeto al orden moral, a la buena conducta, al poder mismo de legisladores y jueces<sup>190</sup>. Pero es que en una sociedad inspirada en esta concepción de la justicia cualquier ciudadano, que ha de aspirar por su propia condición a la ejemplaridad y a la defensa del orden establecido, se convierte en juez, en juez o en delator, que es otra forma de la misma intención. Ahí es donde reside para Cela el origen del mal, de la maldad humana, en el afán justiciero que en su debilidad los hombres albergan; no hay mal salvo en el ser humano<sup>191</sup>, que en su debilidad se deleita practicándolo y produciéndolo. No es la primera vez que sale al paso en nuestra narración la cuestión del mal; Cela dice que hacer el mal no es más fácil que hacer el bien, “pero sí más deleitoso y compensador”, también dice que “del mal se guarda más memoria que del bien” y que ello debe de obedecer a que “florece con más galanura en las conciencias”, quizá por ser más misterioso, y eso constituye un atractivo casi irresistible para el hombre. La consecuencia lógica de estas premisas no se hace esperar: “El día que se ilumine y se legalice el mal, lo más probable es que desaparezca o al menos se transforme” (Cela, C. J., 1994a: 74). Es interesante enfatizar que para Cela lo que florece en la conciencia es la noción de mal, en contraste al natural impulso que espontáneamente nos lleva a la acción, como un automatismo inocente, aunque fuera destructor. La legalización del mal sería el antídoto contra su avasalladora tiranía, contra su civilizado refinamiento, que sucumbiría de indiferencia. Volvemos, una vez más, a la tesis celiana de que no hay felicidad consciente, que la consciencia es siempre el obstáculo, el muro, el filtro que obtura la ancestral pulsión que nos hace humanos entre los animales.

Cristo va hacia Arizona, dice Cela, paradigma de lo inhóspito y la violencia, en cualquier versión de ellos, es decir Cristo no va contra nada y

<sup>190</sup> Se lee en *El asesinato del perdedor*: “Es muy peligroso que los jueces sean jóvenes e ilusos, un juez debe ser sereno, viejo y escéptico ya que la justicia no tiene por misión arreglar el mundo sino evitar que se deteriore más, con eso basta. Cuando un juez se siente depositario de los valores morales de una sociedad, la justicia se resiente y cruje. Si un juez piensa que la lujuria es más peligrosa que la ira, debe ser cesado sin formación de causa.” (Cela, C. J., 1994a: 8)

<sup>191</sup> “-¡Qué mala y cruel es la gente! ¿Usted no cree que la gente vive para el mal y nada más que para propiciar y hacer y acontecer el mal?” (Cela, C. J., 1994a: 74)

sí hacia todo, tal es la prueba de humildad y poder que nos brinda, por tanto tampoco es ajeno ni a la miseria humana ni a los atropellos de la civilización:

siempre ha habido débiles, enfermos, atropellados, menesterosos, mínimos, pobres, gafes, leprosos y desconocidos, son los perdedores tan necesarios para la buena marcha de la sociedad, con ellos los jueces hacen prácticas de acoso y derribo y los miran atentamente y con mucha ira para oírles crujir y estremecerse. (Cela, C. J., 1994a: 40)

Lo dramático es que para Dios/Cristo ese atentado contra su Ley superior quedará impune, pues para Cela el hombre no puede pecar ni aunque quiera: “creer un hombre que puede pecar es pecado de orgullo de ese mismo hombre, en tanto se supone capaz de medirse con Dios” (Cela, C. J., 1994a: 88)<sup>192</sup>. Aunque sobre el Dios celiano hablaremos más adelante, es inevitable aludir en este momento a lo que constituye una sugerente frontera entre el hombre y Dios: el hombre es un ser ínfimo en relación con Dios; a su vez, lo que el hombre instituye como orden es un falseamiento por ignorancia del orden que Dios tiene establecido en la vida de los hombres, que éstos desprecian por no entenderlo y ser contrario al hambre de poder que como una maleza letal provoca su inconfesada debilidad, su

---

<sup>192</sup> En *Cristo versus Arizona* Cela confía en que los pecados serán perdonados a los hombres, dice, “si mostramos suficiente atrición” (op. cit., p. 232), considerando a continuación que es imposible para el hombre dejar de pecar, porque ello equivaldría a estar muerto. Dos puntualizaciones quisiera hacer. Una: para Cela el hombre peca siempre, aunque ese pecado no inmute a Dios, no pueda inmutarlo, dada la infinita distancia que media entre ellos, que hace inconcebible cualquier escala del bien ni del mal del hombre en relación a Dios. Aunque por otro lado admite que “Cristo es Dios y no se le puede entrar más que por la misericordia” (op. cit., p. 233); Cristo establece la medida humana de Dios, lo cual sería, es, el fundamento de la comunicabilidad del hombre con Dios, que reside para Cela en la misericordia, es decir en la misericordia de que el propio hombre sea capaz, que sorprendentemente no es contradictoria con la crueldad sino algo así como la expresión de la condición también divina que habita en el hombre; la crueldad sería la faceta estrictamente humana, animal y pecadora. Dos. No sé si Cela utiliza el término “atrición” con plena conciencia de su significado. Literalmente, Cela estaría condicionando el perdón de los pecados al arrepentimiento por temor a la ira y el castigo de Dios; arrepentimiento por temor (atrición) y no por auténtico dolor de los pecados y por la ofensa infligida a Dios a través de ellos (contrición). La inconsistencia lógica, en cualquier caso, está clara. Si Dios es inmune al pecado humano, su redención es ajena a su conducta y requerirá de un acto libérrimo de Dios y de su infinita misericordia. Es curiosa la cercanía al calvinismo a que conduciría la lógica celiana. Hay, pues, más atrición que contrición en el planteamiento celiano.

miedo invencible a la muerte. Cela reitera sus alusiones al aparente desorden en estas tres obras que comentamos, y lo seguirá haciendo en *Madera de boj*, la última de las consideradas novelas. Así orden y desorden son categorías deudoras del punto de vista adoptado, pero Cela propende a situarse en la frontera ideal desde la que se asume la imposibilidad de comprensión del orden, por pura incapacidad para medirse con Dios, artífice de todo, al tiempo que se atisba la tramoya urdida por los propios hombres. “En el mundo pasan muchas cosas al mismo tiempo, nadie supo ordenarlas jamás”; pero que nadie haya sabido establecer o comprender ese orden no ha hecho más que propiciar su intento, so pena de permitir la injusticia, la violencia y el caos, considerados los males sagrados. Por esto los conceptos de orden y justicia adquieren para Cela una mutabilidad sorpresiva y de muy gráfica intelección: “la justicia y el orden no son más cosa que la maduración de sus opuestos” (Cela, C. J., 1994a: 42, 43), lo que visto desde la otra orilla dialéctica establecería el mismo proceso para los propios opuestos: la injusticia y el desorden no son más cosa que la maduración de sus opuestos. Es cuestión de perspectiva o puntos de vista, pero para considerar esta posibilidad es necesario estar instalado entre la finitud y la infinitud, en el gozne mismo del misterio. Ahí creo que se sitúan algunas de las múltiples y confundidoras voces que resuenan en el interlineado de estas obras extrañas desde *oficio de tinieblas 5*, o incluso desde *San Camilo*, donde la voz del tío Jerónimo presenta trazas de un más allá necesario y esperanzador. Veinte años después (de 1969 a 1988, primera edición de *Cristo*), si para Cela algo representa una esperanza es la infinita misericordia de Dios hacia un ser inválido y orgulloso como es el hombre. Considero muy reveladora y hasta oportuna la siguiente cita de *El asesinato del perdedor*, obra de 1994, veinticinco años posterior a *San Camilo*, cuando Cela aún parecía albergar alguna esperanza en los hombres (como decía, ahora parece sólo tenerla en Dios, sea lo que sea Dios para Cela):

La ciencia conduce al pecado y solo los inocentes se salvan, defendeos cerrando las hojas de los libros, cerrando los ojos al conocimiento, los ignorantes que conservan el espíritu puro no son jamás culpables, los dioses no son sabios sino adivinadores, intuitivos, sabio es el demonio y sus alcahuetes, la sabiduría acaba dando por buena a la soberbia y envenena las almas, los animales son más felices que los hombres porque no tienen alma sino la huella del rumor del monte, incendiémonos cerrando los ojos, negándonos a la idea, perfeccionando

pacientemente nuestra calidad vegetal, la ciencia conduce al pecado y sólo se salvan los últimos poetas de la ignorancia. (Cela, C. J., 1994a: 114-5)

El tono oracular y admonitorio recuerda a *oficio*; se trata de una voz fronteriza, o abiertamente procedente del otro lado de la frontera. No nos dice nada estrictamente nuevo, si bien el afán de conocimiento humano constituye el auténtico pecado de soberbia, capaz de poner a prueba la misericordia divina. Recordemos que Cela ya atribuyó a las plantas una forma de subpensamiento; ahora insta al hombre a perfeccionar su calidad vegetal, es decir esa forma elemental de pensamiento incapaz de albergar el mal en forma de desafío a la limitación de su propia naturaleza. El mal es la resultante del torpe forcejeo del hombre con sus propios límites.

Pero *El asesinato*, como ninguna de las obras aludidas en este grupo, no sigue ninguna línea argumental, por tanto el juego permanente de versiones sobre los mismos temas, que sí son recurrentes, forma parte de esa particular concepción del orden celiano; el orden se manifiesta no sólo como desorden sino como contradicción. La contradicción es expresión de ese forcejeo al que nos referíamos, consecuencia de la falta de fe, de convicción del hombre actual, maneras diversas de reacción ante el miedo a la muerte y formas de reclamar el necesario amor. Dice una voz que “las dos únicas cosas ciertas son el amor y la muerte: el amor al que no mata ni la muerte, y la muerte, a la que no ahuyenta ni el amor” (Cela, C. J., 1994a: 197-8). Resulta curioso constatar que, consiguientemente, una de esas dos certezas no existe, el amor o la muerte. O existen sólo como certezas subjetivas, es decir problemáticas, no absolutas, por ser excluyentes. También asegura otra voz que “En el amor subyace el odio, y en el odio va disuelto el amor, va emulsionado el amor”, y que “esas leyes misteriosas no las saben más que algunos dioses” (Cela, C. J., 1994a: 198). El juego de complementarios amor/muerte, es ahora reforzado con la síntesis de opuestos amor/odio, de tal modo que el amor es una forma de odio mortal y la muerte el trance en que el amor se consume, como la superación del amor lastrado por el odio. Un amor que superado por la muerte dejaría de ser humano. Pero esto es muy misterioso, dice Cela; es decir, esto es un juego de tanteos, un ciego divertimento a veces casi ilusionado. Como cuando otra voz afirma que “El hombre dejó de ser libre en el mismo instante en que otro hombre le miró a los ojos y él escuchó en los oídos el latir de su propio corazón” (Cela, C. J., 1994a: 198). Parece referir Cela el amanecer de la conciencia, como resonancia de una identidad reconocida



hermana, pareja; el despertar del Yo impresionado en la mirada del Otro. Con la conciencia, ya vimos, nace la opción para la infelicidad, porque en su versión madura es conciencia de derrota, en eso se concreta, en forma de dependencia, de esclavitud, de peligro, de dolor, de muerte. Todo eso que nos trae la relación con el otro, que no deja de ser también, y primordialmente, una forma de relación con uno mismo. Por eso dice en otro momento, otra voz, que “Los fracasos históricos son un juego de niños al lado de las frustraciones individuales y la angustia que puede producir la idea de la proximidad de la muerte” (Cela, C. J., 1994a: 213). La conciencia es individual, la derrota es individual, y la muerte es también individual, y el individuo es un universo en sí mismo, de modo que lo que a él acontece es todo y lo único que acontece. Se aprecia, como ya señalamos páginas atrás, un cierto deslizamiento hacia un solipsismo existencialista, aunque paradójicamente el Yo se descubra en el espejo del Otro, que sólo para eso parece existir. En efecto, en última instancia el descubrimiento del Yo en el Otro no es sino el efecto de proyectar el primero sobre el segundo, lo que convierte a los Otros, a cada uno de ellos en los que me reconozco, en instancias simétricas de mi yo. Cela es esto lo que hace, proyectar sobre los Otros su Yo personal, de ahí la autorreferencialidad que caracteriza toda la obra celiana, de modo que todas las voces lo son del mismo Yo auctorial. Un Yo que, como hemos apuntado, no sale de sí; Cela así lo rubrica<sup>193</sup>, apoyado en la autoridad de San Agustín: “es cierto que no salgo fuera de mí, que vuelvo a mí, que en mi interior habita mi verdad y así lo declaro con orgullo” (Cela, C. J., 1994b: 123).

Esta problemática de las voces, de los múltiples yoes vertidos en una multiplicidad de otros, que conviven solapados, confundidos, enfrentados incluso, dolientes de los mismos dolores, abocados al mismo fin mortal, sube a escena como asunto omnímodo en la tercera de las obras de esta serie, *La cruz de San Andrés*, también del año 1994. A la muerte, la derrota, la violencia, la soledad, como únicos horizontes existenciales, se unen el fingimiento, el engaño y la impostura hasta, casi, o sin casi, el extremo de

<sup>193</sup> Cela, como suele, deja caer sin que lo requiera la situación, si buscamos una lógica de las situaciones, lo cual en la novelística celiana es inútil, pensamientos o sentencias que sirven de apoyaturas o de contrafuertes al edificio narrativo; no son baladías estas inyecciones intelectivas, con frecuencia de carácter bíblico, sino referencias orientadoras, coordinadas de su universo, muy importantes en la valoración final de su pensamiento. En este caso, inopinadamente, cita a San Agustín en latín y luego adopta su pensamiento en español: “*Noli foras ire, in te rede, in interiori hominis habitat veritas*” (Cela, C. J., 1994b: 123)

la burla y la provocación más insolentes; a su vez, el autor impregna el sorprendente alud de hechos hipertróficos e hiperbólicos de un escepticismo y una ironía inusuales por la alta graduación del sarcasmo que destilan. No hay otra obra en la que Cela cruce la raya de la insolencia, la provocación y el sarcasmo como en ésta, en la que literalmente se dirige al lector, o a cierto lector, y le llama directamente estúpido<sup>194</sup>. No es de extrañar que la reacción de la crítica fuera tan airada y tan adversa, hasta el punto de que el propio Cela debió bajar a la arena con todas sus armas para defenderse; y no sólo a la arena pública, también a los tribunales acusado sorprendentemente de plagio. Pero no es esto lo que atañe a nuestro interés por esta obra, sin lugar a dudas, a mi juicio, de pura factura celiana.

En *El asesinato* Cela dejó escrito que “El disfraz de las situaciones, de las sensaciones y de las sumisiones es siempre muy difícil de adivinar” (Cela, C. J., 1994a: 52), llegando a considerar incluso el éxito y la heroicidad como disfraces perpetuados por el azar<sup>195</sup>, pues desde su misma génesis el éxito y el heroico triunfo no son más que la combinación aparentemente afortunada de un haz de imposturas y malentendidos; sobre esta visión celiana del triunfo, y de la miel que él mismo pudo degustar en vida, la gloria, ya tratamos en la parte primera de este estudio, pero es necesario poner ahora de manifiesto que esa idea del carácter eminentemente impostado y falso del éxito entronca como pieza maestra en la concepción del hombre que venimos devanando en estas páginas al hilo enrevesado de su obra. Por una parte, Cela reitera su certeza de que la vida no tiene argumento, lo que hace que la confusión, a cualquier escala y respecto de cualquier hecho o realidad, vital o existencial, esté garantizada. La confusión, a su vez, es el envés del escepticismo: no puede haber conocimiento sobre lo confuso, y todo es confuso para el hombre, luego cualquier verdad es ficcional, esto es vicaria, y *a fortiori*, simulada. El mismo Cela se refiere a esta novela, *La cruz de San Andrés*, como “misa negra de la confusión” (Cela, C. J., 1994b: 9). Si la vida no tiene argumento y todo es confuso para el hombre, a éste no le queda otra salida, inevitablemente falseadora, que impostar formas diversas de orden y de

---

<sup>194</sup> “insisto en decirle a usted, lector estúpido...” (Cela, C. J., 1994b: 73) Algo está Cela queriendo decir a lector, que parece no enterarse, a pesar de las muestras que va dando para la correcta captación de su mensaje.

<sup>195</sup> “El triunfo es como una espiga enferma” (Cela, C. J., 1994a: 15); “a las hazañas las sublima y las perpetúa el azar” (Cela, C. J., 1994a: 113).

verdad, sólo así podrá generar una maya de relativa consistencia en la que cobijarse. Pero esa maya se visualiza como el resultado de la superposición y el entrecruzamiento de las ficticias verdades particulares, cada una de ellas nacida de una particular encrucijada, de una singular e irreplicable perspectiva. En *La cruz* Cela se empeña en deslizar un muestrario en que su forma misma -a modo de carnavalesco matasuegras- adquiere el rango o la categoría de mensaje; la crónica del derrumbamiento que la autora, Matilde Verdú, se afana en escribir adopta como soporte rollos de papel de retrete marca La Condesita, lo que sugiere tratarse de algo entre cómico y escatológico (carguemos este segundo adjetivo con un significado híbrido entre la acepción teológica y laica). Veamos cómo arranca Cela su misa negra de la confusión:

Aquí, en estos rollos de papel de retrete marca La Condesita, escribiendo con bolígrafo no se corre la tinta verde, ni la azul, ni la roja, no se corre la tinta, aquí en este soporte humildísimo se va a narrar la crónica de un derrumbamiento... (Cela, C. J., 1994b: 9)

Desde este momento, desde el inicio mismo de la narración, todo lo formal adquiere un simbolismo que el contenido verbal sólo refrenda o refuerza. Y el *leit motiv* de ese simbolismo es la visualización desde una posición equidistante de todas las perspectivas desde las que se teje esa oscura crónica de un derrumbamiento. El énfasis no está puesto, pues, en la derrota, en el derrumbamiento mismo, que no es sino uno más, sino en la imagen que desde esa posición de privilegio se le ofrece al lector. El título mismo de la obra es objeto de constante revisión, pues nada justifica que sea uno solo y no muchos; hasta 48 títulos distintos se sugieren como posibles a lo largo de las 237 páginas. Del mismo modo, la división de la novela según marca la preceptiva novelística -*Dramatis personae*, Argumento, Planteamiento, Nudo y Desenlace- constituye una irónica sumisión a un orden que es transgredido desde el primer momento, como queriendo manifestar que cualquier propósito de orden o plan se estrella contra el fluir libérrimo de la vida, ajena a cualquier forma de sentido o de coherencia accesibles al entendimiento humano. Que todo lo que sigue al plan trazado es una farsa lo atestigua el propio Cela: “la farsa debe representarse con sencillez para que el gran público se deleite” (Cela, C. J., 1994b: 10). También lo atestigua la metanarración urdida en torno al encargo editorial que supuestamente recibe Matilde Verdú de Gardener

Publisher Co. para que cuente los sucesos que marcaron la vida de su marido, lo que la obliga a componer una historia señalada por las imposiciones editoriales y por la necesidad de complacer a su agente literario y a la editorial misma. Incluso el nombre de la autora, Matilde Verdú, ha aparecido ya en estas páginas, en la primera parte: se trata del pseudónimo con el que firmó Cela una biografía de San Juan de la Cruz en 1948, obra escrita por el procedimiento que hoy calificaríamos de “corta y pega” y de la que nunca quiso hacer la ostentación esperable en un autor orgulloso de su trabajo, y más si ese autor es Camilo José Cela con treinta años. Matilde Verdú, por tanto, lleva ya el estigma del fingimiento, de la impostura, de la farsa, es pues la garantía de que por ese tenor discurrirá la narración. Y, en efecto, así se sigue manifestando a lo largo de toda la obra, pues del mismo modo que originalmente se trató de una ficción nominal, identidad impostada de una identidad oculta, ahora se va a deslizar la sospecha de que en realidad Matilde Verdú no sea la autora real del relato, sino una tal Pilar Seixón, la santa de Donabai (pp. 54, 133, de la edición citada, 1994b) o incluso que pudieran ser varias las autoras, o hasta un autor masculino, quienes escriben la novela, la crónica del derrumbamiento, que parece terminar en una crucifixión en una cruz en forma de aspa, como a la que estuvo atado San Andrés Apóstol durante los tres días que duró su agonía; o incluso se apunta que Matilde Verdú no sea su auténtico nombre:

A nadie importa, yo sé que a nadie importa, pero la gente puede confundirse porque estos papeles están siendo escritos por varias personas y son tres, al menos, tres mujeres, quienes hablan en primera persona, quienes usan el nominativo del pronombre personal de primera persona cuando les conviene. (Cela, C. J., 1994b: 69)

Me llamo Matilde Lens, Matilde Meizoso, Matilde Verdú, y juro por Dios y digo ante quienes quieran oírme que no he tenido nada que ver, absolutamente nada que ver ni con el turbio asunto del alcohol metílico ni con el también turbio asunto del aceite de colza. (Cela, C. J., 1994b: 125-6)

Mi nombre no es Matilde Verdú, yo digo que mi nombre es Matilde Verdú para confundir a los huérfanos, a las tórtolas y a las viudas menores de treinta años, que suelen ser bestezuelas asustadizas. (Cela, C. J., 1994b: 189-90)

En otro momento, es la propia Matilde Verdú quien cede el bolígrafo y el rollo de papel a Obdulia Cornide para que continúe con la narración:

-Puedes seguir tú, si quieres, con la crónica del derrumbamiento, yo tengo unas ligeras molestias en las cervicales, no creo que sea nada pero estoy algo cansada, sigue tú.

-Como usted quiera.

-Tutéame, mejor, puedes tutearme.

-Como quieras. (Cela, C. J., 1994b: 141)

La calificación celiana de “misa negra de la confusión” merece también una consideración al menos sumaria. Es, por lo demás, evidente: la misa negra es una imitación herética de la misa católica, en ella todo lo sagrado se transgrede a modo de mofa diabólica, es en sentido estricto una contracelebración, una falsificación irreverente, presidida literalmente por el mismo Lucifer. Se cita incluso la Biblia, el salmo 90, o apacece un personaje que no pudo ser bautizado con otro nombre sino Belcebú Seteventos. Las obras dramáticas de Cela, *María Sabina*, de 1967, *Homenaje a El Bosco I*, de 1969, y *Homenaje a El Bosco II*, de 1999, recuerdan en su misterioso tenebrismo a esas liturgias diabólicas y enloquecidas. Pero es eso exactamente lo que pretende Cela; la dificultad reside, no obstante, en adivinar el motivo real de esta intención transgresora hasta extremos que ni siquiera en *oficio de tinieblas* encontramos. Por cierto, ahí, en *oficio*, aparece ya una referencia a la cruz de San Andrés, en la mónada 26. Creo que merece la pena consignar su contenido, porque además de aparecer la citada referencia se percibe el tono litúrgico que Cela hace pasar por el tamiz de la farsa y la ironía en *La cruz*, además de encontrar repetida cierta fórmula de apocalíptica adevvertencia:

el que esté limpio de crueldad reconfortadora que tire la primera piedra a lo alto para que en su caída le parta la cabeza en dos y pueda mostrarnos los arabescos del cerebro el caracol y el loto del cerebro la araña del cerebro el caduceo del cerebro rematado por una paloma la cruz de san andrés y la cruz botonada del cerebro las idas y venidas del cerebro y sus circunvoluciones diáfanas (Cela, C. J., 1984: m. 264)

Para mofarse de los géneros literarios y para reivindicar un concepto de novela libre de trabas canónicas no hacía falta componer una sinfonía de música inmelódica; además, ya lo había hecho en innumerables ocasiones, en multitud de artículos y en las propias novelas con sus oportunos prólogos al que leyere. Tampoco es razón suficiente para fajarse con una

obra como *La cruz* la pueril pretensión de hacer una caricatura, otra más, de los premios literarios, con amonestación al tonto lector que corre a las librerías para comprar el último *best seller*, de los que abominó públicamente en tantas ocasiones a raíz de cumplirse año tras año la tradición de no recibir el Premio Cervantes, hasta que la tradición se rompió y se lo concedieron en 1995, justo uno después de recibir el Planeta, precisamente por la polémica obra que comentamos, *La cruz de San Andrés*, y nada menos que seis después de recibir el Nobel de Literatura, en 1989. Del Cervantes llegó a decir que estaba “suficientemente cubierto de mierda”.

No. Cela ya era mucho Cela a la altura de 1994, y a la edad de 78 años. ¿Qué pasó entonces? Lamento no tener otra respuesta mejor que la que surge del atenuamiento estricto a la línea que describe toda la trayectoria literaria de nuestro autor, y que ya hemos señalado en diversos momentos de este trabajo. Cela, durante años, viene experimentando un proceso de recrudescimiento de y en sus convicciones más íntimas e irrevocables, de un lado, y de afianzamiento en la estética en la que esas convicciones pueden ser expresadas, por otro. El lenguaje cada vez se le queda más estrecho, cuánto menos se le quedará la preceptiva. La estrechez del lenguaje no es tanto en su dimensión léxico semántica cuanto en su dimensión lógico sintáctica. Desde *Mrs. Caldwell*, *San Camilo*, *oficio*, *Mazurca* viene sucediendo este salto de la valla lingüística, pero lo más significativo: viene anunciándose esa intensificación obsesiva por lograr una obra que sea el *summum*. ¿Qué entendía Cela por la obra *summa*, por la obra máxima o definitiva? Una obra capaz de expresar con el instrumento del lenguaje la simultaneidad multifocal o polióptica de una corriente imparable, la corriente vital, marcada por una causalidad ilógica donde nadie ni nada es más que nada ni nadie, porque nada ni nadie pudo haber sido, ni importa que sea, y le espera el mismo destino que a todo lo acaecido en la historia y en la naturaleza; una obra que tras esa causalidad ilógica connote un orden oculto, de tal modo que la narración exude un halo a modo de nostalgia de ese orden oculto, siendo ese halo de carácter musical, armónico -no hay melodía, pero sí ritmo y armonía-; una obra casi musical en la que sea imposible adivinar al director, pero que revele la certeza irrefutable de su existencia. Eso creo que es lo que Cela persiguió de manera deliberada al menos desde la escritura de *oficio de tinieblas 5* y hasta culminar su

búsqueda con *Madera de boj*, al fin publicada, tras varios atascos y otras parálisis, en 1999.

Desde estos supuestos todo, o *casi*, comienza a cuadrar en *La cruz de San Andrés*, así como será diáfana su intelección en *Madera de boj*, a la que dedicaremos un espacio propio; igualmente, en mirada retrospectiva, se advierte el esfuerzo denodado por alcanzar esa cota literaria. Las letanías, las repeticiones, tan presentes en todo el *corpus* celiano, operan de fondo o de bóveda a la que la narración se atiene, a la que se ajusta como a un tutor, que garantiza la derecho del vástago a la vez que vive mil escaramuzas y otras mil calaveradas, pues no otra cosa es la vida de los hombres, la vida de los seres humanos. Como ya hemos constatado, la visión celiana del hombre es sombría y en esta obra así se muestra de nuevo, sin concesión alguna a la rectificación o a la matización benévola:

El hombre no es un buen invento [...] la mujer tampoco [...] el hombre y la mujer no son sino la quintaesencia del polvo mortal en el que todos acabaremos convirtiéndonos, no es posible que el hombre y la mujer hayan sido creados por Dios a su imagen y semejanza, Dios no admite tal cúmulo de imperfecciones, sería ir contra su propia esencia. (Cela, C. J., 1994b: 22)

donde no hay casualidad suele estar la Providencia, yo esto no me lo acabo de creer del todo, la casualidad es como un jilguero metido en una jaula, que a lo mejor canta y a lo mejor se muere. (Cela, C. J., 1994b: 138)

Toda la ternura del mundo tropieza al final con el mismo mundo. (Cela, C. J., 1994b: 32)

no podremos admitir jamás que la casualidad sea de nadie ni tenga nada, sea sierva o ama de nadie ni de nada ni esté sometida a nadie ni vinculada a nada, ni siquiera a Dios ni a la noción de Dios, no es lo mismo sentir que comprender. (Cela, C. J., 1994b: 66)

estos minúsculos sucesos podrían tener su oportuna representación geométrica espacial, todo sería acertar a aplicarles la fórmula de Gottfried sobre el azar y el tiempo: la vida es una rara amalgama de azar, destino y carácter, y la muerte no es sino una confusa mezcolanza de casualidades y arbitrios. (Cela, C. J., 1994b: 176)

Hay que creer muy parsimoniosa y solemnemente en Dios para admitir que la desnuda realidad pueda relacionarse con el ceñido pensamiento. (Cela, C. J., 1994b: 216)

Esta selección de citas encadenadas conforman una intersección de voces distintas, independientes, pero aparecidas en diversos momentos de la narración tejen una imagen bastante compacta de ciertos aspectos de la condición humana. Respecto a otras referencias al ser humano, que a lo largo de estas páginas venimos desgranando, esos textos centran dos aspectos de particular interés: la problemática relación o vínculo con Dios, y la imposibilidad humana de conocimiento verdadero, pese al racionalismo subyacente, pero que explicita en otros pasajes de esta misma obra:

La voluntad ayuda mucho, ésa es cosa bien sabida, aunque la voluntad jamás pueda suplir a la razón, la voluntad manda pero no discierne, la voluntad no sirve más que para decidir, sólo con la voluntad no se dominan mundos, ni se derrota a la muerte. (Cela, C. J., 1994b: 176)

Para Cela, el hombre es un ser extraordinariamente defectuoso, ya se ha visto cómo llega a calificarlo en tantas ocasiones, por eso es inconcebible que Dios lo haya creado, y aún menos a su imagen y semejanza, puesto que eso sería ir contra su propia esencia. El argumento es muy antiguo, pero lo destacable es el recurso a la razón que lo sustenta: la contradicción de que un ser infinito y perfecto cree otro ser a su imagen y semejanza pero finito e imperfecto: de ser así, piensa Cela, el ser humano sería otro completamente distinto del que es, y hasta Dios mismo, o el concepto que tenemos de Dios, sería otro también completamente distinto. ¿Existe Dios, no obstante? Cela parece adoptarlo como posibilidad, pero es, o sería, inaccesible para el conocimiento humano, por estar en un plano inconmensurable respecto del ser humano. El conocimiento humano está, pues, restringido, y no sólo respecto a Dios, también respecto de la realidad nuda, objetiva, externa al pensamiento. El pensamiento, ya lo vimos, es solipsista, subjetivo, torpe y defectuosamente comunicable; la verdad, si la busca, cada ser humano particular la encuentra en su interior (reparemos en cómo utiliza a San Agustín, forzando un subjetivismo que no está en el ánimo del santo de Hipona), pero es su verdad lo que encuentra. Entre la realidad y el pensamiento no hay relación, dice Cela; por eso el lenguaje es insuficiente y fuente de un problematismo sólo existente en tanto reflejo, o sea sombra, de esa insuficiencia, de esa limitación. Dice Cela que habría que creer en Dios, “muy parsimoniosa y solemnemente”, para asumir la



adecuación pensamiento-realidad. No sabemos hasta qué punto Cela ironiza con la posibilidad de semejante forma de creer, pero en su defecto el ser humano está condenado a vivir en la tiniebla de sus verdades incomunicables y casi inefables. De existir, Dios sería la garantía de certeza y de verdad del conocimiento humano, como postuló Descartes. Por esa vía, sugiere Cela la posibilidad de que cualquier hecho real tenga su correspondiente representación geométrica (repunta ahora, con un pellizco de congoja, esa nostalgia de la geometría), y quizá ésta se hallara aplicando la fórmula de Gottfried sobre el azar y el tiempo... ¿De Gottfried? ¿Quién es Gottfried? ¿Quiso quizá haber escrito Gottfried?, ¿acaso Gottfried Leibniz? Es posible, pero no hay que fiarse; Cela está jugando deliberadamente a confundir, y puede haber introducido un gazapo que inhabilite la bella ensoñación de un orden geométrico, aunque el lector estúpido se deje llevar por esa nostalgia... que no es más que expresión de crédula ignorancia. Habla el autor, o una de sus voces dobladas<sup>196</sup>: “en ocasiones no me siento con fuerzas para no mentir, a mí me gustaría no mentir jamás, pero eso es muy difícil, que Dios me perdone” (Cela, C. J., 1994b: 62). Con declaraciones como ésta, versión celiana de la paradoja del mentiroso, Cela sacude cualquier expectativa de comprensión que albergara el lector, quien una vez más se encuentra naufragando en una selva de palabras. Triunfa, siempre se impone, la necesidad humana (y celiana) de camuflaje y falsificación; la razón humana, en su insuficiencia, opera recursivamente sobre los mismos errores de base, el resultado puede ser peligroso, letal. El hombre, para Cela, es así víctima de su propia limitación, que le induce a producir lo que le perjudica. No pierde ocasión Cela de registrarlo, a modo de pecio caído del cielo, en *La cruz*: “adviento que todos llevamos dentro un verdugo y un animal peligroso” (Cela, C. J., 1994b: 33); “con las ideas no se debe jugar porque pueden estallar en la mano” (Cela, C. J., 1994b: 105). Las guerras son la prueba evidente, para Cela; no la provocan generosos ideales, cómo iban a provocarlas, “sino bastardos ideales políticos” (Cela, C. J., 1994b: 154); y es que la política, como la justicia (o sea, el justicialismo), concitan la versión más maléfica que los hombres puedan exhibir, puesto que el camuflaje que oculta la maldad es perfecto: la apariencia de probidad, de sabiduría, de incondicional entrega al prójimo, al bien del prójimo, al orden. Tampoco la ciencia libra del

---

<sup>196</sup> Por cierto, existe un polémico actor de doblaje, neoyorkino, llamado Gilbert Gottfried, nacido en 1955. Una extraña casualidad que aparezca su apellido, y la peregrina posibilidad de ser aludido, en este confuso contexto. Pero es un actor, y de doblaje.

zurriago celiano, a la que acusa de ser la más venenosa flor de nuestra enferma estupidez:

En el año 1969, en julio de 1969, el hombre llegó a la Luna y pudo ampliar aún más todavía el ámbito de su necedad, el hombre no sabe gobernar, ni pacificar, ni alimentar la Tierra [...] pero acierta con el camino de la Luna, cada vez es más dilatado y vergonzoso el horizonte de su estúpido orgullo. (Cela, C. J., 1994b: 24)

### *Madera de boj*, 1999.

Entre la crítica está universalmente aceptado que esta obra constituye un tributo de Cela a la Galicia marinera, como *La cruz de San Andrés* lo fue a la Galicia urbana y *Mazurca para dos muertos* a la Galicia rural. Sin duda, en esas obras, y en *Madera de boj*, el telón de fondo es Galicia, y no sólo a modo de ambiente físico, también en su lengua, en sus tradiciones, en sus gentes está Galicia presente. Sin embargo, cabe decir, también en *La colmena* está Madrid o en *La catira* está el llano venezolano, con sus gentes, sus tradiciones, su habla, y no por eso hay que pensar que Cela pretendiera, con deliberación programática, rendir homenaje alguno a esos lugares, por más que siempre se homenajea el suelo sobre el que se edifica una obra literaria, y más si llega a constituirse, como es el caso de las obras señaladas, en un personaje omnipresente de las mismas<sup>197</sup>. A pesar de las

---

<sup>197</sup> Darío Villanueva, según revela García de la Concha, asegura que el proyecto de escribir una trilogía sobre Galicia es viejo, que se remonta a 1944, cuando Cela manifestó esta intención. Y dice textualmente García de la Concha: “El proyecto terminó por ser una tetralogía. Fue primero el valle de la infancia, con *La rosa*; más tarde, la Galicia rural, orensana, el solar de su padre, con la *Mazurca*; la tercera parte, la novela de la ciudad, *La cruz de San Andrés*. Todo se cierra ahora con la aproximación a la Costa da Morte”. (Víctor García de la Concha, <<‘Madera de boj’: un viaje del alma>>, en *El Extramundi*, Madrid, Universidad Camilo José Cela, 2000, p. 14.) Pareciera que Cela cumplió lo que proyectó cuando tenía 28 años. También aseguró en cierta ocasión, aún joven, que le darían el Nobel; alguien le contestó que entonces tendría que ir a Estocolmo para recogerlo, a lo que Cela respondió que así sería, y que lo haría con una buena moza. *La cucaña* también fue otro proyecto autobiográfico, pero quedó en *La rosa* y en *Memorias, entendimientos y voluntades*. A pesar de las apariencias, Cela no proyecta con una intención resuelta, inamovible, sino como modo de definir un horizonte literario y temático al que orientar su trabajo y, lo más importante, que le otorgue la consistencia como escritor que necesitaba percibir en sí

apariencias, lo que Cela hace una vez más, en cada caso, desde que puso en el mundo literario a Pascual Duarte, y por encima de cualquier otra consideración, es explorar, profundizar, depurar su visión del mundo y de los hombres que lo habitan, y de sí mismo como sujeto diegético, tamiz desde el que esa visión adquiriera su peculiar modulación. El caso de *Madera de boj* es particularmente sensible porque al ser la última de las grandes obras del escritor padronés, o iriense, con ella culminan un esfuerzo y una trayectoria que habían adquirido desde las últimas producciones, *El asesinato del perdedor* y *La cruz de San Andrés*, unos perfiles de originalidad transgresora interpretables, como ya he sugerido, como la depuración final de sus ideas matrices, las que labró durante toda su vida de escritor y pensador, así como de su técnica y su estética, la técnica al servicio de la estética, encarnadura sobre la que encriptar su pensamiento, complejo, de muy difícil apresamiento verbal. Por eso, afirmo, técnica y estética son ya expresión de su pensamiento. Entiendo que esta consideración es nuclear para la comprensión integral de la obra celiana.

La muerte, por comenzar abordando una de sus obsesiones permanentes y capitales, esta vez no acontece como efecto de la violencia del hombre sobre el hombre, ni de un hombre sobre sí mismo, ni como vulgar claudicación del hombre en el ocaso de su vida, cuando, literalmente, dice Cela que “olvida respirar”<sup>198</sup>; la muerte esta vez la trae el mar, que representa una fuerza ciclópea absolutamente soberana y hermosa, lo que contribuye desde el primer momento a marcar el tono lírico que caracteriza la novela. Y como el mar, que incansable y eternamente lame la costa con su lengua mortal, la Costa da Morte, así la novela presenta un oleaje de retornelos y repeticiones armónicas, verbales<sup>199</sup> y onomatopéyicas<sup>200</sup>, que otorgan a la narración una cadencia, un orden, hasta una paz, como no había logrado Cela en ninguna de sus obras anteriores.

---

mismo, y hacer públicos tales proyecto contribuía a satisfacer ambas necesidades.

<sup>198</sup> “-Si te agarrases fuertemente a la vida no te morirías jamás. El hombre, al final de sus días, se va reblandeciendo poco a poco hasta que llega, quizá por aburrimiento, el instante en que se olvida de respirar: eso es la muerte y su secuela de renunciaciones y olvidos”. (Cela, C. J., 1994a: 231) “Si creyeses en la vida con pasión, si te agarrases a la vida como una lapa, serías inmortal”. (Cela, C. J., 1994b: 101)

<sup>199</sup> “Por Cornualles, Bretaña y Galicia pasa un camino sembrado de cruces de piedra y de pepitas de oro”, por ejemplo, entre otros muchos, insertado cuidadosamente, periódicamente, en la narración.

<sup>200</sup> Zas zás, zas zás...; ejemplo onomatopéyico de lo mismo.

Sin ceder un paso en su voluntad rompedora, de indómito transgresor, Cela consigue una obra en la que brilla la asunción plena de todo aquello que el hombre es y contra lo que ni es útil ni sano luchar. Y esta es quizá la más significativa novedad que aporta la novela. No se puede luchar contra la naturaleza, no se puede luchar contra el destino, ni se puede luchar contra Dios; tampoco se debe luchar contra los hombres, eso es suicida, y el suicidio ha perdido, en esta etapa de la vida y el pensamiento de Cela, el áura de heroica lucidez que se aprecia, por ejemplo, en *oficio de tinieblas*, y no ya tanto en *El asesinato del perdedor*. Recordemos, a este respecto, que en esta última obra Mateo Rucas se suicida en el corral de su casa, y Cela pone punto final a la novela con estas palabras: “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” (Cela, C. J., 1994a: 233). Es decir, el suicidio, ya en 1994, es cometido por el perdedor, a quien no hace falta más que situarle ante su propia incapacidad, ante su propia indignancia, para que como un animal herido de muerte sea él mismo quien se aseste el golpe final; este perdedor no es el derrotado que lúcidamente comprende que sólo la muerte, preferentemente pronta, cuando aún no puebla una sola cana la cabeza, es el único modo de redención, de rehabilitación de un sentido existencial frustrado por la derrota, como Cela pregona en 1973, veinte años antes, en *oficio de tinieblas*<sup>201</sup>. En efecto, en *Madera de boj* se percibe como una relajación, casi diría una dulcificación, de la escalofriante danza de sexo y muerte, de la encrucijada trágica en la que unos seres, que son todos los seres humanos, aparecen como asfixiados entre el instinto y la locura<sup>202</sup>, ya sea de la cabeza, de la conciencia o de ambas. Como he señalado más arriba, esa lírica dulcificación respecto a sus

---

<sup>201</sup> En realidad, Cela nunca llega a renunciar a esta concepción del suicidio lúcido; siempre le parecerá una salida honorable, inteligente, muy respetable. En *Madera*, a pesar de la moderación lírica, encontramos a Cela en su totalidad, sin grandes virajes, aunque con una amable contención. Sobre el suicidio leemos lo siguiente: “la vida es una aventura que no puede terminar sino en el previsto fracaso de la muerte, según esta regla lo más sabio es acabar cuanto antes” (Cela, C. J., 1999: 264). Esa sería la regla, o sea la teoría, pero en la práctica los hombres encuentran otras salidas al conflicto trágico.

<sup>202</sup> Hacia el final de *La cruz de San Andrés*, en la p. 223, Cela deja caer el siguiente pecio: “Hay dos clases de locura, a cual peor, las dos pueden ser leves pero también graves, locura de la cabeza y locura de la conciencia, en algunos casos ambas se pueden presentar entreveradas, mechadas” (Cela, C. J., 1994b: 223).

anteriores novelas yo la interpreto como una postrera conquista de su inteligencia: la aceptación de lo que viene sucediendo desde que hay vida y mundo, y seres humanos en él, la aceptación de la propia condición humana, que ya no provoca en Cela ninguna reacción estentórea de impotencia, sino algo parecido a una sonrisa oceánica, en la que quepan la muerte y el dolor, pero también la paz y hasta un rebrote de esperanza. Yo diría que es ahora cuando fructifica el senequismo en Cela.

Pero sigamos adelante; a ver si logro justificar y dar forma inteligible a estas reflexiones con mayor detalle.

Cela siempre supo de la incorregibilidad del ser humano, pero ahora, sorpresivamente, es cuando la desesperanza en el hombre deja paso al misterio de lo que nos aguarde cuando Caronte nos conduzca a la otra orilla. Dice Cela:

a todos nos gustaría saber el misterio de la muerte, lo que pasa es que Dios es muy callado y no suele decir las cosas a los hombres, a lo mejor esto es el libre albedrío y todos nos asimos a la duda como a un clavo ardiendo. (Cela, C. J., 1999: 90)

En el capítulo 4 de esta segunda parte discutimos, discutiremos, oportunamente lo que representa o significa Dios para Cela, pero es preciso indicar ahora que las referencias a Dios desde *oficio de tinieblas* ya venían cambiando de registro: desde la abundancia de alusiones mediante referencias populares, en frases hechas o en expresiones de la religiosidad tradicional española, como encontramos en *Mesa revuelta*, *Cajón de satre*, *Pascual Duarte* o *Pabellón de reposo*, por citar obras de distintos géneros, pasa Cela a dirigirse a Dios de un modo directo, personalizado, no interpuesto por la anónima voz popular, aunque siempre zafado en las voces en que Cela se desdobla, como pretendiendo interpelarle, o ponerle a prueba, lo que reviste de una autenticidad no fingida, o no abiertamente fingida, tales alusiones. Es lo que se aprecia, por ejemplo, en el anterior texto seleccionado. “Dios es muy callado, y no suele decir las cosas a los hombres...”: eso no lo dice la gente, por un lado; por otro lado pareciera que se lo reprochara, lo que, de entrada, sugiere la suposición de que hay algo que reprochar y a alguien<sup>203</sup>. Pero quizá lo más revelador en este

---

<sup>203</sup> También puede estar sugiriendo, ocultándose en la figura de Dios, que él hace lo mismo: callar, no decirlo todo, o jugar a ser descubierto, reconocido, todo un reto a sus lectores y críticos.

momento sean las consideraciones que desliza sobre la muerte, la duda y la libertad. Viene la duda de la mano de la libertad, y la muerte ahora es un misterio. De ser una vulgaridad, y nada menos trascendente que lo vulgar, ha pasado la muerte a ser un misterio, es decir algo que concierne al hombre de un modo frontal, porque es el hombre quien tiene plena conciencia de muerte, hasta el punto de que es en cada hombre en quien la muerte se reedita, como si fuera el primer muerto, y el único: “Es tan inédita la muerte, que el que va a morir inaugura la muerte como el primer muerto” (Cela, C. J., 1991a: 42). Pero la seguridad de la muerte y el misterio que sobre ella se cierne son procesados por el ser humano desde unas coordenadas que lo incapacitan para conjurar la zozobra en que esa dualidad muerte/misterio lo tienen preso: la duda y la libertad. Reparemos, no obstante, en que esa duda ya no es abiertamente escéptica, y aún menos dogmática, es una duda que aflora de la natural -y abismal- diferencia respecto a Dios, que si bien nos privó de certezas racionales nos dio la conciencia, nos hizo conscientes, además de racionales. La libertad, para Cela, es la manifestación práctica de la conciencia, más allá del instinto y de la costumbre, por eso su expresión intelectual es la duda<sup>204</sup>. Dudamos porque somos libres, pero siendo libres podemos someter al instinto y a la costumbre, podemos dirigir la voluntad. Es decir, porque somos libres podemos buscar a Dios más allá del instinto y la costumbre, movidos por la fuerza de la duda, que es la fuerza de una necesidad de búsqueda de Absoluto. Desde esta perspectiva, a la razón le es consustancial la duda, pero también la conciencia y la libertad. Creo que este encaje conceptual alumbró con una luz más clara la vieja tesis celiana de la nostalgia de la geometría, como nostalgia de Dios, es decir de Absoluto. La duda, como expresión de la razón, es el clavo ardiendo al que nuestra conciencia libre

---

<sup>204</sup> Esta idea no es nueva en Cela, aunque en *Madera de boj*, si bien no la explicita abiertamente, aparece si se hace el adecuado ejercicio hermenéutico. Mucho más explícito había sido años atrás, aunque camuflando la idea en los rincones más insospechados. Merece la pena dejar constancia de uno de los pasajes más explícitos en los que Cela asocia duda (escéptica) con libertad: “Digo que renuncio al propósito de la enmienda porque los esclavos arrepentidos son quienes marcan el paso en el infierno de las rigurosas certezas. Me habita la duda y dudo, en consecuencia, hasta de la necesidad de los tres pies del banco de la vida vulgar y cotidiana: la enmienda imploradora de clemencia, el buen propósito que funciona como brújula de la voluntad y la duda misma que nos reconforta con sus automáticas imprecisiones. [...] Del vuelo de la paloma se pueden aprender muy útiles gimnasias del espíritu y desde el escepticismo también se puede acceder a la libertad; nada hay que coarte más la libertad que el despojarla de la poética sombra de la duda”. (Cela, C. J., 1991a: 13-14)

se ase para buscar aquello de lo que siente nostalgia, aquello que anhela. En el fondo, por tanto, a lo que nos agarramos como a un clavo ardiendo es a la nostalgia, y con ella al soplo, grande o pequeño, allá cada cuál, de esperanza que abrigue en su seno... la nostalgia. No dejan de llamar la atención las resonancias platónicas y cartesianas, también agustinianas, en cabal coherencia filosófica, detectables en esta interpretación que hacemos del último Cela.

A pesar de que Cela desliza entre líneas esta clave de su pensamiento, como siempre optará por oscurecer cualquier posibilidad de clarificación, o de comprensión acertada de su pensar íntimo, o sea del Cela íntimo. Escondese para Cela es una forma de mantener su libertad a recaudo, una forma de no encasillarse ni ser encasillado, una atalaya irrenunciable. Sólo el lector muy familiarizado, que además haya hecho el intento hermenéutico, es decir se lo haya tomado en serio, logra discernir planos, rastrear intenciones, sondear ocultaciones<sup>205</sup>, en fin, logra detectar las estrategias que le han llevado, de tan concienzudamente diseñadas, a forjar su técnica y los géneros literarios sobre los que la aplica, que saldrán redefinidos o refundados... al celiano modo. En *Madera* sigue, si cabe más intensificado, o sea con un más evidente propósito, el juego de la confusión respecto del orden en la narración, que es el orden del mundo y de la vida.

-¿Esto no va muy revuelto?

-No, esto no va más que algo revuelto.

-¿Como la vida misma?

-Sí, pero esto procuro no decirlo. (Cela, C. J., 1999: 14)

-¿De verdad que no cree usted que esto va algo revuelto? (Cela, C. J., 1999: 132)

-la verdad es que va todo con mucho desorden, las tundas de la mar tampoco son más ordenadas. (Cela, C. J., 1999: 137)

Para el observador humano, el orden es ininteligible, por tanto, en rigor, no hay tal orden, y la sensación de caos le invade de modo asfixiante: “La vida no tiene argumento porque no tiene costumbre, la vida suele ser

---

<sup>205</sup>

A veces, muchas veces, su modo de ocultarse es siendo sincero, pero para descolocar al lector disertando a continuación acerca de la mentira y el fingimiento, o disfrazándose en una voz impostada: “-¿Usted sabe historia sagrada? -No mucha. -¿Usted sabe historia natural? -Tampoco. Yo casi no tuve estudios.” (Cela, C. J., 1999: 110) “La verdad es que yo he leído muy poco.” (Cela, C. J., 1994b: 203)

siempre muy desacostumbrada y monótona”, pues “la lógica del argumento discurre por camino distinto a su reciedumbre o a su debilidad” (Cela, C. J., 1994b: 54); sólo desde el altiplano de la dimensión suprahumana el argumento de la vida discurre según una lógica, con un orden, el que tiene que haber, porque lo tiene que haber, ajeno además al valor humano de lo que acontece. Nada puede suceder si no es con arreglo a una forma o ley del orden. La vida, para el ser humano, no sólo es un hecho que exige un orden inteligente<sup>206</sup>, sino que su devenir, su concreto acontecer histórico y biográfico está regido causalmente hasta en sus detalles más aparentemente insignificantes; aunque nada es insignificante, o innecesario, puesto que todo es parte de un proceso que los hombres no podemos valorar con objetividad, sólo en la confusa medida de nuestra subjetividad. No olvidemos lo que vuelvo a recordar: que para Cela “Nadie llega jamás tarde a ningún sitio” (Cela, C. J., 1994a: 18). El aparente desorden extiende su sospecha a todos los ámbitos de la realidad, y Cela entiende que tampoco es conveniente que esto se sepa, porque es necesario que la gente crea en algo, en su libertad, por ejemplo, aunque también esa creencia comporta riesgos. Para Cela somos libres, pero no debiera olvidarse que nuestra libertad está inevitablemente censurada, pues nace de la ignorancia; nuestra libertad responde a la necesidad de conocimiento, que al hacerse consciente genera el impulso de búsqueda autónoma que instruye o activa la voluntad. La voluntad no es libre, lo que es libre es la razón autoconsciente. La gente, lo que Cela llama con frecuencia “el procomún”, no obstante, tiende a creerse libre de un modo absoluto, y está convencida de que ejerce un amplio control de sus vidas y hasta de la naturaleza, cuyos fenómenos la ciencia le hace creer que puede prevenir ilimitadamente, y siempre en su beneficio, es simple cuestión de tiempo<sup>207</sup>. Pero, para Cela, el procomún se

---

<sup>206</sup> Históricamente, el hombre ha pretendido, y sigue empeñado en ello, conocerlo, descubrirlo, desentrañar la razón áurea. Como ya hemos señalado, para Cela eso es pecado de orgullo, que nada realmente bueno parece haber aportado a la Humanidad. Y mantener el empeño en su hallazgo es literalmente letal.

<sup>207</sup> La popular creencia actual en las posibilidades anticipatorias y preventivas de la ciencia es para Cela una manifestación de peligroso orgullo. El orgullo reside en pretender forzar el destino; el peligro, la propia venganza del destino. Cela mantiene a la altura de 1991 y 1999 la misma idea respecto al destino humano que vimos en Pascual Duarte, año 42. Veamos cómo este texto lo refrenda: “Peca el soberbio que quiere zafarse del papel pautado que adorna la cabeza del hombre desde el instante mismo de nacer, pero a veces pienso si no sería preferible estrellarse empujado por la soberbia a mantenerse amparado por la aburrida falsilla doméstica que jamás nos permitiría levantar el vuelo dos palmos por encima de la dura



equivoca. Habla con frecuencia Cela de la voluntad y sus limitaciones o excesos. En *El asesinato* se descuelga con este significativo texto:

-El de la ignorancia es un camino sin fin porque jamás abdica. La perseverancia es una de sus características.

-¿Una perseverancia pactada?

-O desmelenada, poco importa; la perseverancia desmelenada puede ser una obra de orfebrería, Séneca (Epistolae ad Lucilium, 95, 33) nos orienta con su equilibrio inestable: homo sacra res homini. (Cela, C. J., 1994a: 85)

La ignorancia mueve la voluntad, y puede perseverar indefinidamente en su búsqueda, incluso puede producir complejos y alambicados sistemas o constructos, teóricos y técnicos, capaces de generar la ficción de dominio, de control, de auténtico conocimiento, hasta llegar el hombre a considerarse un ser sagrado ante sí mismo. Esto ocurre cuando la voluntad se desmelenada, es decir cuando la voluntad se autonomiza respecto de lo que originalmente la alimenta, la conciencia de ignorancia, que es la expresión del necesario equilibrio racional. Véase que ese equilibrio de la razón comporta la justa medida de escepticismo que debe sanear y, al fin, proteger al propio hombre de sí mismo, de su enfermizo orgullo, y de los monstruos que, más que su razón, su enloquecida voluntad genera. La pérdida de esa referencia confunde y falsea, adultera y pervierte la inteligencia, que guiada por una voluntad ciega inventa los subproductos que nos esclavizan:

-La ópera tiene escasa relación con la música -decía el monge-, el cine no es más que una pequeña técnica habilidosa, la publicidad es la institucionalización de la falacia, el juego no llega a amnesia y se queda en analgésico, la política no está al servicio ni del país ni del estado sino del gobierno y el dinero, la poesía se ahogó en las aguas residuales y panfletarias de lo aparentemente social y la novela, por negarse a sí misma el rigor preciso, se confunde con el culebrón. El panorama no es muy halagüeño y la gente, claro es, sigue drogándose, divagando, opinando y matándose. (Cela, C. J., 1994a: 208)

En *El asesinato*, en la página 69, ya se nombra la novela *Madera de boj*, de la que se dice está aún bajo censura, lo que pone de manifiesto algo que Cela había expresado en muchas ocasiones, que llevaba tiempo empeñado en una novela que no terminaba de salir, que se le atascaba una y

---

costra de la tierra". (Cela, C. J., 1991a: 13)

otra vez<sup>208</sup>; no debe extrañar que ciertos materiales, en forma de ideas y preocupaciones concretas, se solapen o sean utilizados en paralelo, sobre todo si atendemos al impulso y al pulso común con que Cela teje las tres o cuatro últimas novelas, en pos de esa obra *summa* de la que hemos hablado. De hecho, en *La cruz de San Andrés* vuelve sobre la misma necesidad de no hipertrofiar la voluntad en detrimento de la razón, que Cela vincula a la conciencia y la libertad, la triple raíz de donde brota, como una lúcida ensoñación, la nostalgia, donde se agazapa la esperanza.

La voluntad ayuda mucho, ésa es cosa bien sabida, aunque la voluntad jamás pueda suplir a la razón, la voluntad manda pero no discierne, la voluntad no sirve más que para decidir, sólo con la voluntad no se dominan mundos, ni se derrota a la muerte. (Cela, C. J., 1994b: 54)

En *Madera*, la insistencia en la misma cuestión es casi literal:

La voluntad es mucho sin duda alguna pero no todo, la voluntad es sólo una herramienta que pone al hombre al alcance de las cosas, a la voluntad hay que arriarle otros merecimientos. (Cela, C. J., 1999: 117)

Razón, consciencia, libertad, voluntad, conforman lo que sería para Cela la estructura del sujeto humano, también la estructura de su subjetividad, desde la que se abre su perspectiva, en relación al mundo, que es el suyo, y a su verdad. El solipsismo que a la postre este perspectivismo encubre Cela lo atisba en forma de soledad. Una vez más. “La inteligencia acarrea soledad, la independencia también, casi todo acarrea soledad, la suerte y la desgracia, la enfermedad y la salud”, también la familia (Cela, C. J., 1999: 52, 60, entre otros muchos lugares en casi todas sus obras). Desde la soledad, la comunicación es un afán insaciable, literalmente, por imposible. Así, Cela construye unas obras en las que, en rigor, renuncia a comunicar en sentido verbal, es decir: causal; más bien busca posicionarse en el gozne virtual entre el sujeto diegético y el mimético, único modo de realizar la obra que busca, aquélla capaz de *mostrar* sin incurrir ni en la ficción causal ni en su alter ego: el juicio moral. Es decir, el Cela narrador

---

<sup>208</sup> Es sabido, por propias declaraciones de CJC, que en *Madera de boj* ya trabajaba desde antes de recibir el nobel en 1989. Aparte de que algo de ese material se incorporase a las novelas que precedieron a *Madera*, finalmente publicada en 1999, aún seis años después de *La cruz*, y diez años después del Nobel, podemos suponer que Cela ya buscaba esa *opera summa*, a la que aludimos páginas atrás, hacía al menos una década.

pretende reproducir miméticamente el mundo en que él mismo se encuentra, por eso su presencia multiplicada dentro de la narración en mil voces asonantes, porque la superposición diegética de todas ellas conforman el crisol polimorfo e inaprehensible de la realidad, y por eso una narración donde nada se narra sino la sucesión en tumulto de la vida, sin aparente orden pero miméticamente fiel a una geometría (*ordo geometricus*) inexpresable, o falseada si se expresara, si se sometiera al canon que la hiciera inteligible, es decir coherente con la causalidad lógico-empírica de la razón científica, que sería la que adoptarían inevitablemente tanto el sujeto exclusivamente diegético como el exclusivamente mimético. Insisto, la ubicación virtual que Cela busca ocupar como autor, cuya voz narrativa se multiplicará diegéticamente en la obra, es la de gozne o frontera desde la que pueda atisbar ese *ordo geometricus* a través de la nostalgia del mismo que el caos existencial provoca. Contra la exigencia de Ortega de un mínimo hilo argumental que sostenga la narración, como condición para la existencia de novela<sup>209</sup>, Cela insiste en huir precisamente de tal hilatura, porque nada más ajeno a cualquier argumento que la vida humana. No sólo respecto a Ortega se ha desmarcado Cela, también respecto a Baroja, indudablemente, que a pesar de compartir con Cela esa visión indómita de la vida nunca la tradujo formalmente en sus obras. Ricardo Senabre<sup>210</sup>, sobre idéntica pauta, aún echaba de menos en *Madera de boj* lo mismo que en novelas anteriores, un hilo argumental. Las repeticiones o retorneos no son rítmicos, son “casi” rítmicos, e insuficientes, dice Senabre; en efecto, su misión no es otra que testimoniar la existencia de un orden substantivo, infiltrado, sustentando o cohesionando, lo que no puede expresarse ni con la palabra ni con la sintaxis, y por tanto ininteligible para el entendimiento humano. En ese tumulto en que sucede la vida Cela asegura no distinguir “el odio de la compasión”, ni “el desprecio de la admiración”, hasta ironizar, muy a su modo: “para estos juegos morales hay que ser muy ingenioso y yo soy tirando a torpe” (Cela, C. J., 1999: 83-4). La renuncia deliberada al juicio

---

<sup>209</sup> Ortega y Gasset, J., *Ideas sobre la novela*, en *Obras Completas*, t. III, Madrid, Revista de Occidente, 1957, pp. 387 y ss. Especialmente <<Dostoyewsky y Proust>> y <<Acción y contemplación>>, pp. 399-407.

<sup>210</sup> “se echa de menos una línea narrativa, una historia principal que hilvanara, aglutinándolos, todos los componentes del relato, y las repeticiones casi rítmicas de motivos secundarios no pueden desempeñar esa función”. Ricardo Senabre, *El cultural*, 3-X-1999, p. 11.

moral es, como apuntaba, coherente con la acausalidad de los avatares insospechables e insospechados de la vida.<sup>211</sup>

Asegura Cela que “la historia del mundo no se escribirá jamás porque el hombre es un ser impaciente, un animal nervioso que se alimenta de escalofríos” (Cela, C. J., 1999: 110). Dicha historia dice Cela que sería la suma de “abnegaciones y resentimientos”, de “envidias y de altruismos”, o sea un cúmulo de contradicciones insolubles pero a la vez perfectamente dispensadas según una ignota medida que el tiempo traerá implacablemente.

El tiempo es el espía del hombre, el confidente del hombre, la muleta y la brújula del hombre. (Cela, C. J., 1999: 143)

---

<sup>211</sup> Una vez más Cela oculta en textos en principio menores lo que podemos considerar ejes o piezas maestras de su pensamiento, esto es, de su novelística y de su estética. En *El asno de Buridán*, que compendia los artículos publicados en el diario *El país* entre marzo de 1983 y junio de 1985, recién publicada *Mazurca para dos muertos* y en tránsito hacia *Cristo versus Arizona*, donde ya es perfectamente apreciable el cambio de registro operado en *San Camilo* y refrendado en *oficio de tinieblas*, encontramos dos artículos fundamentales: <<Glosadores, comentaristas y demás ralea>>, de 10 de marzo de 1984, y <<La evidencia de la no evidencia>>, de 28 de abril de 1984. En el primero, que no puedo reproducir completo, por razones obvias, amparado en la obra de Susan Sontag, *Contra la interpretación*, de 1966, hace Cela la siguiente reflexión para su propio saber y gobierno: “Pero Susan Sontag nos enseñó a no interpretar, por mucho que nos lo pidiera el cuerpo, y quizá pudiera señalarse en aquel momento el arranque de unas lecturas mucho más exigentes con los textos y mucho menos sujetas al dogma de páginas afuera” (Cela, C. J., 1986: 205-6). El segundo artículo parece encadenado temáticamente al primero, del que lo separan sólo 28 días, y es aún más explícito y succulento, si cabe, además de que amplía el ángulo para la comprensión del pensamiento y la obra de Cela: “Pienso que hay que concluir, sencilla y muy humildemente, aceptando la ausencia de causa, la quiebra del motivo capaz de sustentar la interpretación causal. Es probable que lo prudente sea disimular y buscar componendas para que el fiscal pueda montar sus acusaciones, pero quienes estamos libres de tan ingratos y arduos menesteres podemos permitirnos el tirar por el camino, mucho más ancho y claro, de la evidencia que supone el aceptar la ausencia de evidencias.” [...] “A través de esa vigencia de la sinrazón y el sinsentido podríamos encontrarnos en la necesidad de convertir las novelas en obras de ficción científica, capaces de narrar tan sólo un mundo imaginario en el que los personajes hubieran de actuar y obrar según motivos y causas mínimamente coherentes e identificables. El supuesto es algo ciertamente penoso y sin alternativa válida, porque ¿qué sentido tendría el surrealismo como espejo que se pasea ante el camino de un mundo que se va convirtiendo, todo él, en subreal?” (Cela, C. J., 1986: 234-5) Estos textos son, insisto, capitales, porque es exactamente eso lo que hace Cela, y ése es su fundamento teórico. Volveremos sobre ellos en los capítulos próximos.

El tiempo pasa arreglando y desarreglando vidas y regalándoles herramientas a los vengadores y sogas a quienes se van a ahorcar, todo es cuestión de tener paciencia [...] la vida es larga y sucia y la ocasión siempre se presenta aunque sea renqueante porque el tiempo todo lo cubre y lo descubre; piénsese bien, todo lo enmienda y lo arruina, es más veloz la dicha que la desgracia y los años que faltan por venir nos regalan tantos sacrificios como ventajas, ese es el consuelo del pobre. (Cela, C. J., 1999: 154)

A quien se va a ahorcar, el tiempo le trae la soga; al vengador, la navaja, el fusil, la bomba..., el tiempo se los terminará poniendo en sus manos; la ocasión se presenta siempre, es cuestión de paciencia el comprobarlo. Pero es imposible tener toda la paciencia necesaria para registrar, para notariar el fiel cumplimiento de lo que estaba establecido que sucediera, que sería la historia del mundo: ni el hombre concreto vive lo suficiente, antes muere por aburrimiento (hasta que se olvida respirar), ni la humanidad, inmersa en el tiempo, puede anticipar lo que el tiempo traiga. El hombre aparece así como un ser condenado al sobresalto, al escalofrío, a la soledad, o a la esperanza inocente del pobre que ilusionado aguarda, o clama por, una justicia que compense o ajuste el binomio sacrificio - beneficio. Pero no hay justicia. En esto Cela es taxativo desde siempre, arrimando la justicia al fingimiento, a la falsificación, a la corrupción: “hay ocasiones en que la justicia no es más que un disfraz” (Cela, C. J., 1999: 129). El hombre es incapaz de hacer justicia. Leemos estas palabras en *El asesinato*, citadas por Mandianes: “El odio, el ahínco y la conveniencia del fuerte son las ruedas del ridículo triciclo de la justicia: lamento que la humanidad no merezca mayor aprecio”; para Cela “La ley es un desvergonzado invento de los especialistas en transgredirla”, pues “La justicia no encontró buen acomodo en el mundo por rigurosa; no hay justicia en ninguna casa; subió al cielo sin casi dejar huella en la tierra (Mandianes, M., 2002: 103-4).

Ni justicia, ni merecimiento de ella por la humanidad. El único capital irrenunciable del hombre es la libertad. Para Cela “la obediencia debiera ser pecado” (Cela, C. J., 1994b: 55), la familia no es más que un espacio de esclavitudes y máscaras, la esperanza “el viático del pobre y del derrotado”, y la resignación “ese remedio de la desgracia del pobre” (Cela, C. J., 1999: 262, 244). Pero la libertad, recordemos, es la conciencia lúcida de estar sometidos a un imperio que nos gobierna acaso también libremente, contra el que es inútil revelarse: “La vida no tiene argumento, cuando creemos que vamos a un sitio a hacer determinadas heroicidades la

brújula empieza a girar enloquecidamente y nos lleva cubiertos de mierda a donde le da la gana, a la catequesis, al prostíbulo, al cuartel o directamente al camposanto” (Cela, C. J., 1999: 294). Aceptar ese designio fatal e ignorado, que inevitablemente termina “en el previsto fracaso de la muerte”, es condición para una vida auténtica, tanto si en el uso pleno de su libertad el hombre decide renunciar<sup>212</sup> a ella, lo que para Cela es lo único que confunde al tiempo<sup>213</sup>, como si la decisión se inclina hacia la digestión con todas las consecuencias de la vida, que sólo si es devorada se justifica ser vivida para un ser consciente y racional. El dolor y el sufrimiento serán el poso de la memoria, y de ahí quizá pueda repuntar, como una flor inesperada, la belleza, que para Cela es el reverso de la miseria<sup>214</sup>. ¿Merece la pena vivir sólo por sentir la fugaz plenitud de la belleza? Cela no lo sabe, pero se consuela pensando, con los sabios, “que es preferible ser totalmente engañado que sólo confundido a medias” (Cela, C. J., 1999: 235).

---

<sup>212</sup> “Siento y proclamo un gran respeto por quien decide quitarse la vida y, sin mayores alardes ni alharacas, se la quita cualquier mañana para no tener ni que sufrir ni que disimular” (Cela, C. J., 1994c: 51)

<sup>213</sup> “lo único que desorienta al tiempo es el suicidio.” (Cela, C. J., 1994a: 116)

<sup>214</sup> Cela, C. J., 1999: 226.

### 3. MUNDO. Lo que Cela piensa del Mundo como totalidad en la que el hombre habita.

El dominio Mundo, a efectos expositivos en el caso que nos ocupa, lo componen toda clase de seres o realidades incluido el hombre y a excepción de Dios. El hombre es un ser en el mundo, imbricado en él, dependiente de él, en relación ineludible con él, como hemos podido apreciar en el capítulo dedicado a la antropología celiana<sup>215</sup>. No podrá Cela, por tanto, referirse al mundo como algo ajeno al hombre, ni siquiera externo absolutamente al hombre -precisamente, el hombre a través de la experiencia incorporará el mundo en sí y lo hará suyo: su mundo-, puesto que, para Cela, en rigor, sin hombre no hay mundo. El hombre es así un ser mundano, existe en función del mundo, y el mundo existe en función del hombre, que es su medida. Por su parte, Dios no es realidad mundana, no es un ser tangible ni perceptible, no es -literalmente- de este mundo, si bien no es ajeno ni al mundo ni al hombre; por tanto, tampoco será posible hablar de Dios independientemente de su relación con el hombre, o del hombre con Dios, como tampoco del mundo sin referencia a Dios, en tanto que si hay relación, la que sea, hombre-Dios ha de haberla, a fortiori, mundo-Dios, puesto que el hombre en su dimensión natural forma parte del mundo, es mundo, y en su dimensión intelectual ha encontrado o concebido a Dios. Hombre, Mundo, Dios aparecen, pues, como el triple horizonte hacia el que Cela dirige su mirada atónita y, por momentos, sombría o iluminada.

La naturaleza es la forma primordial y extrahumana del mundo, aunque también son mundo las culturas y las civilizaciones, así como todos los productos que estas entidades generan y que no solamente transforman la naturaleza sino que el propio ser humano es también transformado por ellos. El ser humano muta la naturaleza en cultura y en ese acto él también muta, se transforma, como vimos con Unamuno. Así, el mundo se erige en el escenario de la aventura humana, tramoya producida en parte por el propio hombre, consciente de su presencia en él y de su afectación mutua. El mundo, como totalidad dinámica y polimorfa en la que el hombre se encuentra integrado se estatuye en objeto ineludible del conocimiento humano, que incluye al propio autoconocimiento. A este efecto han nacido

---

<sup>215</sup> Por su condición "mundana", la del hombre, hablar del mundo celiano no será sino ahondar en su antropología.

la filosofía, la ciencia, las artes, la literatura (entre ellas), la historia, la religión, como instrumentos para auscultar el mundo, radares con los que detectar su latido oculto, periscopios emergidos de la subjetividad humana para asomar la mirada hacia una exterioridad próxima, ignota, problemática, amenazadora, bella, indómita, pero también hacia una interioridad igualmente misteriosa y extraña, indómita y hasta amenazadora. El descubrimiento de la exterioridad y la interioridad en su esencial problematismo marcan las coordenadas en que cada ser humano libra la batalla de su existencia. Batalla personal, existencia irrepetible. El saldo será la huella que esa lucha vaya dejando en la memoria, en cada memoria subjetiva, como resaca de la experiencia vital, del vivir mismo. La visión celiana del mundo, que es la que ahora nos interesa, será inevitablemente el excipiente de esa pugna vida-mundo, una concepción no demostrable, sino, todo lo más, mostrable, supracientífica, estética, moral, y estrictamente personal, privada, pero precisamente por ello también absoluta y, por tanto, verdadera en su privacidad. En la primera parte de este estudio ya pusimos de manifiesto -o al menos se hizo el intento- esas coordenadas biográficas desde las que Cela afronta su existencia, la obligada tarea de vivir; desde ellas fue emergiendo la visión de sí que teñiría su visión del hombre y del mundo, acaso también de Dios. A continuación, y teniendo presentes aquellas referencias, vamos a tratar de precisar, ilustrándolo, el concepto celiano del mundo, que es tanto como dibujar el mundo celiano, ambos hechuras mutuas.

Reconozcamos, no obstante, que el concepto mundo es tan abierto, inconcreto, incluso ambiguo y polisémico, a pesar de lo hasta ahora expuesto como acercamiento a ello, que exige un ejercicio más metódico de acotación. ¿A qué puede querer aludir Cela cuando utiliza la palabra “mundo”? Leamos esta mínima selección de textos, a través de ellos intentaremos dibujar la silueta de esa entidad abstracta.

Parece que no pero, en el campo, sentados al borde de un camino, se ve más claro que en la ciudad eso de que, en el mundo, Dios ordena las cosas con bastante sentido. (Cela, C. J., 1989f: 82)

El mundo es una noria en la que a las siete vueltas propicias suceden las siete vueltas de la desorientación. (Cela, C. J., 1970: 295)



Una obra tremendista [...] que no quiera caer en el cisma ha de retratar al mundo con una cruel y descarnada sinceridad; ha de contar siempre toda la verdad; jamás podrá ser desleal al calendario y a su geografía; ha de ser clara como el aire de las montañas, caritativa como los bienaventurados que sufren en silencio, tierna como una loba amamantando a un niño, honesta sin tabús ni juegos de palabras, y valerosa y arrojada como un héroe adolescente y enloquecido. (Cela, C. J., 1972: 21)

es lástima que las ventanas del otro mundo estén cerradas a cal y canto (Cela, C. J., 1984: m. 332)

Yo pienso que ni vive ni existe lo que está fuera de nosotros, tú sabes lo que quiero decir, el eje del mundo es nuestro propio corazón y la casa de Moncha, lo que está lejos de nosotros a lo mejor ni existe siquiera... (Cela, C. J., 1989c: 192)

Cristo va hacia Arizona y hacia todo el mundo, Cristo no va en contra de nadie porque es poderoso y humilde... (Cela, C. J., 1989d: 82)

Apoyado en la nostalgia geométrica del azar me siento capaz de mover el mundo con una sola mano. (Cela, C. J., 1994a: 21)

En el mundo pasan muchas cosas al mismo tiempo, nadie supo ordenarlas jamás. (Cela, C. J., 1994a: 42)

al arte le pasa como a la ciencia y en la vida y la muerte subyace la misma pretensión, estas cuatro fuentes son exactas y reales pero no exactas y reales al mismo tiempo, toda la ternura del mundo se ahoga en sí misma y no acierta a volar libre sino en casos muy contados. (Cela, C. J., 1994b: 216)

el mundo es un escenario y los hombres y las mujeres no somos sino meros actores. (Cela, C. J., 1994b: 113)

la historia del mundo podría repetirse con muy hermosa puntualidad sumando las abnegaciones y los resentimientos, también las envidias y los altruismos... (Cela, C. J., 1999: 110)

Los breves textos seleccionados cubren un intervalo que va desde el año 1948, *Viaje a la Alcarria*, hasta el 1999, *Madera de boj*, casi 60 años. La noción de “mundo” que ofrecen pudiera expresarse en una formulación simplificada de este tenor: *Ámbito físico-cultural en que el hombre vive, ordenado según una pauta incognoscible, a pesar de la ocasional intervención humana, que limita con un “otro mundo” igualmente*

inaccesible, intelectualmente, para el hombre. Cela en ningún momento define el mundo, habla de él, no obstante, desde esa singular posición de pensador y literato en virtud de la cuál, siguiendo en parte a Stendhal, dice pasear su propio espejo, un ocular<sup>216</sup> cóncavo que, según se acerque o se aleje de su objetivo, ofrecerá una imagen o representación más amplia y general o más acotada y local del objeto enfocado. ¿Qué fidelidad guarda esa imagen con el mundo real? La pregunta, así formulada, involucra subrepticamente la sospecha de que hay una realidad independiente de quien la mira. No la hay, para Cela, salvo en términos nouménicos, incognoscible, por tanto; ni siquiera la naturaleza es independiente de quien la mira, puesto que el hombre mismo es también naturaleza. El mundo, para Cela, es siempre hechura y medida en relación al hombre y a cada hombre concreto. Si el hombre vive en el mundo y es de este mundo, está estructuralmente inscrito en él. Sospecha incluso Cela que acaso no exista ni viva lo que está fuera de nosotros, excéntrico respecto de nuestro corazón, es decir respecto al eje que instruye la existencia en su plenitud, por eso a lo más que cualquier ser humano puede aspirar es a vivir ejecutando en la medida que le sea posible sus potencias intelectivas y sensitivas, instintivas incluso. Es decir, cada ser humano es un ocular particular; es, a la vez, lente y observador integrado en el mundo, literalmente sin posibilidad de salir de él vivo. Por tanto todo lo que diga sobre el mundo, es decir sobre lo real en torno, está teñido, como ya se ha dicho, de una subjetividad en última instancia insuperable, por erigirse en punto de vista absoluto. Creo que esta apreciación es fundamental para considerar la visión celiana del mundo.

Ha solido calificarse a Cela de “tremendista”, en el sentido de que Cela exagera los aspectos más crudos de la realidad; pero la realidad en sí misma no es nada, se trata del mundo, lo que puede ser crudo o no, es decir, aquello que no puede existir sino en relación al hombre concreto, para y por el hombre concreto. Y ese mundo, dice Cela, el escritor, esa peculiar lente (porque no todas son la misma y exacta lente), ha de representarlo tal y como se le muestra, sin sobrepujar sobre ella ninguno de los tratamientos de aseo o maquillaje que tanto tientan a quienes confunden la realidad con el deseo. Por eso dice Cela que hay que evitar el cisma, es decir hay que evitar abrir una brecha entre lo que se muestra y lo que se desea y como se

---

<sup>216</sup> En el sentido que adquiere este término en Óptica: Lente o sistema de lentes de los aparatos ópticos, situado donde aplica el ojo el observador y que puede ampliar la imagen real dada por el objetivo.

desearía que se mostrase. La obra literaria, pues, huye deliberadamente de explicar el mundo, ha de limitarse nada más, aunque nada menos, que a mostrarlo, en su crudeza y en su riqueza, que siempre serán relativas al ser humano. Cela acepta en primera instancia su encaje tremendista sólo desde estas coordenadas, como calificativo de lo que se muestra, y tal y como se le muestra. La tarea del escritor, dice Cela, es “retratar” el mundo; sí, según su perspectiva, según la lente que lo registra o representa; y ese retrato ha de ser sincero, cruelmente sincero, es decir sin sucumbir ni al horror ni a la risa, sin máscaras, sin arreglos o aliños morales. Sin tales arreglos el mundo se le muestra a Cela imprevisible y desordenado; tal el escenario en que el hombre actúa sin tener muy bien aprendido su papel (Cela, C. J., 1994b: 113). Pero ¿cómo es que el hombre no tiene muy bien aprendido el papel a representar en el escenario del mundo? El hombre, de un lado, es un ser desorientado, pues cada vez que cree dominar el mundo, o alguna faceta de él, éste le sorprende con una pirueta inesperada que desbarata el edificio construido a base de costumbre y confianza en la costumbre, algo que puede llegar a llamarse incluso ciencia. La propia acción humana es sorprendente e imprevisible para sí mismo, como lo es la concatenación de efectos causados por una realidad que, ya dijimos, no existe si no se muestra en su entorno, en el entorno humano, pero que precisamente por ello cuando se manifiesta lo hace de un modo fortuito y desorientador. Así, el hombre es víctima tanto de sí mismo, pues no es capaz jamás de anticipar las consecuencias de su conducta (cuya raíz desconoce) y de su influencia en el mundo, como víctima de una realidad que, precisamente por encontrarse integrado en ella, le supera, de ahí que le sea tan incognoscible como ingobernable. Esa realidad, en el sentido total de mundo, la integran la naturaleza y la cultura, así como todas las versiones que su mutua interacción establezcan.

Uno de los textos recogidos para ilustrar la imagen celiana del mundo asocia las dualidades arte / ciencia y vida / muerte como sístoles y diástoles de una totalidad de latidos diácronos, de modo que aun persiguiendo un objetivo común -realizarse como realidad- no son coincidentes, no son superponibles, como si fueran inevitablemente extraños y desconocidos entre sí: pruébese a combinar lo que esas cuatro fuentes producen y el resultado será un fresco multicolor e informe, no una figura definida o identificable, como sería una narración ordenada, explicativa y comprensiva de la totalidad real. Lo que Cela está diciendo es

que pensamiento y realidad no son coincidentes, que de hecho nada hay en ninguno de los dos que garantice esa coincidencia, pues sólo Dios podría justificar esa garantía, algo por tanto que está fuera de ambos<sup>217</sup>. La llamada realidad objetiva dice Cela que hace mucho voló de la cabeza de los hombres, que “se le ha disuelto en la sangre y en los siete humores del organismo” (Cela, C. J., 1994b: 216), es decir la ha subjetivado y ya no acierta a distinguir la realidad objetiva de la realidad ficcionada, en la doble etimología que configura el término ficción: como narración, *fingere*, y como creación, *fictum*. La ha subjetivado porque el hombre es un ser integrado de naturaleza y cultura. Pero esa subjetivación es lo que a la postre induce la conciencia, la razón y la libertad, como se dijo, de ahí el desajuste al que Cela alude cuando dice que el hombre no tiene muy bien aprendido su papel en el escenario del mundo. Así, el hombre, por un lado es un ser desorientado irreparablemente, y de otro lado es libre, racional y consciente. Goza, pues, según vemos, de todos los elementos para gestar una visión trágica del mundo, en tanto escenario en el que sucede su vida condenada a ser libre y consciente, aunque sólo para constatar una y otra vez la impotencia y desorientación irreversibles de su vivir. Dice Cela, casi a continuación del texto citado, en la página 217, y al hilo mismo de estas reflexiones: “daría cualquier cosa por ser Dios para inventar flores y bautizarlas acertadamente y con elegancia, sentido común y buen gusto”. Qué clara aparece ahora la tesis celiana: el hombre en verdad no crea, tan sólo imagina y confunde; el hombre tampoco nombra con los nombres adecuados, porque sus nombres, su lenguaje, sólo identifican espectros. El sentido común y el buen gusto tampoco son atributos del hombre, sino caracteres de una realidad divina, de Dios. El hombre sólo puede aspirar a producir sucedáneos, parece concluir Cela.

Sólo Dios mueve el mundo, y lo hace imprimiéndole un orden dinámico geométrico. Cuando Cela dice en uno de los textos antes citados que apoyado en la nostalgia geométrica del azar se siente capaz de mover el mundo, cabe interpretar que Cela en tal situación se sentiría Dios, o que sería Dios, puesto que sólo Dios puede manejar semejante palanca perfecta. El mundo, pues, tiene un orden, aunque ese orden nadie lo haya desentrañado jamás. En el campo, dice Cela, el orden del mundo es apreciable mejor que en la ciudad; la ciudad representa el orden en su

---

<sup>217</sup> En principio, Dios es externo al universo mundo, en tanto que creador de él. Pero la idea celiana de Dios ofrece muchos matices, como veremos.

expresión cultural, que sólo puede ser extensión, bien que inconcebible, del mismo orden geométrico impreso en la naturaleza, pero en apariencia más oculto; gracias a él nadie llega nunca tarde a ningún sitio. Destino humano y orden geométrico son el primero inspiración del segundo: el destino humano, de la humanidad en general y de cada hombre en particular, está determinado por esa geometría infinita e implacable, es decir libre en su primera inspiración divina, e inquebrantable en su devenir. Es la contemplación de la naturaleza, su observación inteligente, humana, por tanto, lo que revela ritmos, latidos, precisión, ajuste, inteligencia, orden, alguna forma de oculto sentido, en definitiva. ¿Cabe extrapolar ese oculto sentido a la propia existencia humana? Cela así lo cree, aunque para el hombre sea imposible encontrarlo objetivamente, es decir explicarlo ni justificarlo; tan sólo cabe percibir lo que serían indicios del mismo, susceptibles acaso de una vaga precomprensión descriptiva. Los indicios del orden natural pretende establecerlos la ciencia, cuyo realismo, y su consecuencia: la previsión anticipatoria, capaz de prometer hasta la inmortalidad, es una impostura del orgullo humano, y sus éxitos una peligrosa sima por la que la humanidad enceguecida, además de ciega, parece estar precipitándose sin remedio. La emocionante sorpresa y la sobrecogida admiración ante la obra de la naturaleza son infinitamente más educativas y productivas para el hombre que el vanidoso empeño científico; las referencias, por ejemplo, a Maurois y a Maeterlinck<sup>218</sup>, en esta línea, encajan perfectamente en el esquema celiano. Por su lado, los indicios del orden que impreso en el hombre aportan sentido, siquiera sea a modo de terapia paliativa, a su existencia Cela los encuentra en la amistad, el amor, la vocación, la poesía, el trabajo, el sexo incluso, en todo aquello fruto de un uso positivo de su libertad y de su conciencia, o de su voluntad, un uso productivo capaz de ortorgar una consistencia que amengüe o amortigüe el drama esencial de la existencia humana. Se entenderá en este punto por qué he sostenido que la cercanía a la órbita de Schopenhauer es

<sup>218</sup> Es habitual y consabido que Cela no prodigue los nombres de los autores o pensadores de los que haya sorbido sus más preciadas intuiciones; sin embargo, siempre alguna vez los nombra. En *Un arte de vivir*, de A. Maurois, Buenos Aires, Artemisa, 1948, y en *La vida de las abejas*, de M. Maeterlinck, Madrid, Austral, Espasa-Calpe, 1967, podemos encontrar todo un vivero de intuiciones en línea con la visión celiana del orden en la naturaleza y de las formas-sentido de ese orden que el hombre es capaz de encontrar en su vida. Véase también, de Luce Moreau-Arrabal, *Camilo José Cela y el mundo animal*, en IV Curso de verano: *La obra literaria de Camilo José Cela*, Iria Flavia, 1999, editado en Madrid, Univ. Camilo José Cela, 2000.

más clara que la supuesta influencia nietzscheana, por más que Nietzsche haya sido nombrado por Cela incontables veces más que Schopenhauer. Entregarse al instinto, fundirse con la voluntad de la naturaleza, hasta anular la propia, negarse a pensar, como expresión de salud, puede decantar una vida plena de sentido para quien en ello cifre su existencia. Del mismo modo, entregarse a la ficción consciente, reconocer y practicar una vocación viva, limitar el placer investigador a la observación alucinada de la naturaleza, gozar del cálido refugio de la amistad, estremecerse ante el misterio del amor, que no lo mata ni la muerte, al decir de Cela, pueden proporcionar una plenitud capaz de declinar la lúcida tentación de suicidio que el héroe adolescente y enloquecido pudiera sentir. Es cuestión de equilibrio, es lograr un arte de vivir, como sugirió Maurois. Es en este sentido, o con esta intención, que Cela dice que Cristo va hacia Arizona y hacia todo el mundo, porque Cristo no va en contra de nadie. Para Cela, Cristo es Dios, y Dios, que impone la misma ley que gobierna para todos, no puede ir en contra de nadie, porque todo el mundo sigue su misma ley, aunque la ejecute desde el instinto ciego o desde la consciencia iluminada.

Si existe una ley que todo lo gobierna, como sugiere Cela, no hay opción para el azar en la naturaleza, e incluso aquello que tomamos por indudablemente cierto está muchos pasos por detrás de la naturaleza, de cuya precaria imitación vive el arte. En *Cajón de satre*, de 1957, llega Cela a escribir lo siguiente: “Ni es cierta la plomada. Ni es Newton verdad. Ni es exacto Descartes. Ni la escuadra y el cartabón. La naturaleza marcha delante; a la zaga el arte” (Cela, C. J., 1970: 278). Entre las interpretaciones diversas que podrían hacerse de este texto creo pertinente resaltar la implícita negación del azar, si por tal se entiende lo que sucede sin causa alguna, y aún más si se entiende como un agente inductor de una dinámica aleatoria. Para Cela lo aleatorio o azaroso cae del lado humano, forma parte del compendio equívoco de las certezas humanas. Toda verdad o certeza -ya sabemos que no son exactamente lo mismo- humanas hay que tomarlas con las pinzas del escepticismo, incluido ésta misma. A la altura de 1991, con más de 75 años, Cela aún descuelga este pecio:

-La vida es un espectro que se mueve en un mundo de espectros, decía Carlyle, y bastantes palos de ciego damos los hombres sin querer como para que me preste a admitir como ideas válidas el sonambulismo, a la fatalidad o a la fiera dictadura del destino. El hombre, como el pez, muere por la boca, pero no por lo

que su boca come ni bebe sino por lo que su boca echa fuera de sí en el impúdico discurso: las indiscretas figuraciones que le llevan a fingir que la virtud vive en el yermo y no en la selva ubérrima. En el Fausto se cantan a los cuatro vientos unos versos de cordial y amena esperanza: todas las teorías son grises y sólo está lozano el árbol dorado de la vida. (Cela, C. J., 1991a: 238-9)

La incoherencia con otras manifestaciones doctrinales, por lo demás constantes en la obra celiana, es sólo aparente. El lenguaje construye un discurso que no copia o figura la forma lógica de la naturaleza, tan sólo la imita, hasta el punto de que la naturaleza no se da por aludida cuando se la nombra, o al menos nada nos lo garantiza, contrariamente a lo que la concepción popular del conocimiento establece o finge. Lo azaroso es, pues, el consuelo de nuestra ignorancia. Y la ignorancia, el velo que nos permite acariciar esperanzas; la ciencia, y todos los saberes, son eso: esforzados edificios de esperanza. A veces, soberbios edificios (edificios de soberbia), y peligrosos. Pero el hombre, zafado en la esperanza, es un gran generador de confianza. La propia ley divina (porque ese orden geométrico del que el hombre siente nostalgia, además de ser una forma de esperanza, es de naturaleza divina, es decir inalcanzable, incognoscible, sobrehumana) que gobierna el mundo impone una confianza a la que los hombres no pueden sino entregarse ciegamente, de lo contrario les sería imposible vivir, la duda y la indecisión le abrasarían. La confianza de que todo lo que depende de ella, y no de la torpe acción humana, es bueno. La virtud no vive en el yermo, sino en la fértil selva, nos dice Cela; la selva es metáfora de fertilidad, de generosidad, de orden ignorado, de oculta sabiduría, es metáfora de virtud, es decir de bien. El yermo es su contrario, metáfora de sequedad, de ausencia de vida, de ausencia de bien. Desde la confianza en la ley que gobierna la naturaleza atisba Cela esa inclinación al bien que late en el hombre (a pesar de que le sea más fácil e incluso atractivo el mal; ya tratamos esa cuestión), y que no puede ser sino extensión de la propia virtud de la naturaleza: la naturaleza hace el bien, el hombre, como ser inscrito en la naturaleza, se inclina hacia el bien. Cuando esa inclinación la traduce el hombre en acción, en deseo activo, en propósito, en determinación, entonces encuentra el favor de la naturaleza. Es significativo que Cela recurra a este pensamiento para de su mano dar arranque a su *Nuevo viaje a la Alcarria*, del año 1986, cuando Cela está a pocos años de obtener el Nobel pero ya era un escritor pleno y ganador, académico y Doctor Honoris Causa por siete universidades. Cita, como

paratexto de apertura, a Mateo Alemán, quien en su *Guzmán de Alfarache* asegura que “La naturaleza siempre favorece a los que desean salvarse” (Cela, C. J., 1986); esta misma idea la traduce Cela en su célebre divisa: “Quien resiste, gana”. Resistir es desear sin cejar un ápice en el empeño, y eso supone sintonizar la voluntad humana con la voluntad de la naturaleza; el resultado suele arrojar un saldo a favor del hombre. Cela llega a decir, literalmente, después de echar una moneda al aire para dejar que el azar decidiera qué camino seguir, si hacia Gredos o hacia Tornavacas: “En este mundo todo pasa para bien” (Cela, C. J., 1989c: 237); y en otro lugar afirma: “el acierto -que jamás es casual- gusta de disfrazarse con el ropaje de la casualidad” (Cela, C. J., 1990: 260). No hay casualidad, la tendencia natural es hacia la realización del bien, y el hombre no tiene más que orientar su razón y su libertad resuelta y auténticamente hacia el bien, como limpio anhelo de su corazón, para sentir el favor de la naturaleza en forma de benéfico azar.

Por estos pasos Cela va desgranando lo que en su momento dio en llamar “su pequeña filosofía”: “El vagabundo tiene su pequeña filosofía de andar, sendero adelante, por la vida” (Cela, C. J., 1989c: 33). Andar por la vida es vagar por el mundo, lo que para Cela adquiere la categoría estricta de oficio, y antes, de vocación. Esa filosofía pequeña es esencialmente mundana, nacida de la ineludible fricción de Cela con el mundo, y a pesar de su aspiración universalista, es personal, privada, como sólo pueden serlo las verdades humanas. Tampoco el calificativo de pequeña sugiere entenderla como superficial y, aún menos, dócil o inofensiva; no se trata de una filosofía en zapatillas que evoque la imagen de Baroja, el anciano embatado sentado junto al hogar, cubierto con una manta, de quien dijo Cela que llevó una vida “gloriosa y heroicamente vulgar”<sup>219</sup>. No, la pequeñez de la filosofía celiana reside en ser propia, personal, incluso humilde<sup>220</sup>, y desde luego nacida de un pensamiento nutrido de acción, eso

<sup>219</sup> “Baroja estuvo siempre demasiado ocupado en la narración de las azarosas y aventuradas vidas de sus personajes, para que le queden arrestos con que poder imitarlas. Su vida, a estos efectos, fue gloriosa y heroicamente vulgar.” Cela, C. J., *Cuatro figuras del 98: Unamuno, Valle Inclán, Baroja, Azorín y otros retratos y ensayos españoles*, Barcelona, Aedos, 1961, p. 32. Reparemos en que la novelística de Cela, contrariamente a la barojiana, va borrando progresivamente los personajes y las aventuras; ni hay personajes ni hay aventuras ni héroes, todo ello va siendo suplantado por el discurso en espiral de su proteica autorreferencialidad.

<sup>220</sup> “Las ideas del escritor son más bien ideas para andar por casa, ideas en zapatillas, de escasa utilidad por lo común, pero que al escritor que es hombre de pocos posibles, le van valiendo”. (Cela, C. J., 1970: 286)



que Baroja se negó a sí mismo, la acción física, dejándose llevar por esa otra forma de acción abstracta y pacífica que es la acción de la imaginación. Cela no quiere imaginar tanto, sólo lo justo (recordemos que la realidad, para Cela, va por delante del arte), más bien procura notariar, consignar, describir, sin censuras ni ocultaciones, y sobre ello pensar y producir un ramillete de ideas que le permitan vivir, es decir seguir el camino. No luchar por la vida, como Baroja entendía, con claras resonancias darwinianas, sino dejarla pasar, verla pasar, lo que requiere tanto involucrarse en ella como a la vez tomar la necesaria distancia que permita pensarla, entenderla. Cela aspira a decir su verdad sobre la vida, sobre el mundo. “-¿Usted no lucha por la vida? -No, señor, yo le suplico que camine” (Cela, C. J., 1989c: 33). Anteriormente, aunque en la misma página feliz, Cela aclara la cuestión: “El vagabundo, que ha abandonado la lucha, sabe que la vida es lucha, pero que lo contrario de la vida, que es la muerte, es lucha también” (Cela, C. J., 1989c: 33). Si la vida y la muerte son lucha, el vagabundo busca el espacio privilegiado que le permita tomar la distancia justa para testificar la escaramuza de la existencia; el vagabundaje, una vez más lo decimos, es una actitud existencial. Sobre la figura del vagabundo, oficio y condición que Cela adopta como prisma desde el que ver pasar la vida viviéndola (Baroja, por el contrario, se encierra en su atalaya<sup>221</sup>), hemos tratado largamente en este estudio, pero es conveniente recordar ahora que para Cela representa el ideal existencial, el modo de existencia en que se da esa limpieza de corazón capaz de coordinar razón, consciencia, libertad y voluntad, esas potencias que Cela reducía a tres: memoria, entendimiento y voluntad, sin cuyo concurso no hay posibilidad de alzar el vuelo del pensamiento, que será un pensamiento forjado desde y en el mundo, ese revoltillo imposible de ordenar. Nunca Cela abandonó la visión vagabunda del mundo, y eso que llama “pequeña

---

Las ideas de Cela nacen de la apertura y relación con el mundo, y consiguientemente es el mundo del escritor el ámbito de su valor y de su aplicación.

<sup>221</sup>“Pío Baroja -de otra parte- es un hombre distante, que ve el universo desde su atalaya, sin preguntarle a nadie, interpretándolo todo, descubriendo y clasificando por sí mismo los seres y las cosas [...] Baroja ignora el mundo físico de los demás porque su inmenso y diáfano mundo literario le permite vivir sin él; su lujo es un lujo de ricos, algo con lo que no pueden regalarse más que los poderosos.” Cela, C. J., <<La peonza del 98: Pío Baroja en silueta y Valle-Inclán en la agonía>>, en *Clavileño*, nº 2, marzo-abril 1950, p. 39; también en *El Extramundi*, año XII, nº XLVII, pp. 141-4. La admiración de Cela por Baroja está fuera de toda duda, pero las diferencias entre ambos como pensadores y escritores son mucho mayores de las que suelen reconocerse.

filosofía” comenzó a forjarse en los tiempos en los que se echó a los caminos, mundo adelante, pero sobre la que no dejó un instante de ahondar durante el siguiente medio siglo. Es en los caminos, reales y recordados, donde seguirá encontrando el emoliente a la vez que el estimulante para seguir viviendo una vida que al hacerse consciente deja de ser sólo lucha, y así, suspendida en la consciencia, florecer en su recóndita humanidad. Dice Cela, aun en 1986, es decir cuando ya no vagaba por las trochas y los carriles de España “a mero pinrel”: “El camino es el descanso del andariego, el consolador viático del desazonado y también el agua milagrosa que vale para bautizar desaires y fatigas”. Refugio, consuelo, el camino, pero también mundo, ante el que se estremece: “Al viajero le tiembla un punto el minuterero del alma, esa agujita que se estremece más al compás de la memoria que al del entendimiento o al de la voluntad” (Cela, C. J., 1989c: 216; 79).

Quizá esa recóndita humanidad, mundanidad, muestre unas aristas duras, escandalosas, dolientes, pero todo haz limita a su espalda con un envés: es cuestión, una vez más, de perspectiva, y aún de valoración, sobre subjetiva, independiente, como sólo lo es la mirada distante pero atenta del vagabundo. Lo que hemos venido desgranando como concepción celiana del hombre y del mundo es el fruto de esa mirada, a veces temblante y estentórea, a veces emocionada y casi enternecida<sup>222</sup>. Pero decía unas páginas más arriba que Cela percibe los indicios del oculto orden del mundo precisamente mediante esa observación atenta de la naturaleza y de los seres humanos en el amplio arcoiris de sus relaciones, y que tales indicios en el mundo se manifiestan como amor, sexo, amistad, poesía, vocación..., expresiones de una armonía oculta, regulada por una ley exotérica. Examinemos, para terminar este capítulo, siquiera mínimamente la visión celiana de estas realidades mundanas.

Creo necesario insistir en que estas manifestaciones indiciarias de la existencia de ese orden oculto las traemos ahora a colación precisamente por ser realidades acaecidas en el mundo humano; y aunque podrían haber sido tratadas en el capítulo dedicado a la visión celiana del hombre, y de hecho lo fueron en dispar medida, como también durante el desarrollo de la primera parte de este estudio, la dedicada a rastrear las raíces

---

<sup>222</sup> Recordemos la fórmula celiana: “Escepticismo siempre, crueldad y ternura en teclas alternas”. En realidad, todo Cela se encuentra encriptado en esa frase.

psicobiográficas del Cela escritor, es ahora, en mi opinión, cuando requieren ser presentadas como Cela también las concibió, a saber: como expresiones virtuosas de una ley buena, que el hombre puede adulterar, falsear, traicionar o malograr, pero eso será responsabilidad del hombre, de cada ser humano particular, primero, y acaso de toda una civilización, después. Es decir, el hombre siempre podrá desoir o ignorar lo que podría hacerle profundizar en su humanidad, pero al escritor, al pensador, al observador del mundo, desde su óptica privilegiada y su compromiso con la verdad, le está vetado ocultarlo y evitar dar cuenta de su hallazgo tal y como se le muestra. Precisamente, el deber moral que Cela se atribuye ya lo hemos consignado en diversas oportunidades: realismo<sup>223</sup> y sinceridad.

Sin duda uno de los temas celianos más mal entendidos y, quizá por eso, más provocadores y escandalosos, es la obsesiva, recurrente y anómala en apariencia visión de las relaciones sexuales. En *Madera de boj*, a pesar de que modera la truculencia de su tratamiento, leemos lo siguiente:

la naturaleza es muy poco errabunda y maniática, muy monótona en su conducta, no es raro que un hombre peque con una cabra o una mujer con un perro, incluso puede ser costumbre, y un hombre con una gallina o una mujer con un carnero embestidor y emocionante. (Cela, C. J., 1999: 222)

En su última obra Cela nos dice que la necesidad sexual y su práctica constituyen un requerimiento de la naturaleza, para la que el tipo de relaciones nombradas son normales; sólo para cierta moral que se goza en ir contra el mandato natural son pecado, es decir una falta contra Dios. Pero es que para Cela el goce sexual no es contrario a Dios, simplemente porque va a favor de la vida y de lo que la naturaleza le impone. La bibliografía celiana acerca de este controvertido asunto es abrumadora, además de las constantes alusiones en las novelas y en la obra dramática a las prácticas más insospechadas, que Cela pretende liberar de la mordaza con que la moral cristiana las censura. Para Cela practicar la sexualidad es una cuestión de salud pública y de caridad humana. En *San Camilo* encontramos uno de los textos más elocuentes en cuanto a la relación sexo, salud, caridad se refiere:

---

<sup>223</sup> Realismo, en este contexto, se refiere al atenimiento a lo que el sujeto ve como real y expresa como verdad. Por ejemplo, en este sentido, “Tremendismo” es el calificativo atribuido al realismo celiano.

A lo mejor no está tan lejos como se piensa el día en que las mujeres bellísimas y saludables salgan a buscar a los hombres feos, débiles y contrahechos, la liquidación de los seductores puede producirse en cualquier momento, sólo falta que ardan algunas manías, algunas costumbres, para que se produzca esa liberación de la mujer, a la lujuria no suele relacionársele con la misericordia y eso es una idea equivocada, ya llegará el tiempo que lo demuestre. (Cela, C. J., 1989: 132)

La moral cristiana, o más bien diría católica, y de algunas confesiones protestantes, las llamadas puritanas, en materia sexual son contrarias a la ley natural, que impone un hábito, un orden, una costumbre que el hombre trunca en un hábito, un orden y una costumbre que sólo le traen frustración y muerte, como es la familia, en versión protectora de los códigos morales tradicionales, exigente de obediencia y toda suerte de cínicos fingimientos: “si el hombre obedece a lo mandado y abandona las artes prohibidas es señal de que está dispuesto a morir en cualquier momento porque ya nada le importa nada” (Cela, C. J., 1999: 235); en la misma línea, en *La cruz de San Andrés*, llega a decir que “la obediencia debiera ser pecado” (Cela, C., J., 1994b 55). Se aprecia con claridad la inversión de valores que Cela postula en una cercanía a Nietzsche evidente, concretamente al Nietzsche de *El Anticristo*, cuando denuncia la transvaloración cristiana: “De todo valor ha hecho un no valor, de toda verdad una mentira, de toda honestidad una bajeza de alma” (Nietzsche, 1979: 108-9). En su afán provocador Cela asocia en la misma frase Dios y putas: “hay que dar gracias a Dios que nos permite gozar de la vida, las putas mandamos traerlas de Santiago, en el Pombal hay mucho muestrario, eran portuguesas porque para francesas no nos llegaban los cuartos” (Cela, C. J., 1999: 88). La caridad la extiende Cela hasta el auxilio sexual, y hace de la prostitución una institución del mismo ramo que la beneficencia. Igualmente, el incesto, la zoofilia y cuantas mecánicas puedan imaginarse de apareamientos macho-hembra, y de cualquier especie, afirma Cela que “no es raro” para la naturaleza, sencillamente porque lo permite, y la naturaleza, para Cela, es maestra del hombre, instructora, no sólo madre. De hecho es madre en el parto, aunque madrastra de adopción, como dijo Leopardi, idea que Cela metaforiza en *Cristo versus Arizona* a través de la práctica incestuosa consabida y consentida, como en *oficio de tinieblas*, por nombrar algunas obras donde el hecho incestuoso se explicita sin ambages, siendo la madre amorosa y a la vez distante, como ajena, una vez que los pone en el mundo, a la vida de sus hijos. Es más, es en la práctica sexual,

estrictamente carnal, donde únicamente el hombre y la mujer se soportan sin ningún tipo de reserva o fingimiento: “los hombres y las mujeres sólo dejan de odiarse y de despreciarse mientras se acuestan juntos, no llega a la media hora, mientras se dan gusto y se cobran gusto, después se odian y se desprecian, tampoco tienen nada que hablar” (Cela, C. J., 1989: 133). ¿Y el amor, entonces? Cela ha hablado de la inmortalidad del amor, como recordamos. En su momento pasamos deliberadamente de puntillas sobre esa afirmación sorprendente, porque atribuye una cualidad, la inmortalidad, a algo que solemos considerar tan duradero como la vida humana. Además, Cela dice que “El único fantasma capaz de captar al amor es el hastío. [...] si tratas de averiguar si un amor te hastía es que estás empezando a hastiarte de él” (Cela, C. J., 1994a: 86) Pareciera una contradicción: hastío e inmortalidad. Yo no lo entiendo así. Para Cela el amor se manifiesta de modo asexual, a diferencia de la amistad<sup>224</sup>, ésta es la clave interpretativa; se trata de un sentimiento profundamente humano y asexual, es decir no necesariamente asociado al sexo. Precisamente esa asociación al sexo, es decir esa vinculación a algo de distinta naturaleza, es lo que en apariencia lo mata, pero no es que muera, es que el sujeto en que se manifiesta lo utiliza de modo ilegítimo y lo confunde sometiéndolo a la trituradora de la costumbre y la servidumbre. Sólo así cabe entender la sentencia celiana de que nada hay más cierto que el amor y la muerte, en tanto existencias que no se estorban en su antagonismo asintótico. La cruzada de Cela contra la obediencia y la mansedumbre se entiende desde la coordenada del daño que provoca a todo lo que hay de sagrado en la vida, manifestación de esa ley de la geometría. Sorprende cómo Cela mantiene intacto su desprecio por los mansos en obras entre las que median casi cincuenta años. Veamos estos dos textos, entre un arsenal de ellos, el primero de 1953 (*Mrs. Caldwell*), el segundo de 1999 (*Madera*), en los que Cela alerta exactamente acerca del mismo peligro:

Los mansos, hijo, los resignados, los silenciosos, guardan en su corazón los intactos saquitos del odio, las almacenadas reservas del odio con el que sueñan cegarnos algún día. (Cela, C. J., 1979b: 100)

---

<sup>224</sup> Cela manifiesta explícitamente que la “la amistad asexual no existe” (Cela, C. J., 1984: m. 806). Quiere decir Cela que la amistad sólo es posible entre humanos, no así el amor. El amor puede ser unidireccional y adoptar como objeto desde un animal a una persona, desde un recuerdo de mi padre a la sonrisa de mi esposa.

en la cabeza del obediente germina a veces y sin avisar el huevecillo de araña de la venganza. (Cela, C. J., 1999: 168)

Contra la costumbre, contra la obediencia, contra la mansedumbre, en el hombre puede rebelarse el místico Hyde que todos llevamos dentro, a quien hasta entonces ignorábamos, desconocíamos como habitante oculto en nuestra identidad. Esta idea de los muchos yoés que nos habitan aparece en la obra de Cela desde primera hora, desde sus primeros poemas incluso, véase, por ejemplo, el titulado *Desconocimiento*<sup>225</sup>, de 1937, escrito con veintiún años, o véase al propio Pascual Duarte, de quien emergía el enamorado, el asesino o el arrepentido dependiendo de la tecla de su psiquismo que se pulsara; o léanse los fragmentos transcritos de la carta del joven Camilo a Lolita Franco, cómo apreciamos al menos dos versiones de la misma persona que pugnan por mostrarse. Nada hay peor que hacer aflorar la reacción brutal que se manifiesta ante el acoso doméstico; para Cela esa reacción es pura defensa mecánica, una forma de rebelión de lo indómito que así busca contrapesar un balance de suma cero. El sexo, el amor, la vocación, acosados, sometidos a unos códigos asfixiantes, que los malentienden y los estigmatizan, mutan en traición, odio y resentimiento, espigas enfermas que la justicia, esa justicia funcional y ciega, se aprestará a segar, como malas hierbas. Sexo, amor, vocación son tres de los bienes sagrados que al hombre se le ofrece realizar. En *Madera de boj* leemos: “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, este es un juego muy irregular y de veriles muy falsos” (Cela, C. J., 1999: 169-70). Pareciera que Cela apelase a una dialéctica, a una negatividad motora cuyo saldo debiera ser una armonía, una forma de orden de apariencia caótica desde la perspectiva mundana, es decir desde la perspectiva humana. No podemos prescindir de lo que nos constituye, por eso cualquier privación de ello activa el opuesto que lo rehabilite, provocando su afirmación dialéctica. La familia para Cela es la fórmula de convivencia cuya extensión numérica conforma una sociedad, convirtiéndose así ésta en una gran familia donde se reproducen, perpetúan y refuerzan unos códigos que demarcan jerarquías e imponen deberes y sanciones. La familia y la sociedad como entidades anónimas que sólo busan perpetuarse, es decir perseverar en su ser, necesitan el sometimiento

---

<sup>225</sup> Cela, C. J., *Poesía completa*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1996, p. 34.

de sus miembros, cuya disciplina y alineamiento constituyen el objetivo único de su acción programática, educativa. Cela se rebeló durante toda su vida contra esta doma reglada y todo lo que pretende extirpar de original, valioso e irreductiblemente propio del individuo. Como decíamos, amistad, amor, sexo, vocación, son algunos de los universales que encriptados en cada sujeto en variable medida o proporción le impelen a ser uno y único, como expresión singularizada de la suprema ley que todo lo rige, que es también esotérica. Hay un texto antiguo, del año 1957, donde encontramos expresado con plena conciencia y en plena madurez en germen este pensamiento:

El escritor -¡cuánta ingenuidad!- vive mantenido por tres o cuatro entelequias a las que se resiste a volver la espalda. El amor, la amistad, un viejo sentido de lo que ser un hombre significa, son, ¡todavía!, ideas que rondan, igual que brilladoras mariposas, en torno a su cabeza. (Cela, C. J., 1970: 32)

Igualmente, en el artículo <<Divagación sobre la amistad>>, recogido en la misma obra, *Cajón de sastre*, de 1957, Cela parte con un planteamiento de indiscutible filiación platónica: “Si la amistad no existiera, los dos amigos no podrían hablar de la amistad”. Cela parece querer decir que la amistad es una exigencia, una necesidad del hombre, y que al no darse habitualmente en el estado de pureza o perfección ideales, o el no darse en absoluto, es decir en su ausencia o privación, genera un vacío, una carencia que para Cela más confirma su existencia:

El que con frecuencia no se nos ofrezca -o no ofrezcamos- la amistad en su más puro y alto sentido, no significa otra cosa que, precisamente, existe. (Cela, C. J., 1970: 215)

Casi cuarenta años después, Cela sigue a Salustio<sup>226</sup> en su sostenido elogio de la amistad, afirmando que se trata de un vínculo nacido de la sintonía de amar y odiar lo mismo. El amigo es un otro yo, un ser casi intercambiable al serle reconocibles fragmentos definitorios de nuestra misma identidad. La amistad, pues, es una forma de armonía, y ser amigo es estar en armonía con otro. La lealtad es la forma que adopta el heroísmo, y la amistad una fusión de lealtades heroicas. Cela entiende al héroe en sentido clásico, en sentido nietzscheano también, como afirmación de una

---

<sup>226</sup> Cela, C. J., 1991: 245.

voluntad soberana; sin embargo, esa voluntad no se impone irracionalmente, sino con la medida del sabio estoico. Para Cela, el auténtico héroe es el sabio estoico, que “gana todas las batallas por no engañarse en ninguna”<sup>227</sup>. A este respecto, las referencias a Séneca son constantes en la obra celiana; pero quizá convenga rescatar entre ellas ésta, tan elocuente de su querencia estoica:

El escritor admira a su amigo el galápaguero Frascuelo porque éste representa todo lo que el escritor quiso haber sido y no es: un senequista mesurado, clásico, con el alma transida por todas las calmas y todos los buenos sentidos de la paciencia. (Cela, C. J., 1970: 72)

Sólo desde la calma y la paciencia es posible la sabiduría, y la amistad, en definitiva, no deja de ser sino eso, una forma de sabiduría, según la estela platónica del pensamiento celiano en este punto. Por eso Cela concebía la amistad como un oficio, y como tal una vocación, a la que rendía su más rendido reconocimiento: “el oficio de amigo -el más alto de los oficios-” (Cela, C. J., 1969: 286).

La vocación es para Cela la prueba irrefutable de que somos instrumentos de un destino irreversible, además de ser la oportunidad de ejercer nuestra libertad en pos de esa inclinación natural, que es como Cela entiende el ejercicio de la libertad en su versión benéfica, como acción consciente a favor de la ley natural, en sorprendente cercanía a santo Tomás. La libertad puede conducirnos al mal o al error, desde luego, pero la libertad ejercida consciente y racionalmente, si la conciencia no ha sido adulterada por una voluntad sometida o degenerada, viciada, buscará satisfacer la demanda que desde lo más íntimo de la naturaleza personal se manifiesta. Tal demanda, la vocación.

El tratamiento que hace Cela de la vocación nace de su reconocimiento como llamada, algo claramente emparentado con la entrega, la rendición libre, por ser consciente, al cumplimiento de esa demanda que encuentro en mí pero que viene inducida por algo respecto de lo cual soy medium, instrumento. La vocación no es una decisión; es decisión escucharla y seguirla, ejecutarla, mas no generarla. La vocación,

---

<sup>227</sup> Cela, C. J., 1970: 71. Con el título de <<Sal vitae>> y el subtítulo de <<Sal vitae, amicitia>>, procedente del *Satellitium animi*, de Luis Vives, Cela recoge cartas, artículos, pregones, notas..., todos ellos enhebrados en torno al tema de la amistad. Su lectura da idea de hasta qué punto para Cela era la amistad el más alto de los oficios. (Cela, C. J., 1969: 241-361)



además, es un vector de sentido existencial. Gracias a ella el sujeto asume una tarea a través de la cual descubre todo un mundo de valores asociados a su personal existencia: responsabilidad, entrega, dedicación, humildad, además del descubrimiento que hace de sí mismo, que se reconoce en su vocación: autoconocimiento a través de la vocación. En su caso, Cela hace de su vocación todo un tema de reflexión, recurrente en toda su obra, especialmente en la ensayística y articulística. Califica a las vocaciones de “misteriosas fuerzas”, que se manifiestan de muy diversos modos: como habilidades singulares, intereses concretos, que irán decantando, entre lo que se presenta como opciones para la acción, el ámbito o los ámbitos que el sujeto reconoce o descubre que mejor encajan con sus facultades. No es que existan las vocaciones de médico, mecánico o protésico dental, o la de escritor o profesor de matemáticas; se trata de que es en eso en lo que pueden concretarse las vocaciones, en tanto opciones disponibles y factibles. En la primera parte de este estudio pudimos ver cómo Cela se refugia en una vocación que dice reconocer en sí, hasta el punto de hacer afirmaciones como que “no hubiera podido hacer otra cosa que ser escritor”, o que “la cabeza del escritor funciona de un modo particular y diferente”, o que su “auténtica vocación es la de vagabundo”. Cela pretendía conquistar una identidad forjada por el ensamblaje de piezas dispersas y aparentemente dispares. Recuerdo que Cela solía decir que España es un país tan pobre que no se admite que alguien pueda ser dos cosas a la vez<sup>228</sup>, es decir que en su identidad cupiese una variedad integrada de talentos, facultades y oficios cuyo resultado fuese una personalidad poliédrica pero perfectamente coherente. Creo que algo de esto hay como consecuencia precisamente del culto a una hiperespecialización excluyente. En cualquier caso, Cela señaló este riesgo propio de la civilización, cuyo exceso, según Cela, fomenta la incultura y la muerte de la imaginación (Cela, C. J., 1957: 237-8). En lo que identificó Cela como su vocación cabía esa disparidad de facetas, todas ellas necesarias para ser, es decir para realizar la vocación de escritor: “Hay que ser un poco de todo para poder ser escritor; la acción es el único antídoto

---

<sup>228</sup> Esto lo dice Cela por vez primera a propósito de José Gutiérrez Solana, figura, junto a Ciro Bayo, Silverio Lanza o Llanas Aguilaniedo, a quienes el 98 debe su inspiración primera, que ejerció una innegable influencia estética y filosófica en Cela. Ver <<La obra literaria del pintor Solana>>, en *Cuatro figuras del 98 y otros retratos y ensayos españoles*, Barcelona, Aedos, 1961, p. 19 y p. 62. De hecho, tal fue su disetación de ingreso en la Real Academia de la Lengua.

conocido del tedio, y la inacción enmohece los goznes del alma y nos hace ordenancistas, acomodaticios, egoístas, fariseos y gubernamentales: el mal histórico del viejo Occidente” (Cela, C. J., 1990: 462). Ese tipo de acción propia del escritor Cela la asocia al deambular de un lugar a otro, al vagabundeo, libre de las urgencias, exigencias y obligaciones en las que la gente común consume sus energías. Dice Cela en un importante y nutrido artículo del año 1949, publicado en *Arriba*, el día 3 de julio:

El escritor, a su propio y escaso juicio, es hombre inclinado a la holganza y con una vocación sin límite por la vida antisocial, deambulatoria, un poco errabunda, siempre desligada. El ideal humano del escritor muy bien pudiera ser el gorgotero que vende cintas y alfilerillos de colores de pueblo en pueblo, el vagabundo que va alimentando al hambre por los caminos que jamás acaban, el mendigo que enseña amargas lepras violeta de romería en romería, de feria en feria, de función en procesión. [...]

...las cualidades que debieran ornar el alma de los escritores: el trabajo, la limpieza de espíritu, las miras altas.

Las cualidades teóricas, ideales, óptimas, del escritor, no suelen darse entre escritores. Y, sin embargo, la función literaria es una función moral, no estética; una función que debe enseñar algo, que no ha de quedarse en el puro artilugio. En última instancia, la estética también tiene su substrato aleccionador. [...]

Pero esta función moralizadora -esta función que da moral a las gentes para resistir- no siempre está servida por una actitud moral, por algunas ligeras cualidades. Esta es la gran palanca de la literatura: que predica sin dar trigo ni ejemplo. (Cela, C. J., 1990: 458)

Reconocemos en esas consideraciones, de un Cela aún treintañero, muchas de las ideas que durante años volvieron a su pluma cada vez que se presentó la oportunidad. En *Al servicio de algo*, obra de 1969, encontramos versiones casi idénticas de las mismas ideas, como ya dejamos constancia<sup>229</sup>. Aparte de los valores, identificados aquí como “cualidades del alma”, a los que el escritor debe atenerse, como si estuviera poseído por ellos, Cela reconoce que los escritores raras veces cuentan con lo que necesitan para realizar su vocación, bien porque las circunstancias siempre imponen su fatal tiranía, lo que puede malograr la obra o esterilizar al escritor, bien porque carezcan de ella. Cela carga su crítica sobre quienes careciendo de vocación, que es tanto como decir: careciendo de compromiso moral con el mundo en el que viven, instrumentalizan la

---

<sup>229</sup> En la primera parte de este estudio, especialmente.

literatura con fines espurios que truncan su misión moralizadora, es decir educadora y liberadora, capaz de contribuir a formar conciencias lúcidas que ayuden “a las gentes para resistir”. Se trata de resistir, no se olvide, de pasar la vida eludiendo estoicamente el dolor, con distancia y corazón de vagabundo. Pero no quisiera desviarme ahora de la línea que pretendía seguir: la labor de servicio público que el escritor auténticamente vocacional asume, y su singular condición de intermediario, de medium. Precisamente un texto de la recién nombrada obra *Al servicio de algo* nos ofrece la idea que pueda servir de guía:

El escritor se enfrenta con la cuartilla en blanco para servir con la palabra -el médico del ánimo enfermo, para Esquilo- aquello que tranquiliza, aun a golpes violentísimos, su conciencia [...] Luis Vives sostiene que no hay espejo que mejor refleje la imagen del hombre, que sus palabras. Pues bien: en la lealtad a sí mismo a través de la propia palabra, se apoya la más justa ley del escritor. (Cela, C. J., 1969: 11)

Habla Cela de lealtad y de conciencia, de practicar con la palabra -la palabra leal, la que nace de la conciencia- una curiosa forma de medicina, una vocación entendida como autorrealización personal y como compromiso público. La vocación a la que Cela viene haciendo referencia es un acto de conciencia, a la que sirve realizándose. Fijémonos en que se trata de un acto autorreferencial, nacido de la conciencia del sujeto, donde batallan las representaciones del mundo, de su mundo, y dirigido a tranquilizar su propia conciencia, a poner paz en ella. Pero ese acto es, a su vez, transitivo, precisamente por la mediación que opera la palabra. La palabra, que es dirigida a uno mismo, es también un objeto o artefacto mundano a disposición de quien o quienes lo requieran, lo necesiten o lo aprecien. Esa palabra que fluye a través del escritor es la palabra que Cela califica o identifica de poética. A la palabra poética, por tanto, es a la que sirve la “más justa ley del escritor”. Por eso incluí la poesía entre las realidades del mundo que tienen su origen en un orden supramundano, y acaso portan alguna oscura noticia acerca de él, pero que está inexorablemente vinculada al hombre, sin cuyo concurso no podría realizarse, es decir ser en el mundo y para el hombre. Dice Cela: “Primero es la poesía; después, el poeta; luego, el poema”<sup>230</sup>. Pero, ¿qué es poesía,

---

<sup>230</sup> El artículo <<Arte poética>>, publicado en *Desde el palomar de Hita*, en 1991, recoge y actualiza, por lo avanzado de la fecha, la visión celiana de lo que es poesía, ampliamente entendida como forma de la

existe acaso? Cela recurre a Salinas para responder afirmativamente a lo segundo, que no tanto a lo primero, y el argumento que da como garantía de su existencia es que hay poeta y hay poema. El poeta es el que expresa la poesía y la cifra en el poema; expresar la poesía es mostrar a través del decir la realidad en su dimensión oculta, una dimensión afín al misterio. Para Cela la realidad mundo, ésa a la que el hombre está cosido y de la que forma parte, es poéticamente expresable, la poesía es la entraña fable del mundo, es decir el modo como el mundo se nos manifiesta esotéricamente<sup>231</sup>. Lo más opuesto al modo de ser de la poesía es el silencio: “la poesía no se siente en silencio sino a voces, a mágicas y muy ordenadas voces de poeta” (Cela, C. J., 1991: 66). Sospecha Cela una isocronía, o incluso una sincronía, entre un hecho natural, puro y espontáneo, como el volar de la paloma, es decir ajeno absolutamente a la intervención humana, y “las sílabas del verso o el latido del corazón del poeta”. Y añade que tal hecho, la isocronía, no es algo misterioso (no es ahí donde reside el misterio), sino la nuda manifestación de que alguien, el poeta, es capaz de interpretar, “de leer y descifrar”, por ejemplo ese vuelo de la paloma o el canto del jilguero: “Hay una ley que gobierna las palabras y desecha los inconvenientes a los fines mágicos”. Interpreto esta afirmación como la sospecha de que entre el hombre y la ley que gobierna el mundo, y al hombre mismo por tanto, existe un canal de comunicación, algo así como un cordón umbilical por el que transita un fluido comunicativo. En efecto, Cela hace dos afirmaciones decisivas y coincidentes en el mismo tono; ésta es la primera:

Un poeta respira con la boca abierta y sobre el aire se pintan los versos que le van saliendo de la garganta como del ubérrimo manantial del monte; hay una norma que rige las ideas e incluso las intuiciones y disuelve las no adecuadas a los fines milagrosos. (Cela, C. J., 1991a: 66)

Parece apuntar Cela la idea de que el poeta es un filtro, y la ley que gobierna el mundo es susceptible de concretarse en una norma, que es algo así como una versión de la ley accesible a la palabra, que el poeta es capaz

---

realidad que se expresa a través del poeta y se concreta en el poema, esa “escuadra de las cien celdas”. (Cela, C. J., 1991a: 65-72)

<sup>231</sup> Utilizo “esotérico” en sentido estricto, no lato: Que está oculto a los sentidos y a la ciencia y solamente es perceptible o asequible por las personas iniciadas. Para Cela, el escritor-poeta será esa persona a la que es perceptible la manifestación poética del mundo.

de filtrar, canalizada a su través. Por eso Cela recurre a Unamuno para recordar que poeta es el que desnuda su alma con el lenguaje, es decir, el que se hace transparente por el lenguaje. La segunda afirmación, páginas después, la hace apoyado en la autoridad de Dámaso Alonso y de Vicente Aleixandre, pero es de cuño propio:

poesía = comunicación. Pero no, quizá, comunicación de poeta a lector sino, más ceñidamente, comunicación de poema a mundo circundante. (Cela, C. J., 1991a: 71)

Lo que a través del poeta se produce es la manifiesta unión poema-mundo, y eso es la poesía. Contra la opinión de Manuel Machado, para Cela la poesía sólo existe si se la expresa, pues su existencia exige al poeta que la filtre y la fije en el poema. “Sin poesía no hay poeta y sin poeta no hay poema; también es cierto que sin poema no hay poeta y sin poeta no hay poesía, y que sin poesía no hay poema y sin poema no hay poeta, como ya se dijo, y esto que parece un juego de palabras, no lo es” (Cela, C. J., 1991a: 67). No lo es porque sólo así puede Cela transmitir la imagen trinitaria de un mismo hecho, de tal modo que los tres términos se coimplican sin posibilidad de que esa circularidad triádica pueda romperse; la ruptura impondría un primero ontológico y jerárquico. Pero no es eso lo que Cela quiere establecer; lo que busca señalar es precisamente lo contrario: no hay primero ontológico, sino una frontera donde la misma realidad se diversifica en tres entidades que individualmente sólo existen para alimentar a las otras dos, y que sólo a efectos de comprensión lógico-causal aparecen como diversas y solapadas en ese quicio fronterizo: primero poesía, luego poeta, después poema. En su momento, cuando el joven Camilo José velaba sus primeras armas literarias, se autoproclamó “poeta porque sí”, con toda naturalidad, es decir por lo mismo que el ave vuela o el pulmón respira, es decir, insisto: por la misma razón, sea la que fuere, pero que ya entonces suponía que era la misma. Igual en el año 37 que en el 91. En el año 71, cuando lo entrevistó Andrés Amorós<sup>232</sup>, ya se ufanaba de pensar lo mismo que cuando era mozo; y en el 96, cuando escribe unas palabras preliminares a la edición de su *Poesía completa*, año 1996, no sólo transcribe, como avanzadilla, una síntesis del texto <<Arte poética>>, ya publicado en 1991, ahora con el título restringido de <<Poética>>, sino que escribe un nuevo texto, brevísimo y ex profeso,

<sup>232</sup> De esa entrevista ya hemos dado cuenta en otro lugar de este estudio.

titulado al paradójico y celiano modo <<Permanente y renovada poética>>, apenas una cara de ricas y selectas palabras ensartadas que finaliza con la siguiente declaración: “Pienso lo que siempre pensé, sigo pensando lo que siempre pensé” (Cela, C. J., 1996: 23) En él repasa sus tesis clásicas acerca de la poesía pero enfatizando el valor de la palabra como su residencia natural. No quiere decir Cela que en toda palabra resida la poesía, sino que ésta no puede residir en otro lugar que en la palabra, donde puede ocultarse o germinar. Dice Cela: “no hay palabras poéticas o prosaicas, la palabra no siempre tiene la culpa de la poesía, y todas pueden ser habitadas por la emoción o el hastío, por la bienaventuranza o el dolor”. La palabra es una caja de resonancia para Cela, y es el eco poético nacido del acompañamiento naturaleza-mundo-hombre el que se escucha a su través: “La poesía es la misma palabra, la poesía no es sino un sonido significativo y maduro, una realidad y jamás una intuición”. ¿Cuál es, pues, su significado? El mundo real es su significado, lo que significa, lo que signa con la palabra. ¿Y qué comunica, es decir: qué pone en común, qué conecta? Contrariamente a lo que otros mantienen como interpretación de su pensamiento, a mí no me sorprenden estas palabras de Cela, escritas en 1996, en <<Permanente y renovada poética>>, de donde -también- he extraído los anteriores entrecomillados:

La poesía se dice, no se ve, ni se palpa, ni se huele, pero también se oye con el oído del espíritu y se clava, se puede clavar, en la más remota esquina del corazón de Dios, el ser que prefirió no mostrarnos la verdad en cueros sino envuelta en siete nieblas, pero tampoco quiso experimentar con el poeta de carne y hueso, ese emisario desvalido. (Cela, C. J., 1996: 23)

La comunicación poema a mundo parece ampliarse a mundo-Dios a través de la palabra que el poeta cifra en poema. Pareciera que la función más alta de la palabra poética, de la poesía que en ella late, fuera comunicar con Dios, regresando a la más pura tradición de la mística española, a san Juan de la Cruz y a santa Teresa. En el poema, pues, cuando de verdad en él hay poesía, y no literatura o cualquier otro derivado administrativo o académico<sup>233</sup>, se encuentra encriptada una vía de comunicación con Dios. Probablemente esa comunicación no encuentre palabras para consumarse en sentido mundano, pero se produce a modo de cacofonías inducidas por

---

<sup>233</sup> “La poesía literaria, la poesía de inmediatas resonancias, quizá no sea más cosa que la estéril muleta del fraude o del desconcierto.” (Cela, C. J., 1996: 23)

el eco de las palabras, de la palabra poética. Por eso la palabra poética no es la expresión de una certeza, contra lo que algunos pudieran pensar. Dice Cela que la amargura y la duda cabalgan “por el duro suelo del mundo”, siendo “la palabra todavía no pronunciada” la que oculta la clave verdadera. Siempre habrá palabras no pronunciadas, palabras que deban ser adivinadas a través de los ecos de la poesía. “Niels Bohr hablaba de los átomos sabiendo que envolvían y escondían la poesía, lo dijo él mismo” (Cela, C. J., 1996: 23), dice Cela, ofreciendo una cambiada de registro para sugerir que hasta tras el discurso científico se esconde la poesía, es decir un rostro de la realidad que necesita de una palabra propia para manifestarse. Porque es condición para que esa comunicación fluya la ausencia de propósito o intencionalidad comunicativa, o lo que es lo mismo: intencionalidad cognoscitiva<sup>234</sup>. Apoyado en Unamuno de nuevo, Cela dice que la poesía, o el poema en que se funde, es cosa de “poscepto”, a diferencia del dogma, que lo es de “precepto”; quiere esto decir que la poesía aparece de manera inopinada, no programada, ajena a cualquier método que la concite mecánicamente<sup>235</sup>; aunque “La ley del monte es muy ordenada y puntual y no permite un solo movimiento mal hecho” (Cela, C. J., 1991a: 68), lo que quiere decir que la poesía, cuando aparece en la palabra, en el poema, es cualquier cosa menos improvisada y aleatoria, sino versión traducida de una ley absoluta. No hay manera, en última instancia, de apresar lo que sea poesía, como tampoco lo que sea novela, vuelve a declarar Cela, pues como hemos visto, también en la novela la palabra abre espacios para que aflore esa versión poética e inasible de lo real, apertura que incluso deja entrever a Dios, como realidad o como problema, en cualquier caso como problema real.

Porque la poesía es ajena a cualquier programa que la haga manifestarse, la vocación del escritor poeta es ajena a su voluntad. Ya lo hemos dicho: no se decide ser escritor o ser poeta; se es por un designio ajeno a la voluntad, es un destino que se asume incluso con sufrimiento y contra la voluntad; y dice Cela, sabedor de lo que dice, estas palabras con

---

<sup>234</sup> Me vienen a la memoria estas palabras de San Agustín, tan gustosas de repetir a Zubiri: Busca como si no fueras a encontrar, y hallarás como si no hubieras buscado. (Cito de memoria, creo que de *Naturaleza, Historia, Dios.*)

<sup>235</sup> Lo que opera mecánicamente, Cela, con habilidad de malabarista, lo degrada en dogma, es decir (en este nuevo contexto): lo que no deja espacio para lo ignoto, lo misterioso, o lo incognoscible, o la duda, o sea, lo científico asumido dogmáticamente como promesa de absoluto.

las que vamos poniendo fin a este capítulo sobre lo que en el mundo hay y las posibilidades de decirlo:

su único antídoto [el de la vocación de poeta] es el poema que, si aborta, infecta, y si se desproporciona, estrangula. Al heroísmo y a la santidad les acontece lo propio que a la poesía. Por eso no es posible querer ser poeta -ni héroe, ni santo-, ni tampoco querer dejar de serlo. Cuando los médicos lleguen a demostrar lo que ya se intuye, esto es, que el huevo de las tareas [taras] físicas se incuba en el alma, se entenderá con claridad mayor este discurso. (Cela, C. J., 1991: 72)<sup>236</sup>

El mundo, pues, está regido por una ley inexorablemente precisa, ignota para el hombre, aunque vislumbrada poéticamente. La ecografía que ese latido revela dibuja algo parecido a la silueta de Dios. Quien lo visualiza y poéticamente lo comunica asume la responsabilidad para la que ha sido designado:

El mundo sería un desolado campo de batalla sembrado de hediondos muertos si los poetas hicieran oídos sordos a la suave llamada de la palabra, de cada palabra. (Cela, C. J., 1996: 23)

---

<sup>236</sup> En la versión de <<Poética>>, escrita por vez primera en 1962 y publicada en *Papeles de son Armadans*, que aparece en *Desde el palomar de Hita*, año 91, titulada <<Arte poética>>, se lee “tareas físicas”; sin embargo, en *Poesía completa*, año 96, donde retoma el título original del año 62, aunque reduce ostensiblemente el texto respecto al del 91, se lee “taras físicas”. No dispongo del texto del año 62, pero cabría la posibilidad de que Cela cambiase la palabra en el 96; a mi juicio introduce un matiz más acorde o consistente con sus últimas ideas.



#### 4. DIOS, o la nostalgia, el azar y la geometría.

Sin haberlo previsto, ni mucho menos habérmelo propuesto, cuando comencé la redacción de esta investigación, las referencias a Dios han devenido constantes, presentes en todas las partes y capítulos en que he dado en articular la exposición del pensamiento de Cela. Cabe suponer entonces que al pensamiento de Cela no le es ajena la idea de Dios, como tampoco en su vida debió de estar ausente esa preocupación por el sentido último, o ese desasosiego que provocan la búsqueda, la duda y la soledad, esas tres servidumbres de la conciencia y la libertad, para Cela. Pero Cela fue muy celoso de su intimidad, de su mundo interior, esa región donde aletea lo que de quebrarse fuera la persona entera lo que se rompiera, algo que es necesario proteger de las miradas extrañas, léase quizá de la crítica fría y, con más frecuencia que lo contrario, despiadada. A Cela la crítica le hacía sufrir mucho, le dañaba realmente, y contra ella se rebelaba con toda la violencia de que era capaz, hasta el punto de construirse un personaje en el que ocultarse, toda una máscara de guerra cuyos rasgos exhibía con bizarra provocación. Esa ternura, esa alma de vagabundo, esa inseguridad y torpeza casi patológicas, quedaban sepuladas por una mirada de acero y una voz tronante que nunca permitieron la abierta y desinhibida carcajada. Durante los últimos años de su existencia, cuando la fuerza de su fiera ambición había dado ya los frutos que nunca imaginó que llegaran a ser tan colmados, cuando ya no tenía necesidad de guerra, probablemente comprendió que era demasiado tarde para desmontar su propio personaje, que había llegado a encarnar en él como parte inseparable de su naturaleza, tan fajada a su vez por muy complicados resortes, como he tratado de mostrar.

Sobre el tema Dios, su existencia o su inexistencia; su condición de creyente o no, con sus matices: agnóstico o ateo; su anticlericalismo, al menos de fachada; o el encaje de Dios en el corpus de su obra..., sobre todas estas cuestiones y otras afines Cela ha dosificado con avara tenacidad su auténtico sentir y pensar, hasta el extremo de haber legado un sinfín de textos y testimonios en los que parece gozarse en jugar al despiste con el lector o con el entrevistador. Sólo una lectura atenta y un estudio contextualizado de sus declaraciones puede hacernos entrever las constantes de su pensamiento en torno al problema Dios. Como investigador, y muy consciente del valor de esta pieza en el puzzle del

pensamiento de Cela, he procurado indagar, además, claro está, de en la literalidad de sus obras, también hasta donde me ha sido posible más allá de ellas, y debo confesar que entre la gente con la que pude contactar, en un caso topé con un telón de silencio y en otro con un, a mi juicio, poco probado diagnóstico de ateísmo<sup>237</sup>. De otros testimonios sólo obtuve un descolocado “No sabe; no contesta”, como si mi interés por el asunto fuera extraño y poco menos que innecesario para mi propósito.

Y, sin embargo, la cuestión dista mucho de estar resuelta y menos aún de ser irrelevante. Quizá una prueba de su relevancia la ofrezca el silencio del señor Obispo, al que me he referido en la nota anterior. Otra prueba es la casi omnipresencia de la palabra Dios, así como las más que ocasionales referencias bíblicas, en el corpus bibliográfico de nuestro autor.

Miguel Delibes, en una obra ya citada<sup>238</sup>, además de detectar en Cela “su ternura interior, celosamente guardada por una coraza de tremenda agresividad”, y de colegir “la inseparabilidad”, en este caso, entre “el personaje y su obra”, y por tanto -cabe deducir- de su pensamiento en ella, desliza lo que a todas luces es una maldad del bueno de Delibes, un afilado e inteligente dardo dirigido al fanfarrón Camilo. Escribe Delibes, después de describir la máscara de asustaviejas con que el gallego intimidaba:

A estos efectos, soy testigo de una historia muy reveladora. Con ocasión de unas conversaciones internacionales de novelistas, de las que ya he hablado, celebradas en el hotel Formentor, coincidimos en misa un día festivo apenas una docena de escritores, entre ellos Cela. A la salida, tal vez por parecerle -ante la escasa concurrencia- que aquella profesión de fe no cuadraba con su fama e incluso que podría tomarse como una debilidad, se encaró con el poeta y ensayista José María Valverde, que había comulgado con gran devoción, y le dijo:

-José María, tú eres el único católico español que todavía cree en Dios.

---

<sup>237</sup> El telón de silencio lo encontré en la persona de don Luis Quinteiro Fiuza, Obispo de Orense, con quien mantuve una estéril y decepcionante correspondencia entre enero y febrero de 2006, después de mi regreso a Sevilla tras mi segunda estancia como investigador en la Fundación Camilo José Cela, en Iria Flavia. El diagnóstico de “ateo convencido” lo obtuve de su propio hijo, don Camilo José Cela Conde, que amablemente respondió por escrito a un cuestionario que le entregué personalmente durante nuestro primer encuentro en su despacho de la Universidad de las Islas Baleares, y que recibí de vuelta el 11 de junio de 2006 vía correo electrónico. Naturalmente, tanto las cartas enviadas a don Luis y su respuesta como el e-mail impreso enviado por don Camilo hijo obran en mi poder.

<sup>238</sup> Delibes, Miguel, *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*, Madrid, Destino, 2004, pp. 23-39 (las dedicadas a glosar la figura de Cela y su presencia en la novelística de posguerra).

-Y en Jesucristo, que es más difícil -respondió sin vacilar el poeta.

He aquí Cela. Si él no cree en Dios ¿por qué madrugó para asistir a una misa? Y si cree ¿por qué disimularlo? ¿Quién le pediría explicaciones? ¿No hay en esta reacción inesperada algo de lo que mueve a Pascual Duarte contra su perra Chispa? ¿No hay aquí un afán por ocultar los verdaderos sentimientos cuando éstos pueden traducirse por algunos como muestra de blandura? A mi juicio, repito, Cela es un hombre sensible y afectivo que se oculta bajo una máscara de dureza. El hombre suave que aflora en Pabellón de reposo se disfraza del hombre feroz que aflora en La familia de Pascual Duarte. Éste es Camilo José Cela, un escritor que tuvo que trocar Madrid por Mallorca para poder ser quien es, harto de ponerse la careta de hombre terrible cada mañana. (Delibes, M., 2004: 33-4)

Cuando sucede la nada sorprendente anécdota que relata Delibes, Cela tiene al menos cuarenta años, quizá algunos más. Seguramente ya ha publicado *La catira*, que es del año 55 y escrita parcialmente en Mallorca. El dibujo de las dos caras de Cela que hace Delibes es absolutamente exacto, y la reacción de Cela ante lo que pudo hacerle sentir como ridículo o susceptible de generar hacia él una mofa, mucho peor si es solapada o disimulada, por parte de los testigos, es completamente coherente con la psicología del personaje. Pero lo que interesa en este punto de nuestro estudio es constatar el hecho indiscutible de que sin que nadie se lo pidiera ni las circunstancias lo aconsejaran, aquella mañana Cela se acercó por iniciativa propia a escuchar misa en día de precepto. Pudiera ser que Cela esperase mayor presencia de sus colegas, pero esa me parece poca justificación para asistir a un acto de esa naturaleza si no forma parte de los propios hábitos o no lo exige el protocolo. Creo que podemos decir, sin arriesgar demasiado, que Cela, con algo más de cuarenta años, asistía quizá de vez en cuando a misa. Con qué frecuencia, eso no lo podemos saber. Pero qué cabe deducir del hecho de que alguien acuda a misa de vez en cuando, a lo mejor después de cinco, seis o diez meses, o un año, sin que nada le obligue a hacerlo, como por ejemplo sería asistir a una boda, a un entierro o a una primera comunión. Creo que tampoco arriesgo demasiado si lo que deduzco es que en esa persona late una preocupación de naturaleza religiosa, que en algunas ocasiones le insta a conducir sus pasos hacia el templo. Otro templo, no obstante, al que Cela conducía diariamente sus pasos era su estudio, su lugar de trabajo, donde nadie podía entrar ni siquiera a limpiar, menos aún a ordenar, sin su permiso, y allí, dedicado a componer su ingente obra durante tantos lustros, forzando su

pensamiento a que produzca las ideas que su estilográfica llevaría al papel, seguro es que esa preocupación de naturaleza religiosa, mezclada con otras muchas preocupaciones de muy diversas naturalezas, aflorase con frecuencia, y lo hiciera en unos tonos no siempre coincidentes, sino en función de las circunstancias, los humores, las noticias, los intereses del momento. Exactamente eso es lo que encontramos como rastro de la preocupación religiosa de Cela en su obra: un cajón, de esos que cuando niños abríamos en el desván de la casa de los abuelos, donde podíamos encontrar, donde podemos encontrar, literalmente de todo y para todos los gustos.

En efecto, en la obra de Cela, considerada en su totalidad, encontramos una presencia de Dios dispar pero constante. Esa disparidad llega con frecuencia a la contradicción, pero esa contradicción resulta disuelta, o al menos mitigada, por la constancia, por el aluvión de veces en las que hace referencia a Dios, o aparece la palabra Dios, en la obra, hasta apreciarse definida, o silueteada, una tendencia, una orientación que para el investigador cabe interpretar como lo más cercano a lo que íntimamente y durante más tiempo pudo Cela pensar que es Dios, o el Dios que Cela pudo pensar para él<sup>239</sup>.

Retomamos ahora el hilo de nuestro relato del pensamiento de Cela donde lo habíamos dejado, a saber: manifestando que el hombre, a través de la palabra poética, acaso aspira a comunicar con Dios, o con algo que Cela pretende situar fuera del mundo aunque bajo su influencia, bien ocasional, bien permanente. Retomamos, pues, al Cela que se seguía declarando poeta, como hace constar José Ángel Valente en el Prólogo<sup>240</sup> a

---

<sup>239</sup> No puedo dejar de recordar en este momento la obra, ya citada, en tres tomos de Sagrario Torres, *Cela y Dios*, Palma de Mallorca, La autora, 1994. Según Sagrario Torres, desde *Pascual Duarte*, 1942, hasta 1994, incluidos prólogos, notas y addendas, nada menos que “más de 1800 veces aparece la palabra Dios en los fragmentos transcritos”, op. cit., p. 4. Y reflexiona: “Cabe preguntarse, pues, por lo que en la intimidad había cuando tantas veces y con tan vario sentido puso el término Dios en la boca o en la pluma de sus personajes. Respetuosa ante los adentros de las personas a quienes trato, tan sólo me atrevo a pensar que Camilo, además de ser excelentísimo notario del habla de su pueblo, es al Dios de la misericordia, a ese Dios que acoge en su seno a cuantos padecen el dolor, el abandono y la injusticia, al que una y otra vez nombra el novelista cuando las criaturas de su invención invocan a Dios y en Dios se refugian.” Op. cit., p. 4.

<sup>240</sup> Las primeras palabras de Valente no pueden ser más certeras, no sólo en relación a Cela y las referidas a él, sino como general consideración: “Detrás o al lado de todo narrador, de todo novelista verdadero -*rara avis in terris* para nuestra hora y lugar-, hay siempre un poeta. No en vano la *Odisea*, que T. E.

*Poesía completa*, de CJC. Pero ¿qué es Dios?, no lo sabemos; ¿cómo ejerce su influencia?, no lo sabemos; y esa aspiración comunicativa, ¿puede realizarse?, porque así como Dios no es de este mundo, el hombre sí lo es, y no sabemos si es factible una comunicación que exige para establecerse un canal capaz de conducir mensajes de dentro a fuera de este mundo, tanto como de fuera a dentro; ¿y el mensaje, el contenido comunicativo?, ¿en qué lenguaje cifraría Dios el suyo?... Aunque eludamos en este momento ofrecer respuestas a estas cuestiones, sirvan, no obstante, para poner de manifiesto la oscuridad casi impenetrable del problema, así como para marcar la pauta que nos guíe en el camino por recorrer. Se impone, pues, continuar aplicando el método que hemos seguido y que nos ha traído hasta aquí: ir a los textos, seleccionar los más representativos y polémicos, sacar conclusiones fundadas y coherentes, tratando de superar, comprensivamente, la incoherencia que constantemente el propio Cela practica, y no renunciar a la interpretación argumentada. Ésa, creo, es la labor del investigador.

Atendiendo a los textos, encontramos que las alusiones o referencias a Dios se inscriben en dos órdenes o niveles bien diferenciados: el orden metafísico y el orden teológico-religioso. Pertenecen al orden metafísico, por ejemplo, las siguientes declaraciones:

Dios es la unidad de la materia, algún día se demostrará, o un infinito y delicado ser de materia metafísicamente desconocida y quizá gaseosa o paragaseosa, algún día se demostrará. (Cela, C. J., 1994a: 28)<sup>241</sup>

---

Lawrence considera la primera novela de Occidente, está escrita en exámetros y es obra de un aedo ciego. [...] Ese elemento poético, vagamente angélico, es uno de los condicionantes del narrador fundamental que es Camilo José Cela. En la prosa de Cela, entre sus desplantes, se asoma infinidad de veces, casi como una forma necesaria de equilibrio retórico, gran descansadero o contrapunto, la figura del poeta de la guarda.” José Ángel Valente, <<Camilo José Cela, o la poesía como matriz>>, en Cela, C. J., 1996: 7-8.

<sup>241</sup> Esa misma definición de Dios: “Dios es, para mí, la unidad de la materia”, la encontramos en la entrevista que Cela concede a Salvador Pániker, recogida en *Conversaciones en Madrid*, de S. Pániker, Barcelona, Kairós, 1970, p. 43; 1ª edición, mayo de 1969. Preguntado, a renglón seguido, si Dios es personal, Cela responde: “Yo no soy teólogo; pero pienso que Dios no es aquel señor con barbas y aspecto bondadoso que describió el Padre Ripalda”. *Ibidem*. En el año 94 reproduce la misma idea que una cuarto de siglo antes, en el año 69.

Dios es noción infinita y por tanto abarcadora de todo desde más acá hasta más allá de las inexistentes lindes de lo infinito. (Cela, C. J., 1994a: 51)

De orden teológico-religioso cabe considerar, por ejemplo, estas otras:

Dios sabe todo lo que acontece sin necesidad de que tú se lo escribas, de que tú seas su gratuito y pueril confidente, lo sabe mejor que tú y por qué y para qué, lo que pasa es que se abstiene de intervenir en estas cuestiones que ni le salpican [...] Dios ni entra ni sale en lo que hacemos los hombres, nos contempla con un infinito desprecio, con una infinita piedad, también con una infinita pesadumbre. (Cela, C. J., 1989b: 109)

Cristo es Dios y no se le puede entrar más que por la misericordia (Cela, C. J., 1989d: 233)

De un lado, tenemos la realidad Dios: una naturaleza de materia desconocida, quizá suprafísica, capaz de unir, de otorgar unidad a lo diverso y lo disperso, como si todo lo diverso y lo disperso remitiera a un principio unificador omnipresente. Esa naturaleza quizá suprafísica, quizá sobrenatural, otorga unidad a toda la materia, unifica en su seno a la totalidad de lo que existe. Como Pascal, Cela no sabe, no puede saber, cómo el espíritu afecta o está inserto en el cuerpo; tampoco, cómo Dios ejerce su influencia sobre el universo. Es, dice, un ser infinito, de ahí que probablemente sea eterno y dé cobertura, unidad y sentido a todo lo que no lo es. De otro lado, sigue diciendo Cela, Dios conoce la totalidad de las causas y los efectos, pero no interviene en los asuntos humanos: desprecio, piedad y pesadumbre son los sentimientos de Dios hacia los hombres, según la visión celiana. Esta otra cita refuerza y amplía la noción de un Dios ajeno y a la vez protector: hablando sobre la omnipotencia divina, como en múltiples pasajes de sus obras, dice: “esto es así como lo escuchan ustedes y a Dios ni le importa siquiera que se lo crean o no, Dios no se rebaja, nadie debe olvidar que Cristo es Dios y no está contra el hombre pese a que el hombre merecería que lo estuviese...” (Cela, C. J., 1989d: 103). Aunque las alusiones de Cela a Dios son casi tan infinitas como el Dios celiano, creo que estos textos recogen en síntesis el núcleo de la cuestión para Cela. El Dios celiano impone el carácter determinista de la naturaleza, así como el fatalismo del destino humano: es Dios quien

instruye la ley que todo lo rige, y esa ley inscribe versiones de sí misma en el hombre, en cada ser humano concreto, que se verá siempre preso en una trama de agentes tan ignorados como ingobernables. La soledad es para Cela, ya se ha dicho, una conquista heroica; solo el hombre emula a Dios, y experimenta la ficción de ser dueño de sí. “No es mala la soledad, Dios está solo y tampoco necesita compañía, claro que el hombre no es Dios, eso ya lo sé...” (Cela, C. J., 1983: 211). Este planteamiento de la relación naturaleza-hombre-Dios, por una parte, implica al hombre con la naturaleza: el hombre es naturaleza, y una curiosa forma degradada o degradable de ella que le hace inmerecedor del favor de Dios, precisamente por su arrogancia, por su ciega soberbia, por el uso equivocado que históricamente ha hecho de su libertad: “mueren más hombres por defender su tierra que su alma, por salvar su tierra que su alma” (Cela, C. J., 1989d: 151); por otra parte, define fatalmente el destino humano, que es irreversible y ajeno a la posibilidad de transformación por la voluntad humana, sólo en soledad, como conquista heroica de la inteligencia y de la libertad, el sujeto asume la certeza de la muerte y toma conciencia de su pequeñez; finalmente, esa posición fronteriza del hombre le permite alguna forma de comunicación con (en sentido amplio: conocimiento de) Dios a través de la difusa visión de la ley suprema. Esa visión de la ley suprema se manifiesta de muy caprichosas y confusas maneras y a gente igualmente dispar y no siempre consciente de su condición de “elegidos”: niños, vagabundos, locos, tontos miralunas, científicos que no han enfermado de soberbia, poetas auténticos... El acceso celiano a esa visión, claro, es la vía poética. Reparemos en que Cela, en <<Arte poética>>, compara el palomar con el verso, prisión el primero de palomas y el segundo de la poesía, y con el poema: “la escuadra de las cien celdas, la cárcel de los innúmeros diseños de la cesía” (Cela, C. J., 1991a: 65). Es interesante señalar esta asociación poesía-poema-cesía: la poesía es así una forma de aparecer algo, una forma de ser percibido algo que se distribuye o se transmite a modo de reflejos, concretado en apariencias visuales en el espacio, adivinadas y sentidas por el corazón peculiar del poeta. Esa adivinación se activa en términos de nostalgia; se trata de una emoción surgida de la necesidad de reencuentro con algo ancestral y muy lejano en la memoria. Preciso una clave platónica en esta concepción de la nostalgia, que es nostalgia de

orden, de ley, de geometría, dice Cela con insistencia<sup>242</sup>, como resaca emocional de la reminiscencia, proceso éste eminentemente intelectual, noético. La necesidad dice Cela que no es una idea, en el sentido de una construcción mental susceptible de ser falsa, sino una evidencia (Cela, C. J., 1984: m. 104). La evidencia celiana manifiesta una gran afinidad con la evidencia cartesiana: un modo de aprehensión tan irrefutable como indemostrable; de hecho no son pocas las ocasiones en que adopta la figura del filósofo francés como estandarte<sup>243</sup>, quizá como amparo o camuflaje de su concepción de Dios. El Dios metafísico es para Cela un Dios géometa, ordenador, organizador, pero no con arreglo al mal, sino al bien. Creo que merece la pena reproducir por extenso un texto tremendamente revelador del concepto celiano del orden geométrico, de la necesidad que instruye todo lo que sucede en el universo y en el mundo, así como de la misión que debiera cumplir la auténtica ciencia:

Yo creo que todo tiene su representación geométrica espacial, aunque no sepamos dar con ella. Es posible que llegue el día -a lo mejor ya no lejano- en que la representación geométrica espacial de cualquier cosa (la conducta del niño o una flor, la lucubración del filósofo o un insecto, el sueño del poeta o un fósil que vibra, el rapto del iluminado o un ave que muere navegando) sea fácil de hallar con sólo poner en marcha, en cada caso, la clave pertinente. Hace años leí un libro en el que se hablaba de la nostalgia geométrica de la biología; el concepto de la nostalgia geométrica es muy hermoso y certero, muy delicado y exacto. Todo tiende a la geometría -se quiere, soñadoramente, suponer-; lo que acontece es que la geometría tiene las lindes mucho más remotas que aquello a lo que hoy aún sigue llamándose geometría. La evolución de las ciencias, en realidad, se mide por el ensanchamiento de sus horizontes, que al final acabarán fundiéndose, como en Grecia, en una sola sabiduría [...] Al igual que la biología, pienso que las artes y la literatura (como todo, según dejé

---

<sup>242</sup> De “la nostalgia geométrica del azar” viene hablando Cela desde al menos el año 62, cuando publica <<Cauteloso tienta por lo que pudiera tronar>>, O. C., T. 1, Barcelona, Destino, 1962, pp. 32 y ss; en *oficio de tinieblas*, en la mónada 129, volvemos a encontrar la mágica formulación con que Cela expresa la certeza de Dios; o en *El asesinato del perdedor*, op. cit., p. 21. Entre otros muchos lugares.

<sup>243</sup> *El Extramundi y Los papeles de Iria Flavia*, la revista fundada y dirigida por CJC desde 1994 hasta su fallecimiento, cuenta con una sección titulada “El émblo de Descartes”. También, la tercera parte de *Baraja de invenciones*, conjunto de cuentos y relatos cortos publicado en *La dama pájara*, Madrid, Espasa, 1994, lleva por título <<Homenaje a Descartes>>, op. cit., pp. 217-34. Pero es en el año 45, cuando publica *Mesa revuelta*, donde encontramos frecuentes alusiones a Descartes, por ejemplo: en <<El reino del amor y del dolor>>; o en <<A medias, un siglo y medio>>, en Cela, C. J., 1990: 149, 294.



apuntado pocas líneas atrás) también están lastradas de nostalgia geométrica<sup>244</sup>. (Cela, C. J., 1962: 32 y ss)

Procede del mundo de la biología esa nostalgia geométrica<sup>245</sup>, porque es en la observación del orden vital y de los organismos vivos, o del orden celeste, donde se suscita la nostalgia, que es la recidiva emocional de una tendencia que Cela quiere suponer “soñadoramente”, léase poéticamente, geométrica, aunque en un sentido que excede los límites de la geometría de los humanos; una geometría tan amplia y remota que, si fuera posible desentrañar sus claves, ofreciera la figura exacta de los hechos, de todos los hechos, efectos de la misma ley suprema. Geometría y ley suprema, que es ley primigenia, son lo mismo, están fundidos en la misma forma. Es esa misma forma la que se manifiesta diversificada en todo cuanto existe o puede llegar a existir, de modo que el conocimiento entendido como ciencia no consistiría más que en la constatación de esa unidad esencial de todo en torno a esa ley geométrica. Pero esa ciencia es imposible, porque literalmente exigiría la superación de las perspectivas, o sea la salida del mundo. Sólo queda el sueño poético que conjure las palabras capaces de abrir vías a la poesía, esa entidad que surge como un eco del infinito y que prende, colándose como la luz por la rendija, en algunas almas (Cela habla de almas, constantemente) elegidas. Es importante señalar que la verdad poética se sirve de la palabra, pero no anida en ella; de hecho Cela dice que la verdad agoniza en las palabras (Cela, C. J., 1984: m. 902), porque esa prisión que es la palabra asfixia lo esencialmente vivo, libre, indómito, así las palabras son siempre traidoras (Cela, C. J., 1989d: 85, 232) si se las considera como cripta de los hechos reales en su verdad. La palabra es poética cuando deja ver a su trasluz, que es una forma de desdecir, una forma de entendimiento reflejo, indirecto. Sin poesía, más vale el silencio: “no hables permanece mudo cualquier cosa es preferible a hablar la palabra que nunca vale para los consuelos útiles la palabra no conduce sino a los

---

<sup>244</sup> El texto pertenece al pequeño ensayo, ya citado, con que Cela introduce el primer tomo de sus *Obras completas*, en la edición de 1962, titulado <<Cauteloso tiento por lo que pudiera tronar>>.

<sup>245</sup> Es interesante la reseña que hace Cela en año 52 del libro de Juan José López Ibor *El descubrimiento de la intimidad y otros ensayos*, publicado, primero, en *Clavileño*, noviembre-diciembre de 1952, con el título mismo de la obra, y luego recogido en *Mesa revuelta* (Cela, C. J., 1990: 311 y ss). A través de esta obra, junto a otras, Cela descubre la faceta biológica de nuestra psique, y se entusiasma con ella; el capítulo <<La idea del hombre en la biología moderna>>, confiesa que fue de su más vivo interés. Esa biología, con su alarde de sutil inteligencia, es la que exuda una nostalgia de orden supremo.

consuelos viles y a esconder la razón a nublar la razón y sofocarla” (Cela, C. J., 1984: m. 899).

Todo va a su ser y a su andadura, dice Cela, “que sólo se rige por la inercia que gobierna las estrellas”, “la Vía Láctea no es más que una confusa pero muy organizada tribu de estrellas” (Cela, C. J., 1994a: 146). Queda patente la idea celiana de un orden supremo, pero para el hombre es confuso ese orden; lo que sucede se atiene estrictamente a ley, pero para la ignorancia humana es azaroso lo que acontece, es casual, caótico incluso, como si no hubiera responsable, como si lo que sucede emergiera de un pozo de insondable pureza que reparte suertes sin sentido. No parece que Cela entendiera esto así, ya lo veremos más adelante, a pesar de que desde la perspectiva humana la tentación se inclina hacia esa neutralidad de la suerte y la desgracia, el azar, en la forja de los destinos. Dice Cela:

por más esfuerzos que hagamos no podemos admitir, no podremos admitir que la casualidad sea de nadie ni tenga nada, sea sierva o ama de nadie ni de nada ni esté sometida a nadie ni vinculada a nada, ni siquiera a Dios ni a la noción de Dios, no es lo mismo sentir que comprender... (Cela, C. J., 1994b: 66-7)

Sentimos que la casualidad no tiene dueño, pero no nos es posible comprenderlo, es decir no es posible asumirlo, aceptarlo; la comprensión se rebela contra esa posibilidad, no hay más que mirar al cielo estrellado o dejarse invadir por la sobrecogedora puntualidad de la naturaleza para comprender la existencia de un vínculo, de algo que todo lo vincula y a lo que nosotros mismos estamos inexorablemente vinculados. Entender esa existencia es un ejercicio de lógica comprensión, pero limitada, en tanto que el objeto último al que esa existencia alude, Dios, es incognoscible. Yo interpreto así el pensamiento de Cela en este punto. Dios es incognoscible, y, consecuentemente, ha devenido víctima de la soberbia humana, quedando sepultado en un alud de confusas palabras y doctrinas tamizadas por la miseria humana. Creo que es en este punto en el que se abre el hiato cartesiano; quizá más exactamente, según el pensamiento de Cela, pascaliano. Un Dios metafísico, geómetra, responsable último de todo cuanto sucede en el universo y del universo mismo; y un Dios de uso público, sometido al criterio de los hombres, un Dios capitalizado por las religiones, con su liturgia de perversas ambiciones y afán dominador, o de ventajistas plegarias. Contra el Dios resultante de esta usurpación, que no

es válido para la redención del hombre, sino todo lo contrario: para su destrucción, contra ese Dios y contra sus representantes, entre ellos el Estado, los jueces y todas las jerarquías, se rebela Cela. La apariencia de ateísmo está servida, desde estas consideraciones; apariencia que se desliza zafada en el escepticismo que por otros motivos -que hemos intentado esclarecer- Cela esgrime como equívoca terapia contra la soberbia humana. Los textos alusivos a Dios de carácter teológico-religioso ofrecen esa visión equívoca, incoherente, a veces agresiva o exigente, pero que siempre encierran un doble fondo, una clave oculta que abre el texto a la reivindicación de un Dios liberado de todos los ocultamientos con que los hombres lo han ignorado.

En *Madera de boj*, llave maestra que cierra la caja de la obra celiana y abre la de su comprensión, leemos este revelador texto:

todo el mundo sabe que Dios grita pero nadie se atreve a recordar el ímpetu ni el ritmo de su palabra, tampoco nadie sería capaz de hacerlo porque imitar a Dios es muy difícil, por querer copiar a Dios, que es una forma de burlarse de Dios, se han ido al infierno muchos soñadores que creían que la buena intención alimentaba. (Cela, C. J., 1999: 248)

En el año 99 es el grito de Dios; en el año 45 fue la risa, <<La risa de Dios>>, un extraño poema, por su factura compositiva, de casi cinco páginas, que en *Poesía completa* aparece precedido de seis paratextos, uno de Rubén Darío, en último lugar, otro de Lautrémont, antepenúltimo lugar, dos del Apocalipsis, 18, 2-3 y 21, 5<sup>246</sup>, respectivamente, en primer y segundo lugar, uno de Pedro, 2, 16, en tercer lugar, y el quinto de sí mismo, del propio Cela, que reza: “¡Dios! ¡Dios! ¿Será posible?” Muy difícil interpretar ese lamento envuelto de esperanza, o lo contrario; esa estupefacción airada. Pero los textos del Apocalipsis son diáfanos: el hombre cae en su propia trampa, la de su debilidad enervada de soberbia, pero de ello hay testigos, que dejarán constancia escrita de la caída, a modo de advertencia y de premonición. Ante la sordera de los hombres, la risa de Dios, cuyo pretendido apartamiento de los hombres no es sino el modo

---

<sup>246</sup> “Cayó, cayó Babilonia la grande, y se ha convertido en morada de demonios, y en guarida de todo espíritu inmundo, y en albergue de toda ave sucia abominable. Porque las gentes han bebido del vino de la ira de su fornicación.” (Apocalipsis 18 2-3); “Y me dijo: escribe, escribe porque estas palabras son muy fieles y verdaderas.” (Apocalipsis 21, 5); ... una bestia muda en que iba montado, hablando en voz de hombre... (Pedro 2, 16) en *Poesía completa*, op. cit., p. 101.

como los hombres se exculpan de su propio olvido. El poema tiene un arranque sorprendente, casi estremecedor; creo que merece la pena recoger siquiera las tres primeras estrofas (por llamarlas de algún modo):

En vosotros, que representabais los pueblos, ha resonado, lúgubrememente, la risa de Dios: en vuestras calaveras ilustres, sobre vuestros huesos que nada son sino soberbia, se apaga ya la hoguera que liquida a los hombres: tímidas, viudas gacelas que tañen el mudo caramillo del frío.

Sobre vuestro recuerdo, cien generaciones de desgracia llorarán: el llanto apoyado en la violenta cabeza de los hijos, como la torva alondra que ríe en los entierros de las niñas.

He ahí vuestra obra, ¡contempladla! (Cela, C. J., 1996: 102)

Dios oscila entre la risa y el grito, pero los hombres siguen sordos, y casi ciegos ante el horror de su propia obra (la de los hombres, claro). Desde esta perspectiva toda la antropología celiana, su crudísima visión del hombre, se explicaría como consecuencia del cómodo apartamiento y del terco e insensato olvido de Dios. Y aún así: “el Dios de los cristianos no es tan duro como los cristianos y dispone las cosas de forma que alguien llore siempre a los muertos al menos un instante” (Cela, C. J., 1989d: 199). Nuestro olvido de Dios provoca su propio silencio; no, es que nuestro olvido es su silencio. Y desde ese silencio Dios puede parecer tan infinitamente distante y desentendido de los hombres que, esclavos de nuestra soberbia lógica, neguemos su paternidad, negando nuestra creación a su imagen y semejanza con el argumento viciado de que “Dios no admite tal cúmulo de imperfecciones, sería ir contra su propia esencia, la infinitud de Dios no da cobijo a los fallos infinitos” (Cela, C. J., 1994b: 22). También, al amparo de la misma lógica, podemos conducirnos a una interpretación sobreactuada de la omnipotencia divina: “Dios, de potencia absoluta, es infinitamente todo, infinitamente bueno, malo, justo, injusto, misericordioso, cruel, inteligente, lerdo, etc, etc.” (Cela, C. J., 1989b: 109) ¿Puede ser Dios infinitamente cruel, lerdo o injusto? No, el Dios de los cristianos, al que se accede por la misericordia, como dice Cela, o el que dispone las cosas para que siempre haya alguien que llore al muerto, ese Dios no puede contar entre sus infinitas perfecciones la perfección del mal. Creo que es aquí, justo en este punto, en el que se echa de menos la costura que una al Dios metafísico con el Dios teológico, el único Dios de las

religiones. Veamos. Sobre el Dios metafísico Cela no parece albergar el mismo tipo de duda que alberga respecto al Dios de la religión. Si bien, la duda, junto a la inexorabilidad de la muerte y el hambre y el oprobio, como “tremenda realidad”, constituyen para Cela “el único denominador común que a las vidas pueda encontrarse” (Cela, C. J., 1972: 19). Siempre la duda, por tanto, pero con matices, con todos los matices que cubren de un extremo a otro desde la certeza hasta la ignorancia absolutas, pues hay de lo que no existe posibilidad de certeza: sobre lo que nos depare el destino, “ese tenebroso pozo sin fondo del destino”, como hay de lo que no es posible dudar: de la muerte inexorable. Pero Cela hace de la duda, como vimos, el baluarte de la libertad, por eso, a pesar de la imposibilidad de adivinar, quebrar o desviar el destino<sup>247</sup>, Cela entiende que la esperanza es igualmente irrenunciable para el hombre:

Es inútil la lucha, es inútil la terca obstinación contra el destino. Y, sin embargo, el viejo y cristiano refrán -a Dios rogando y con el mazo dando- nos prohíbe la desesperanza, nos vela el herético quietismo, nos alecciona las carnes y el espíritu contra la abdicación. (Cela, C. J., 1970: 156)<sup>248</sup>

¿De qué está hablando Cela? De un lado, la certeza de la inviolabilidad del destino, como corresponde a los designios de un Dios géometra; de otro lado, el hombre no se resigna a abdicar, es decir a renunciar a la búsqueda, al conocimiento, a creerse dueño y ejecutor de su voluntad, y con ello a construir el refugio de la esperanza. La esperanza es una restricción de la fe, y junto a ella una virtud teológica, la tercera es la caridad; es decir, la esperanza es uno de los rostros de la fe, de la que la duda, “el negro vencejo de la duda que anida en todos los corazones” (Cela, C. J., 1972: 19), nunca está del todo exenta. Toda la pugna que Cela entabla con Dios (pues si no la tuviera, Dios estaría absolutamente ausente de su obra, y no lo está, ni mucho menos, como cualquier lector puede comprobar) creo que hay que interpretarla como expresión de una conciencia que duda en libertad, consciente hasta del daño que la duda provoca. De ahí su tesis de que un hombre sano no produce ideas, o de que la memoria es la fuente del dolor. “La memoria es el manantial del dolor, la mina de la congoja, el venero del resignado sobresalto. Nadie que quiera

---

<sup>247</sup> Cela dice que lo único que desorienta al destino y al tiempo es el suicidio, que como ya vimos constituye para Cela un soberano, y, por tanto, respetable, acto de libertad.

<sup>248</sup> En *Cajón de sastre*, op. cit., artículo <<Eso que veníamos llamando el destino>>, pp. 156 y ss.

ser feliz -oficialmente feliz- busca el orden secreto de la revuelta arena del recuerdo, ese desierto, ese erial cuyos personajes se ceban en nuestras propias carnes” (Cela, C. J., 1970: 147). Recordar es para Cela visualizar nuestro tránsito hacia la muerte, como también ha sido muerto todo lo que recordamos. Por eso el recuerdo nos sume en un dolor que activa todos los mecanismos de defensa, entre los que destacan la duda y sus dos versiones complementarias, la esperanza y el escepticismo. La esperanza se entiende como una resistencia a la claudicación; el escepticismo, como una claudicación sin esperanza. Entre esos polos oscila el péndulo de la duda. Desde esta perspectiva, las alusiones, muchas de ellas, las más intensas y nacidas de la intimidad de un pensamiento que gusta asomar quedamente su auténtico rostro para enseguida esconderlo<sup>249</sup>, quizá por el rubor de una desnudez vulnerable, decía, las alusiones a Dios adquieren una profundidad dramática, una sobrecogida seriedad, como dolorosas invocaciones, como resentidos reproches, provocando una insoportable desazón. ¿Qué es, pues, lo que sutura el Dios metafísico y el Dios de la religión? ¿La hay acaso, hay tal sutura? Lo único que a tenor de los textos de Cela puedo decir es que, de haber alguna forma de conectar ambas nociones, ésta es, precisamente, la duda, con su doble faz: esperanzada y escéptica, nacida de la conciencia libre. “Vive la flor, la luciérnaga, o el mineral, los seres que no conocen la idea de la muerte, los seres que tampoco guardan memoria de la vida” (Cela, C. J., 1970: 147), los seres que no tienen ni libertad ni conciencia, los seres que no dudan, también los seres que no sufren la angustia. La vida del ser humano aparece, desde estas coordenadas, una vez más como una forma de enfermedad vital, que en Cela se realiza o se vive en una agonía, si bien camuflada de crueldad, de ternura y de escepticismo, emparentada con Unamuno, Kierkegaard, Camus, Dostoievski, mucho más alejada de Nietzsche de lo que en principio cabría suponer, más afín a Schopenhauer. La referencia a Séneca que encontramos en <<Una inexactitud en el Diccionario>>, artículo publicado en *Mesa revuelta*, año 45, es muy reveladora de la actitud de Cela ante la verdad y la duda: “nunca, aunque oscura, está oculta la verdad, ya que siempre da alguna señal de sí” (Cela, C. J., 1990: 102) Ni desde la duda más justificada e

---

<sup>249</sup> En el artículo <<Idilios y fantasías>>, publicado en *Mesa revuelta*, año 45, Cela cita a Ortega, en *El espectador*, a propósito de comentar la estética barojiana, y entonces surge una pregunta que quizá ya el propio Cela supiera aplicable a él mismo: se pregunta Cela, sin dar respuesta, por las causas del divorcio entre “el Baroja que es y el que algunos han visto”. (Cela, C. J., 1990: 115)

indeleble la conciencia libre, la inteligencia consciente de su fuerza, deja de buscar la verdad, esa verdad -lo diremos una vez más- hacia o por la que el poeta manifiesta una sutil afinidad y que, por el contrario, para la ciencia está vedada, por incompatibilidad metodológica: “la ciencia conduce al pecado y sólo se salvan los últimos poetas de la ignorancia” (Cela, C. J., 1994a: 116). Pero la condición de poeta, no lo olvidemos, para Cela es sumamente extraña, ha habido muy pocos poetas en la historia, no más de siete poetas verdaderos, llega a decir: “Son grandiosos pero muy escasos, los poetas adivinan inmensos mares de sabiduría, navegan muchas millas por delante de la ciencia pero en la historia del mundo no ha habido más de siete poetas verdaderos en todas las lenguas, en todos los países y en todos los tiempos” (Cela, C. J., 1994a: 78). Nos deja Cela con la curiosidad de saber quiénes han sido esos poetas, de tan bíblica resonancia numérica, pero habría que identificarlos por la pureza y originalidad de su voz, por la abrumadora capacidad para convocar la poesía, y a través de ella traernos la noticia de algo que nos trasciende y a la vez nos domina. Dice Cela en la reseña al poemario *Intimidación*, de Nicolás Fontanillas<sup>250</sup>, año 1950:

Nicolás Fontanillas, fiel al Amor y Poesía, cada día, de Juan Ramón Jiménez, el andaluz universal, nos ha enseñado, como un viejo maestro, que las llaves del arca donde se guarda la fórmula que hace habitable la vida están hechas de una substancia inalterable que se llama fidelidad, fidelidad al amor, fidelidad a la poesía, fidelidad a nuestro propio destino, ese destino que no podemos -ni aun queremos- renunciar, porque su renuncia, bien mirado, llega a suponer el torpe ensayo del suicidio del alma, el trágico intento de querer matar lo que, por esencia, es inmortal, afortunadamente inmortal. (Cela, C. J., 1990: 280)

Alma inmortal. Gracias a ella, en la visión celiana, podemos ser conscientes y fieles a nuestro destino. Esa conciencia y fidelidad nos acercan a la verdad, nos permiten bucear en nuestro interior para desvelarla, para desocultarla. Nuestra alma es el canal que nos comunica con la verdad, la interior y la que nos trasciende. En el artículo, ya citado, <<Cauteloso tiento por lo que pudiera tronar>>, afirma Cela que la verdad anida en la cabeza del hombre, y se muestra cuando “con orden y con paciencia logramos despojarla de las cien máscaras de cebolla y de las mil

---

<sup>250</sup> Conservo, con amorosa devoción, una edición dedicada de puño y letra a mi abuelo por el autor, Nicolás Fontanillas. Lo dejo aquí consignado en recuerdo y homenaje a él, a José María Guerrero Palomo, poeta.

telatañas”: los saberes adquiridos, que “la han ido cautelosamente envolviendo” (Cela, C. J., 1962: 22). También dice Cela, en el mismo fragmento, entre paréntesis, que se refiere a la verdad de cada cual, por eso la califica de “varia y multiforme”, y que esa verdad, “en el más recóndito meollo de todas las verdades, se esconde siempre en la misma última sustancia”. Más adelante, en el mismo artículo, con el que abre la primera edición de sus *Obras completas*, aún en 1962, afirma que

En cierto sentido -pienso para consolarme- todo, aun lo aparentemente caótico, tiene su ritmo y su armonía. Lo que quizá suceda es que ignoramos, envuelta en tantas otras ignorancias, la ley por la que ese ritmo y esa armonía se rigen: la clave que pudiera servirnos para descifrar el arcano. (Cela, C. J., 1962: 32)

Hay verdad, de algún modo habita en nosotros, con orden y paciencia es posible vislumbrarla, que no conocerla con ojos científicos, y lo que se vislumbra, a modo de nostalgia, es una ley rectora del ritmo y la armonía latentes bajo este aparente caos que es la vida y el mundo. La poesía trae noticia de ese ritmo y esa armonía. En este mundo todo es dolor, si nos dejamos invadir por el recuerdo, si la memoria se hace consciente, pero incluso así habilitamos un espacio para la esperanza. Quizá Cela llame Dios tanto al principio que rige y unifica la materia, como a lo que invoca nuestra esperanza. En *Pabellón de reposo*, obra de 1943, encontramos a un Cela íntimo y religioso como no volverá a exhibirse. Esa obra, que sigue el precepto unamuniano de reducir al mínimo ambientes y descripciones, para dejar a los personajes desnudos enfrentados a su destino, fue publicada “en folletón” a lo largo de 1943 en el semanario *El español*. En un momento dado, durante la publicación periódica, Cela recibe cartas de lectores, y entre ellos la del doctor A. M. S. (la identidad a la que esas iniciales se refieren sigue siendo incógnita), que le hacen dudar si seguir o no adelante con la novela, o al menos con la publicación en el semanario, habida cuenta de cómo se veían afectados los enfermos tuberculosos y aún más los confinados en residencias, como él mismo estuvo en dos ocasiones. La decisión, como era de esperar, fue continuar, y para justificarse publica, colándola en la narración, una <<Nota del autor, antes de seguir más adelante>>, que también se recoge en las sucesivas ediciones en libro de la novela. Tanto en esta nota como a lo largo de la novela, una de las más delicadamente líricas del autor, junto a Mazurca y Madera, Cela manifiesta una inequívoca creencia en Dios, en el Dios de los cristianos, en el Dios de



la esperanza. Dice Cela en la nota aludida: “Pido perdón por mi decisión. Que Dios me perdone si yerro”; son palabras muy seriamente sentidas; Cela se encuentra ante una cuestión de conciencia, y pide el amparo y el perdón de Dios. Pero en la novela el tono de sincero sentir no decae, aunque, en cierto modo, amplía el registro: Dios existe, pero no está de nuestra parte: “Existe Dios, amada mía, pero no está de nuestra parte. ¿Podremos seguir teniendo confianza?” (Cela, C. J., 1990: 178). Cela vuelve sobre la ausencia de Dios en la vida de los hombres como una posibilidad atroz, pero resulta inevitable, desde el sufrimiento humano, tenerla en consideración, sentir el aguijón de la sospecha. Los textos, pues, alternan dos certidumbres encontradas: “Porque Dios existe, amada mía de mi corazón, y está de nuestra parte. Tengamos confianza” (Cela, C. J., 1990: 78); veladamente se aprecia la sombra de Don Manuel, el sacerdote personaje de Unamuno, que ayudaba a todos sus feligreses a bien morir en su fe<sup>251</sup>, a pesar de que internamente le abrasaba el dolor, precisamente, de la duda. La duda, la zozobra interior, la traslada Cela a su novela generando los diversos rostros que adopta el sufriente, quien ha descubierto con plena lucidez que su destino le conduce a la desaparición, a una forma de muerte que nunca pudo sospechar, porque se sabe que se muere, pero no cómo ni cuándo, aún cuando la enfermedad haga sentir muy cercano el final:

Estoy atravesando una profunda crisis. Estoy abatido y desazonado. Que nadie se entere. [...] El designio divino, Dios -¿se da usted cuenta, amigo mío, de que Dios es una realidad más palpable quizá que el dólar, que la libra esterlina o que los yacimientos de petróleo?-, Dios, decía, ha querido avisarme a tiempo de que desentumezca mi alma del pecado, y una sensación de sosiego interior que no sabría definir invade todo mi ser. (Cela, C. J., 1962a: 277-8)

En este texto alude a Dios como “designio divino”: Dios manda y hace saber lo que manda; a todas luces se da alguna forma de comunicación, de lo que Dios quiere hacia su receptor, para que éste lo sepa y no trate de huir, sino que se prepare, que asuma el designio con esperanza y ponga en orden lo que deba poner en orden; se trata de una apelación a la libertad individual. Aún más explícito se muestra Cela en este otro texto: “Habrá que mostrar resignación ante lo que sucede; si no como pensáramos, sí al menos como Dios lo ha dispuesto” (Cela, C. J., 1962a: 291). Pero la resignación no siempre la logra el sufriente, el hombre

---

<sup>251</sup> Unamuno, Miguel de, *San Manuel Bueno, mártir*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

consciente de su destino final al que no le queda otra opción que, asumida la duda razonable de la existencia de Dios, la esperanza. A veces la esperanza espejea una cesía de reflejos equívocos que la hacen flaquear dando paso al reproche, al enfado con Dios:

Esto es desesperante. Dios mío, ¿por qué no os dignáis darme un ápice de lo que a manos llenas derramáis sobre la humanidad? ¿Por qué sois tan exigente, Dios mío? ¿Por qué no aflojáis un instante vuestra mano, que beso y que me ahoga? (Cela, C. J., 1962a: 292)

Cela tiene muy presente en el trance de escribir estas palabras el Antiguo Testamento, que cita y nombra con frecuencia, y especialmente los Libros Sapienciales, que adopta literalmente como guía y que nombra también en incontables ocasiones, aunque siempre diseminadas en su obra. Textos como el anterior, o como estos otros que para finalizar las referencias a *Pabellón de reposo*, en la versión de 1962, primera edición de sus Obras Completas, traigo a estas páginas, denotan la encrucijada en que Cela se encuentra ante la consideración del Dios personal del cristianismo, la única forma de divinidad con la que es posible comunicarse como exige la necesidad de comunicación, que es necesidad de esperanza: personalmente.

¡Ahi, dios mío, Dios mío! ¿Por qué me habéis maldecido? ¿Por qué me señalásteis? ¿Por qué...? (Cela, C. J., 1962: 300)

¿Para qué nacemos, Dios mío, si nuestra vida es breve para explicárnoslo? (Cela, C. J., 1990: 187)

¿Hay alguien ahí detrás, escuchando? Es la gran pregunta, la pregunta imposible de responder sin que asome su negra oreja el fantasma de la duda. En *San Camilo* se diría que sí, que hay alguien detrás del telón de palabras capaz de escucharlas: “en medio de la multitud se puede hablar con Dios, tú sabes que es difícil pero no imposible, Dios es quien ordena las vidas y las muertes, el demonio es más partidario de la soledad” (Cela, C. J., 1989b: 140). En *Mazurca para dos muertos*, sin embargo, Cela insiste en la idea de que a Dios no le interesan los asuntos humanos, porque quizá no le interesen los humanos, y propugna vivir de espaldas a todo como forma de beatitud (Cela, C. J., 1989c: 184), la misma idea encontramos, casi multiplicada, en *oficio de tinieblas*; en *La cruz de San Andrés*,

igualmente, Cela no es capaz de decidir si Dios orienta nuestra voluntad con su voluntad (Cela, C. J., 1994b: 138), pues por un lado estamos inclinados al bien, o al menos podemos buscar la verdad en nuestro interior, pero el mal suele sernos más rentable en este mundo dominado por la injusticia, también por el miedo y la cobardía, y por el interés bastardo. En *El asesinato del perdedor*, no obstante, Cela descarga una visión que quizá tuviera contenida o retenida desde tiempo atrás, que nunca llegó a explicitar, ni siquiera en *oficio de tinieblas*, que es donde encontramos una mayor aproximación a ella, con la contundencia que lo hace ahora:

Yo prefiero trabajar determinados conceptos empíricos fundamentales aliado con el dado de Dios, con el único dado de Dios, a dar palos de ciego en las ahogadoras alturas de los apriorismos. Dios es astuto como el zorro, sutil como el lince y quizá malicioso como la paloma o la gaviota, pero no torpe como la tortuga, ni ruín como la hiena, ni jamás malévolos como el escorpión, Dios es noción infinita y por tanto abarcadora de todo desde más allá hasta más acá hasta más allá de las inexistentes lindes del infinito, lo que sucede es que tiene voluntad de bondad y renuncia a poder hacer el mal, para eso ya está el demonio con sus limitaciones y sus supeditaciones, pensar que Dios pudiera acariciar el mal sería tanto como negar su propia esencia y aun su propia existencia, Dios no existe en sí mismo sino en su entrega a los demás porque se excede a sí mismo, Dios existe si crees en Dios, es artículo de fe, Dios no existe si no crees en Dios, es artículo de esperanza, Dios existe para los creyentes y no existe para los agnósticos, es artículo de caridad, los ateos niegan lo que ignoran puesto que si un hombre cree o deja de creer en Dios es algo que sólo Dios sabe. (Cela, C. J., 1994a: 51)

“Aliado con el dado de Dios” quiere decir confiado en el orden geométrico que todo lo regula, lo cual impone serias restricciones al afán de conocimiento humano, puesto que la clave de esa ley nos es inaccesible en su plenitud, quizá sólo “estadísticamente”<sup>252</sup> sea posible algún tímido acercamiento. Esa ley es el único dado de Dios, porque es producto de su voluntad suprema. Así, es Dios mismo quien reviste todo lo real de Sí en su infinitud, y se manifiesta en todos los seres de la naturaleza, sobre todos inscribe su ley, su ley del bien, que no del mal, y también sobre el hombre, que puede escuchar su voz o no, que puede creer en él o no, ahí radicarán su fe o su esperanza; el escéptico es caridad lo que demanda, es decir un amor desinteresado que le ayude a superar su duda escéptica, y la transforme

<sup>252</sup> Cela hablaba de dato estadístico para dar salida, o entrada, según se mire, al pecio acerca de Dios que hemos transcrito. Op. cit., p. 50.

acaso en metódica y universal, al modo cartesiano, es decir una duda deseosa de ser superada. Pero es el ateo quien incurre en el ilícito lógico de negar lo que ignora, pues no es posible negar lo que se ignora, puesto que lo que se ignora literalmente no existe para el ignorante. A Dios sólo puede negarlo el escéptico, en este caso agnóstico, que es quien duda, y que por tanto ya ha sido receptor, lo sepa o no, de la voz o la noticia de Dios. No sabe, cada hombre, hasta qué punto cree o no en Dios, todo puede ser muy confuso, todo puede estar demasiado teñido de dolor, y le impida oír con los oídos que escuchan la poesía, o a Dios a través de ella. Cela -ya se dijo-, preguntado abocajarro si creía en Dios, respondió: “Eso sólo Dios y yo lo sabemos”. Pareciera una hábil manera de escapar de lo que tocaba una fibra demasiado íntima, y oculta, pero como tantas otras veces Cela contesta la verdad, su verdad, envuelta en el disfraz de la ocurrencia o la charada. La sospecha de la desconexión del hombre con Dios, no obstante, vuelve siempre: “dios jamás supo que tú creías en él”, leemos en *oficio* (Cela, C. J., 1984: m. 80). He ahí el conflicto íntimo celiano, la recurrencia de la duda, y con ella la angustia existencial que en su caso le cierra el acceso a la trascendencia, anclando su existencia al horizonte de la finitud, al intramundo. No despega Cela de la finitud inmanente, a pesar de intentos como éste: “ni sé lo necesario para salvar mi alma ni tampoco lo quiero aprender porque no creo en la condenación eterna sino en la infinita misericordia de Dios” (Cela, C. J., 1989d: 230).

Como apuntaba unas líneas más arriba, la concepción de Dios para Cela no sólo es confusa, contradictoria, angustiada, sino que a su través deja entrever un insuperado conflicto personal extensible desde el orden religioso al moral y aún al cognitivo e intelectual. Creo, además, que la visión celiana del hombre y del mundo son igualmente deudoras de este conflicto hondo, íntimo, muy oculto, de su religiosidad compleja. ¿Por qué iba Cela a gestar esa visión trágica y despiada del hombre, y desde tan pronto? ¿Por qué el mundo es un valle de lágrimas donde la vida camina con paso cierto hacia la muerte como único dato del destino que nos ha sido dado conocer? ¿Por qué tanto dolor, tanta injusticia, tanto mal en su obra, espejo del mundo? ¿Cómo puede Dios consentirlo, cómo puede ser cómplice y, aún menos, autor del mal? ¿Cómo puede consentir el triunfo del injusto sobre el justo, el del imprudente y el temerario sobre el virtuoso? ¿Cómo es que Dios protege al temerario (Schiller/Cela) y

abandona al sabio? Toda la obra de Cela, especialmente la novelística y de relatos, incluido el apunte carpetovetónico y la obra dramática, puede leerse e interpretarse como un desesperado y angustioso intento de responder a cuestiones como éstas, en torno a las cuales nuestro autor parece tener comprometido algo más que una técnica, una estética, o la noble tarea de dar brillo y esplendor al ilimitado registro de voces que han acuñado las gentes con su tosca pero irrefutable sabiduría. No. El Cela íntimo, oculto en todas las máscaras: la agresiva, la dineraria, la ostentosa, la académica, la procaz, incluso la de vagabundo..., aflora ante el lector como un ser corroído por la duda, atormentado, desde muy joven, por dolorosos conflictos interiores, por problemas de conciencia que acaso se fueron acentuando cuanto más cercana sentía la muerte. Y de ser así, ¿qué rastro, qué estela ha ido dejando, a su evidente y a la vez oculta manera, de la fuente que ha surtido el alimento de su consuelo o el sustento de su abatimiento, del manantial en el que buscar respuestas convertibles en plegaria, en rezo, en oración que limpiara sus pecados, o en espoleta para detonar toda su rabiosa enemistad contra Dios? Desde *San Camilo*, en las obras de Cela, especialmente novelas, que es donde la desinhibición de su pensamiento es casi -siempre casi- total, aparecen con discreta frecuencia, diseminadas como valiosas pepitas de oro en un camino muy largo y de tortuoso recorrido, alusiones bíblicas: Génesis (Pentateuco), Reyes, Tobías (Escritos históricos), Jeremías (Escritos proféticos), y muy especialmente, con más frecuencia que cualesquiera otros entre los textos adscritos al Antiguo Testamento, los Escritos Sapienciales<sup>253</sup>, escritos postexílicos, como sabemos, no estrictamente veterotestamentarios: Salmos, Cantar de los cantares, Job, Lamentaciones, Proverbios, Eclesiastés, Sabiduría y Eclasiástico. Entre los textos del Nuevo Testamento que aparecen, siempre como por sorpresa, sin que nada los anuncie, como los anteriores, destacan Mateo, Marcos, Lucas y Apocalipsis. Resulta sorprendente, todo un hallazgo, establecer las conexiones entre lo que estos textos relatan y el conflicto íntimo que Cela oculta. García Marquina, en *Cela, masculino singular*, obra ya citada, entre otras inquietantes sospechas desliza ésta: “La misma atrocidad con que Cela presentaba a sus criaturas literarias, hacía sospechar que era por una reacción enérgica contra un dolor insoportable” (García Marquina, 1991: 102). Ese dolor insoporable, que es la verdad

---

<sup>253</sup> Incluyo bajo esa denominación a los llamados por algunos autores Escritos poéticos, y en general, Otros Escritos. No es objeto de nuestro debate esa polémica histórico-literaria entre los biblistas.

íntima del autor, necesita irrefragablemente ser drenado, y el canal de drenaje no es otro que la escritura, a través de la cual ese dolor se camufla en visión del mundo, que es lo que se ofrece al lector bajo la coartada del cumplimiento de un deber propio e ineludible, el deber del escritor. Desde muy joven Cela construye este camuflaje: “Se escribe -decía Renán, y nos lo viene a recordar Ledesma- para transmitir a los demás nuestra teoría del Universo”<sup>254</sup> (Cela, C. J., 1990: 132). Cuatro años después, en 1948, si damos por buena la tesis que Renán, Ledesma Miranda y Cela defienden, escribe: “Todo tiene su principio y su fin, y el fin indefectible del género humano está escrito con perennes letras de fuego en las manos de Dios. Es triste pensar que eso que hemos convenido -nadie sabe por qué- en llamar civilización, se ha convertido en un eterno y fatigoso cavaros nuestra propia fosa” (Cela, C. J., 1990: 593). Con 32 años Cela quizá resuma su teoría del Universo en esas palabras entre resignadas y decepcionadas. Pero si leemos su interlineado quizá pueda atisbarse su oculto conflicto, su personal guerra interior, que llegó a extrapolar incluso al propio ser español. Un conflicto que no estaba dispuesto a exhibir, y aún más: procuró hasta donde pudo poner difícil su dilucidación a quienes pudieran tomarse la molestia de intentarlo<sup>255</sup>. Ese nadar y guardar la ropa ha caracterizado a Cela en todas sus épocas, pero a partir de cierto momento, allá por los años 50, y con creciente frecuencia, comienza a intercalar entre las referencias

---

<sup>254</sup> La cita pertenece al artículo <<Viejos personajes eternos>>, publicado por primera vez en *Arriba*, el 24 de septiembre de 1944; Cela no contaba aún los treinta años. El artículo es muy interesante para entender lo que Cela comenzaba ya a intuir y a construir. Continúa la cita en estos términos: “Que quizá sea esto tanto como afirmar que no se escribe por escribir -por la mera delectación de contemplarse en lo que los cánones que rigen las páginas escritas debieran prohibir-, sino por explicar, por comunicar, por entablar coloquio; para legar a los demás lo que pensamos o lo que sentimos...” (Cela, C. J., 1990: 132). ¿Se aprecian los respuntes del camuflaje? ¿Por qué legar nuestra visión del universo? ¿Qué justifica tan soberbio empeño?, ¿el valor de nuestro legado? No, en el caso de Cela. En su caso es la necesidad de purgar su corazón, como ya confesara, aunque quizá pocos lo entendieran, cuando presentó *oficio de tinieblas*.

<sup>255</sup> El artículo <<Breve discursillo sobre el discurrir>>, incluido en *El reloj de los hechos* y publicado en *Cajón de sastre*, en 1957 (Cela, C. J., 1970: 221 y ss), es muy revelador. En él viene a desalentar a cualquiera que pretenda entender la obra, en cualquier modalidad, o a la persona que late en su interior, considerando que, sobre imposible, el intento es inútil, pues nada aporta ni modifica sustancialmente. Es una tarea, la de la crítica, la exégesis, la interpretación, perfectamente prescindible. Desde entonces, Cela ha ido intensificando su desprecio por la crítica y su altanera pretensión de conocer al autor y a su obra mejor que él mismo.

clásicas (Horacio, Goethe, Séneca, y tantos otros) esas otras referencias bíblicas, a las que siempre fue aficionado y que tan intensa huella dejó en la onomástica deslumbrante que jalona su obra o en las constantes referencias al santoral, que ha llegado a constituir todo un distintivo de marca. Dediquemos unas palabras, para finalizar este capítulo, a examinar el contenido de esos textos, de algunos de ellos, y su vínculo sorprendente con lo más profundo del pensamiento celiano.

Es materia para una investigación complementaria a la que venimos realizando establecer los contenidos exactos de las referencias bíblicas que Cela maneja y ponerlos en relación con su visión del hombre, del mundo y de Dios. Ahora sólo podemos hacer una aproximación sumaria que centraremos en los Libros Sapienciales, por ser los que con mayor frecuencia comparecen en las páginas celianas.

El recurso por parte de Cela a la Biblia como apoyo narrativo e incluso técnico<sup>256</sup> es, sin lugar a dudas, muy sintomático. Para Cela es una referencia de indiscutible autoridad, pero también una fuente primordial de sabiduría, o de una sabiduría primigenia. No debemos olvidar que para Cela la novela (la novela que él busca), y por extensión la poesía, a las que emparenta en su capacidad y función evocadora de una verdad oculta, latente, que requiere ser convocada mediante una cesía de palabras, la novela -decía- para Cela “es un conocimiento”, y un conocimiento de la verdad del escritor. Si recurre a la Biblia, como recurre a Tácito, Epicteto o Marco Aurelio, es porque considera que ahí se dice verdad; si bien la verdad bíblica que a Cela interesa es la que viene marcada por su carácter fronterizo y primigenio. Ya lo hemos observado, no recurre Cela tanto al Antiguo Testamento como a esa frontera entre el Antiguo y el Nuevo Testamento que son los Escritos Sapienciales, es decir los escritos en los que se desgrana una sabiduría centrada en el ser humano, aunque desde ella pueda atisbarse a Dios o, por el contrario, sostener su ausencia, suspender su existencia. Una sabiduría que, precisamente, oscila entre sostenerse por sí misma, sustentada en su propio valor, o apelar a un fundamento externo que la justifique, Dios. Esa es la sabiduría que encontramos en los escritos

---

<sup>256</sup> En las obras de Cela abundan las salmodias, las repeticiones, las antítesis, las yuxtaposiciones, la melopea griega; también intervienen voces narrativas que representan la voz de la sabiduría, como en *San Camilo*, en *Mazurca*, que adoptan un tono a veces elegíaco, otras apocalíptico... Cualquier lector de Cela apreciará las resonancias tonales bíblicas en sus obras.

sapienciales. Cela busca, en efecto, una sabiduría. En realidad, esa es su obsesiva indagación, y es obsesiva porque la desorientación que le provoca su carencia le causa dolor, un dolor cuya génesis hay que buscar, sí, en la raíz psicobiográfica de su personalidad, pero que no hizo más que solidificar con la experiencia adulta<sup>257</sup>. Ya hemos tratado la psicografía celiana, incluso en términos patográficos, con lo que la ración de psicología ya está servida en este trabajo. Es preciso ahora tantear la dimensión del conflicto celiano a través de los textos de referencia que venimos citando y su conexión bíblica.

Los libros sapienciales, originalmente radicados en una corriente de sabiduría extrabíblica, se dirigen al hombre universal, al hombre de todos los tiempos, al que pretenden aportar respuestas ante las grandes preguntas y misterios de su existencia. Y eso mismo busca Cela: una sabiduría universal para un hombre universal, y su fuente primera, en el sentido de primigenia, la encuentra en esos escritos, los más antiguos de los cuales se remontan al tercer milenio antes de Cristo, hasta los más recientes, en los que se percibe la impronta de la filosofía y cultura griegas que, con las campañas de Alejandro Magno, a finales del s. III a. C., inundaron de helenismo todo el Oriente Medio. Esa impronta helénica se aprecia especialmente en los libros sapienciales más tardíos, o más cercanos a nosotros, como *Eclesiastés*, *Eclesiástico* y *Sabiduría*, precisamente los más nombrados por Cela, que sin duda se siente cómodo y en una cercanía digamos familiar ante un esquema de sabiduría vertido, de un lado, hacia la tradición griega, y de otro hacia el Nuevo Testamento, donde la impronta griega se deja sentir singularmente, especialmente en la apelación al individuo, a su libertad y a su conciencia. Pero Cela pronto entiende que el hombre va a volver irremediablemente la espalda a ese saber que lo redima y lo guíe por el camino de la felicidad, en principio mundana. Dar la espalda a ese saber es tanto como negarse el hombre a sí mismo, renunciar a lo mejor de sus posibilidades, así como negar a Dios, ya sea el Dios que impone la ley del universo o el Dios de la justicia universal. Pero, ¿cuál es

---

<sup>257</sup> “Cuando el hombre encuentra, alrededor del sentido común de los siete años, la postura de la muerte, que es una trágica caricatura de la postura del sueño, el hombre empieza a percatarse de que la vida fluye, como una torrentera, sin darnos tiempo apenas para fijarla en el recuerdo.” (Cela, C. J., 1970: 149) La vida del hombre, una vez que despierta el sentido común, no hace más que confirmar su inexorable correr hacia la muerte.



el contenido doctrinal al que los hombres renuncian, lo que provoca, recordemos, hasta la risa de Dios, que los hombres no escuchan?

Parte esencial de ese contenido doctrinal reside en el establecimiento de la relación polémica o problemática entre la criatura humana y el creador. En los libros sapienciales esa relación no está clara, ni tampoco en términos comunicativos. Persiste la duda sobre si el creador se ocupa de sus criaturas, pues en estos escritos está ausente la referencia a un Dios revelado que interviene salvíficamente en la historia del pueblo de Israel, o tal referencia es ocasional, detectable sólo en segundo plano. Pero no se duda de la necesaria existencia de un creador; tal necesidad es de carácter lógico-racional, y Cela parece asumirla en todo momento, es su Dios metafísico; en efecto, en ningún momento Cela niega la existencia de Dios, aunque dude y se contradiga braceando en el abismal seno de esa duda. Igualmente, la sabiduría expresada en estos escritos (en el libro de los Proverbios) manifiesta “el convencimiento de que la vida y la creación entera se rigen por unas leyes y unos principios secretos, cuya última causa está en Dios, pues él ha creado el mundo con un orden fundamental, que el sabio ha de investigar y desentrañar, para adecuar su conducta a dicho orden y obtener los resultados derivados de su pleno dominio” (La Biblia, 1992: 1193, 1248), que son la sabiduría, la felicidad y el éxito auténticos. En Cela hemos encontrado esa visión geométrica de la ley universal, una ley que marca y regula todo cuanto acontece y a la que nada escapa, nada salvo el acto supremo de libertad, rasgo exclusivo con que los seres humanos han sido dotados. Por tanto, sólo en la órbita de los asuntos humanos el hombre es capaz de intervenir con cierto grado de voluntad autónoma, muy especialmente en lo que atañe al conocimiento y a la vida moral, si bien en ningún caso suficiente para modificar el eje estructural de su destino. Aflora aquí, en este momento, uno de los problemas sobre los que constantemente recurren los libros sapienciales: el problema de la retribución, es decir, en último término, el problema de la justicia que el individuo reclama como pago o compensación por su comportamiento en la vida, ese comportamiento que puede haber elegido o educado libremente. El horizonte de este pago, en el Eclesiastés, por ejemplo, e incluso antes, en Job, está restringido a la vida mundana, que es donde primero debería apreciarse el premio que reciban los justos. El caso de Job es paradigmático de este problema, así como de las diversas respuestas que se le da. Interesa reseñar que ante el sufrimiento que se le inflige, Job, si bien no duda de

Dios, de su existencia, concibe su justicia de un modo casi inhumano, por avasalladora y universal; entiende Job por ello que Dios lo ha abandonado, que su poder es demasiado grande y se ejerce a un nivel demasiado distante de él como para esperar una atención personalizada en su pequeñez. En Cela hemos asistido a una sucesión de reproches a Dios bajo este mismo argumento, hasta el extremo de negarse hijo de Dios, y consiguientemente estar hecho a su imagen y semejanza: es una forma de manifestar la distancia de Dios respecto de los hombres, o su insondable olvido. Otra forma de lo mismo es considerar la omnipotencia divina también como potencia del mal, y caracterizar a Dios de malicioso, sutil, astuto, como los seres de su creación, prueba en fin de que si Dios ha creado el mundo y la vida todo lo que éstos son lo es él. Las resonancias sapienciales de este conflicto en el corazón de la concepción celiana de Dios son más que claras. El resultado de este olvido/abandono de Dios se manifiesta en lo que está a la vista: dolor y caos; del dolor se deduce el caos cósmico, es decir la constatación de que Dios ha dejado a merced de las fuerzas del mal al hombre y a su creación. De ahí el hallazgo celiano de la nostalgia geométrica, que no es sino nostalgia de Dios expresada en el ropaje que convenientemente oculte su íntima necesidad. El sabio Qohélet, supuesto autor del Eclasiastés, profundiza en esa injusta desventaja al considerar la desproporción insalvable entre el esfuerzo realizado para la comisión del bien y el beneficio obtenido, en caso de que se obtuviera alguno, cosa que no se aprecia. En efecto, el sabio está circunscribiendo la recepción de la compensación a los límites de esta vida, sin abrir la posibilidad de gratificación a la trascendencia. Será en el libro de la Sabiduría, muy especialmente, donde se postule tanto un destino como el premio a una vida justa más allá de la muerte. Recordemos que aún no estamos en el Nuevo Testamento, por eso lo que el libro de la Sabiduría sugiere es tan sólo una posibilidad, y Cela parece ser igualmente receptor de ella, en tanto posibilidad, según hemos apreciado en algunos de los textos traídos a estas páginas. Ser receptor, o ser receptivo, claro es, no equivale a asumir como verdad dogmática el destino trascendente del ser humano; Cela siempre se moverá en el tortuoso ámbito de la duda respecto a esta cuestión, pero recordemos que una de las necesidades intelectivas del hombre para Cela es la esperanza; a ella se acoge en su más oculta intimidad, según creo colegir de sus palabras. El artículo, ya citado, de 1957, <<Recordar no es volver a

vivir>><sup>258</sup>, es extraordinariamente revelador de la esperanzada resignación del hombre como única forma de seguir viviendo, a pesar del dolor que la memoria destila. Dice Cela: “Recordar significa seguir viviendo, recapitular sobre cómo -de qué manera- volamos, indefectibles, precisos, fatales, hacia la muerte”, y nos atormenta la impotencia para gestionar, o asimilar, el sentido último de ese inexorable destino; pero, a la vez, es esa memoria doliente lo que nos hace humanos, no es posible, pues, que el hombre lo siga siendo sin memoria, o renunciando a ella: “Pedir el hombre sin memoria sería tanto como pensar en hereje, como soñar con el hombre manco de una de las tres potencias del alma, que sería un hombre desalmado o, en el mejor de los casos, desangelado cuando menos”. Estamos, pues, condenados a vivir con la memoria, a convivir con el dolor, con la certidumbre de la muerte y la incertidumbre del sentido, tanto de la vida como de la muerte. Y, sin embargo, Cela detiene un punto su amarga reflexión, y declara: “No. no renunciemos, por dolorosa, a la memoria. Llévemola pegada a nuestras espaldas como un doliente, pero inexcusable flotador. Recordar es la carta que nos ha tocado jugar en la difícil suerte del naipe de la vida. De nada ha de valer que queramos cambiar esa suerte que rige por leyes ajenas a nosotros mismos, ese azar en cuya trayectoria -ya loca y sin estribos, ya ponderada y rebosante de apacibilidad- no tenemos arte ni parte.” Dios reparte esa suerte; sólo nos queda la esperanza de que sepa lo que hace. Esta conjetura parece desprenderse de las palabras con que Cela, sin dejar que el reproche inunde su ánimo, asume el destino que Dios, él sabrá por qué, nos ha reservado: “El hombre nace para la muerte, que para los cristianos es la liberación. Pero el jazmín nace para aromar la estancia y el pájaro para cruzar el cielo con su suave batir de alas. Y el pájaro y el jazmín, porque Dios quiso, no agostan sus días en el doloroso recuento de los días que ya fueron y que, ¡ay!, ya no volverán a ser jamás”. Queda claro: no tenemos arte ni parte en el destino que nos ha sido dado, a cada individuo en particular y a la humanidad en general; lo único que sabemos de él es que conduce a la muerte, aunque para algunos hombres, los cristianos, la muerte representa la liberación, la salida de la prisión de dolor en que nos vemos confinados. Cela finaliza el mencionado artículo reconociendo que con el recuerdo también se puede vivir, pero advirtiendo al hombre que “no deje poblar su mente de vanas esperanzas”. Entendamos que no todas las esperanzas son vanas. El libro de la Sabiduría, en su

---

<sup>258</sup> Artículo publicado en *Cajón de sastre*, en 1957. Cito por la edición de 1970: Cela, C. J., 1970: 147-9.

tercera parte, donde se hace una amplia reflexión sobre el éxodo israelita y el castigo prometido a Egipto en la medida que el pueblo elegido cumpliera los mandatos divinos, concluye con un canto a “la maravillosa armonía” y con una alabanza final. En la observación de la armonía se aprecia la grandiosa y sutil inteligencia con que la sabiduría ha hecho su obra para engrandecimiento y gloria de su pueblo. La sabiduría es en esta ocasión, no la voz de Dios, sino su obra. Pero el Eclesiástico va un paso más allá, proclamando el acceso al conocimiento de Dios a través de sus obras: “¡Qué deseables son todas sus obras! Y eso que lo que vemos es sólo un destello” (Eclo 42 22), se lee en la parte III: <<La sabiduría en la naturaleza y en la historia>>. Nos retrotraen las palabras finales del Eclesiástico al Cela de las pequeñas cosas, al Cela de los caminos, al Cela que se sobrecoge ante la simplicidad de las gentes libres y sin alfabeto, al Cela poeta, en verso y en prosa, que busca y busca con una humildad que supo muy bien hurtar al malicioso mirón: “¿Qué es aquel vendaval de pétalos deshechos que nubla el sol del horizonte? ¿De cuánto ávido dolor, de qué extraña y amarga sustancia es esa nube que nos aprisiona?” (Cela, C. J., 1970: 57)

## 5. ENCUENTROS, AFINIDADES. COLOQUIO<sup>259</sup>

Considero que ninguna investigación se inicia sabiendo cómo cerrarla, cómo ponerle fin. Sucede, más bien, que durante el proceso investigador esa meta, su finalización, se difumina en un horizonte que a veces parece inalcanzable, precisamente por ser tantas las vías, trochas, correderas y sendas que se despliegan, y en direcciones tan dispares, que literalmente el estudioso cree no poder salir del laberinto. Sin embargo, del laberinto se sale, basta para ello entender que ninguna investigación es definitiva, que no es posible decir la última palabra sobre nada, y que, por tanto, de lo que se trata es de llegar a poner un punto y seguido lo suficientemente preciso como para, más adelante, cuando las fuerzas se renueven, volver sobre lo que requiere ser continuado. Este último capítulo pretende dejar las cosas, dejar la comprensión del pensamiento y la personalidad de Camilo José Cela, en el punto idóneo de madurez y claridad relativas para, de un lado, llegado el momento continuar la exploración desde esa base fiable, y, de otro, ofrecer al lector interesado una visión comprensiva, coherente, sinóptica del objeto que durante todo este tiempo ha despertado nuestra predilección y nos ha mantenido ocupados en atenderla.

En el caso de Cela, es decir en el caso peculiar de la obra y el pensamiento de CJC, esta finalización transitoria reclama un ajuste mínimo de lo que parece manifestarse como su orientación filosófica. En efecto, a lo largo de las miles de páginas escritas, Cela ha consignado una casi ilimitada nómina de autores de todo tiempo, tendencias y ámbitos intelectuales, así como ha dejado constancia de una reflexión propia, y de no fácil exégesis, acerca de un nutrido conjunto de problemas susceptibles

---

<sup>259</sup> Considero que las referencias textuales de Cela han sido suficientemente explícitas y variadas, así como los comentarios que a partir de ellas y de otras fuentes han sido vertidos a lo largo de este trabajo, como para evitar la repetición de textos o la sobrecarga del capítulo con otros nuevos, que tampoco aportarían ninguna novedad sustancial; sin perjuicio de que, si fuera necesario, tales textos serían incorporados. Intento construir este capítulo final a partir de *lo que ya sabemos* sobre el pensamiento de Cela. El establecimiento de afinidades, encuentros interpersonales, o de lo que deliberadamente he llamado coloquio, así, huyendo de lo que sería un estudio comparativo, exhaustivo, entre Cela y sus supuestas influencias o afines, pretende ceñirse a lo que simplemente aspira: marcar unas coordenadas en las que definir y visualizar dicho pensamiento, manteniendo en todo caso su independencia y originalidad.

de ser inscritos en la dilatada esfera de lo filosófico. A explicitarlos, interpretarlos y discutirlos hemos dedicado las páginas que anteceden, manteniendo como carácter propio la independencia intelectual de Cela, su autodidactismo, por más que hayamos señalado el intenso influjo noventayochista, e inscrito en ese paradigma, el tropel de personalidades intelectuales y corrientes de pensamiento, científico, filosófico, literario, que transitan por el mar sin orillas que es su obra. Todo ese universo nominal, tamático y bibliográfico debe ser tomado por el investigador como rastros o vestigios de sus fuentes predilectas, de sus simpatías intelectuales, de sus apoyos, explícitos e implícitos, tan necesarios, o de su obsesiva “erudipausia”; en definitiva, de los caminos por los que transitó en su denodada búsqueda de respuestas. Porque Cela, no perdamos esto de vista, fue un buscador de la verdad, un aspirante a conquistar la sabiduría que resolviera su conflicto con el mundo y, sobre todo, su íntimo conflicto agónico, esa lucha entre facetas enfrentadas de sí mismo. Esto convierte a Cela, como a Pascal, según mi criterio, en un pensador, porque, como afirma Chevalier<sup>260</sup>, se ocupa de las preguntas que un hombre se hace a sí mismo ante la muerte. Probablemente, éste sea el núcleo duro, filosófico-existencial, del pensamiento de Cela, su más profunda y más oculta preocupación, en la senda unamuniana. Desde esta referencia nuclear, que no es sino el punto donde anudan o confluyen todas sus rutas, creo que se hace pertinente la formulación de cuestiones como las siguientes: ¿Con qué corrientes o autores diríamos que muestra Cela una afinidad reseñable, más allá de lo anecdótico? O expresado de otro modo, ¿con qué personalidades históricas Cela mantendría un encuentro intelectual del que se decantasen algunas verdades compartidas? ¿En torno a qué íntimas obsesiones Cela organizaría un coloquio privado con esas personalidades? ¿A quiénes reconocería como a sus hermanos de pensamiento, como a sus interlocutores naturales, en ese fingido coloquio, a pesar de la distancia temporal y cultural que pueda mediar entre ellos? Creo muy oportuno, para ir finalizando esta fase de la investigación, ensayar algunas respuestas a cuestiones de ese tenor; y quisiera pensar que CJC reconocería en ellas su propia silueta.

---

<sup>260</sup> Chevalier, J., *De Descartes a Kant*, Madrid, Aguilar, 1968. p. 175 y ss.

Escribe Juan Manuel Díaz Torres en su estudio introductorio a las obras de Séneca, a propósito de la pervivencia y la influencia del pensador cordobés:

Hubo que esperar al Renacimiento para que su pensamiento recobrar el vigor, como protocristiano o humanista puro; entonces lo hizo de la mano de Francesco Petrarca y Giovanni Boccaccio y, posteriormente, por obra de Juan Luis Vives, Michele de Montaigne, René Descartes, Pierre Corneille, Jean Racine, Jean de La Bruyère, Francisco de Quevedo, Baltasar Gracián, Denis Diderot, Ángel Ganivet, Marcelino Menéndez Pelayo y José María Pemán, entre otros de una lista casi interminable. La influencia del pensamiento de Séneca también puede hallarse en Arthur Schopenhauer, Edmund Husserl y María Zambrano, al menos como motivo para la reflexión sobre temas históricos o propiamente filosóficos. (Díaz Torres, 2014: XII)

Todos esos autores, y muchos otros alineados en la misma estela, han comparecido, con mayor o menor frecuencia y dispar atención, por las páginas de Cela. Nuestro estudio no ha sido ajeno a constatar su presencia.

Ítem más. Carmen Iglesias, en su extraordinario ensayo sobre el pensamiento de Baroja, afirma lo siguiente:

Baroja, como Montaigne, parte del estudio de sí mismo y pasa al del género humano y al del universo. Para ello toma como lema la frase de Stendhal “ver en lo que es”, porque cree que el hombre, capaz de ver en lo que es con sus propios ojos, está por encima de todos los formalismos y de todas las utopías (VII, 1003). En esta ardua búsqueda de “lo que es” transcurre la vida entera de nuestro escritor. (Iglesias, Carmen, 1963: 28)

Igualmente, Cela es perfectamente reconocible tanto en el lema que se aplica, sthendaliano, como tantas veces manifiesta sirviéndose de la metáfora del espejo, como en la autorreferencialidad que inspira toda su búsqueda, además de en la absoluta independencia personal que exige dicha búsqueda, precisamente porque de lo que se trata es de encontrar respuestas personalísimas, a la exclusiva medida de su demanda. Esto constituye todo un obstáculo a la fijación clasificadora o taxonomista de cierta crítica, que considera reductibles a epítetos o fórmulas más o menos alambicadas, o deformadoramente simples, no tanto a los productos -las obras- como a los productores, a las personas, como si éstas reclamaran las casillas en las que el crítico los encaje para serles así reconocida una existencia que de lo contrario se desvanecería en la indefinición o en la

irrelevancia. Como afirma Azorín, “Todos, absolutamente todos los grandes artistas, los artistas de verdadera sensibilidad, han creado una modalidad única” (Azorín, 1929: 11), en el sentido de exclusiva, y por tanto inclasificable más allá del interés puramente académico. En su caso, la inclasificabilidad de Cela muestra tintes muy parejos a Pascal, tan inspirado, por cierto, en Montaigne, o a Unamuno y a Kierkegaard; todos ellos, salvadas las distancias intelectuales, hacen de su obra una extensión de su personalidad, tan marcadamente atormentada. Avelina Cecilia, en su preclaro estudio sobre Unamuno, señala con precisión este rasgo. Imposible encasillar a Unamuno:

En primer lugar, por sus oscilaciones frecuentes, a lo largo de su vida. En segundo lugar, porque el individualista Unamuno rechazó siempre cualquier etiqueta, de uno u otro signo. [...] Unamuno reclama siempre el derecho de equivocarse y de rectificar; el derecho de cambiar sus actitudes vitales y teóricas sin tener que soportar por ello el rechazo de los demás. (Cecilia Lafuente, A., 1983: 34)

Ese derecho a cambiar y a rectificar que Unamuno reclama, tan individualista, no es sino expresión de la determinación inquebrantable a buscar, a seguir indefinidamente buscando, incluso hasta a contradecirse. Cela comparte con Unamuno esta marca programática: búsqueda agónica y sin término, hasta asumir la contradicción como manifestación de la condición humana, e incluso de la realidad y de la vida misma; búsqueda que Cela realiza en movimientos circulares, centrífugos y centrípetos, en torno a unas concepciones invariables, sólidas, y gestadas en él muy tempranamente. Azorín reconoce, con lúcida precisión, este rasgo propio de artistas auténticos, altamente sensibles, entre los que cabe incorporar sin reservas al propio Cela. Dice Azorín, a propósito de esos grandes artistas, que él concreta en las figuras de Balzac, Flaubert, Lamartine o Musset:

...podrán haber vivido muchos años; podrán haber escrito muchas obras. En realidad, no habrán añadido nada a ese momento supremo, y todo cuanto hayan hecho aparte de esa culminación estética habrá sido como modificaciones o repeticiones de lo ya creado. La sensibilidad en el artista no tiene más que un modo y un mediodía. (Azorín, 1959: 12)

En efecto, a pesar del supuesto desafío que inspiraba cada nueva producción, Cela practicó una exploración concéntrica y progresivamente



concentrada en torno a los problemas que durante su vida le obsesionaron, de modo que puede apreciarse durante más de medio siglo y desde la primera obra hasta la última el mismo sello autorial e inconfundible, a pesar, como digo, de que en cada obra, según dejó escrito, “abjure de su maestría” para ir aún más allá. Será más allá en su búsqueda, más hondo en su pensamiento, incluso más oscuro en su expresión, donde muchos no vieron sino un abandono del contenido, una claudicación ante el mensaje, un gusto desnortado por la forma y la música de las palabras encadenadas, una incapacidad para componer historias (Delibes, Umbral, entre otros). Qué superficial ese juicio; qué poco se leyeron unos a otros. Lo que dice Azorín de Balzac o Flaubert viene a decirlo, igualmente, Marías de Unamuno, aunque introduciendo un matiz que hago extensible a Cela: la obra de Unamuno fue naciendo “en un angustioso proceso íntimo” que le llevó a “engendrar” un libro tras otro, “que en verdad era siempre un poco el mismo” (Marías, 1960: 13). Toda su obra, siempre un poco la misma, es expresión de una personalidad libérrima y frecuentemente incomprendida, como la de Unamuno, y como también, por cierto, se ha dicho de Baroja: “Baroja es, entre todos los escritores de nuestro tiempo, el menos comprendido, tal vez por ser el que más actividad exige a sus lectores”<sup>261</sup> (Ortega y Gasset, 1961: 69). Pero Baroja no estuvo aquejado de la enfermedad mortal, al modo kierkegaardiano, como lo estuvieron Unamuno y, a su modo, Cela. El pesimismo de Baroja nunca se manifestó de raíz religiosa. Y Cela nunca practicó, por más que lo impostara, un pesimismo sordo, gris, tan desesperanzado como el de su admirado don Pío, ni tan irrenunciable; más bien, deja entrever un profundo conflicto íntimo que acaso nunca logró sofocar, como tampoco Unamuno el suyo. Y ambos, sí, de raíz religiosa, pero para Cela esa confesión de debilidad, esa exhibición de la intimidad, siempre estuvo vetada. Entre veras y bromas atribuía a su educación británica el pudoroso ocultamiento de sus sentimientos. Unamuno, por el contrario, intelectualiza el conflicto como

---

<sup>261</sup> Esto lo dice Ortega en los *Ensayos de crítica*, año 1916, donde se recoge el ramillete de artículos titulados genéricamente <<Ideas sobre Pío Baroja>>, y a su vez todo compendiado en *El expectador I*. Es decir, con Unamuno y Azorín muy vivos y en plena producción. Que Baroja exija más *actividad* al lector que, por ejemplo, Unamuno o Azorín, es de todo punto incierto, y a cualquier nivel de lectura. A no ser que se trate de una muy fina expresión irónica del socarrón Ortega: la *actividad* intelectual que el lector necesita desplegar para seguir los avatares novelescos de un hombre de *acción*. Sabido es que el respeto que Ortega y Baroja se profesaron encubría una discrepancia muy cercana a la antipatía personal.

problema personal, histórico, nacional y antropológico. Pero Unamuno -profesor, doctor, catedrático- podía hacer eso. Cela, en realidad, no.

Díaz Torres acierta señalando la filiación senequista de algunos de los más reputados pensadores modernos y contemporáneos. Esto sitúa el ámbito de las afinidades celianas en torno al estoicismo y al epicureísmo, también al escepticismo y al eclecticismo, en sus múltiples variantes, marcando una senda que va, remontándonos bastante, desde Pirrón de Elis (360-270 a. C) hasta Séneca (4 a. C. - 65 d. C.), y en su órbita: Horacio, Cicerón, Epicteto o Marco Aurelio. Las alusiones a Horacio son muy frecuentes en Cela, y es que Baroja, en *La feria de los discretos*, se confiesa, a través de Quintín, su alter ego en esa novela, horaciano: “-Yo no soy protestante -dijo Quintín al último, un poco turbado por el whisky-, ni tampoco católico. Soy horaciano”. [...] “Es verdad -exclamó Quintín- dejemos a los dioses el cuidado de aplacar los vientos, y gocemos de la vida [...] -¿Es usted lector de Horacio? -preguntó don Gil. -Sí. -Un motivo más para mi simpatía” (Baroja, P., 1986: 23, 68); aunque Baroja sólo tiene de horaciano el autoficcionalizarse como hombre de acción, sin pasar a ella<sup>262</sup>. El gusto por la vida retirada, por el campo, sin renunciar a ciertos placeres, como las artes amatorias y la buena mesa, esa medida combinación de epicureísmo y estoicismo, tan peligrosamente cercana al cinismo, lo encontramos, sin duda, en Cela y en Horacio, ni mucho menos en Baroja. También, bajo esa aparente frivolidad, o bajo esa aparente contradicción entre vida y pensamiento, que aquejó a Séneca, como a Horacio, se aprecia una honda y sincera preocupación por la verdad de la existencia humana y por el destino de los hombres. También, como hará Cela, Horacio se proyectará como autor en su obra<sup>263</sup>, de la que es inseparable, puesto que el objeto lírico no será tanto lo narrado sino el sujeto individual y el modo como a través de la escritura éste se encuentra, cobrando conciencia de sí mismo. Se trata de la edificación de la identidad a través de la autorreferencialidad de la obra; obra e identidad, hechuras mutuas. Eso es lo que permite encontrar al autor en su obra, pues la pretendida objetividad está siempre al servicio del mundo interior. Pero el estoicismo de Horacio

---

<sup>262</sup> Aparte de que el *Carpe diem*, como lema horaciano, en la novela citada se desplomará como un inocente y ególatra sueño de juventud.

<sup>263</sup> Cristóbal, Vicente, <<Introducción>> a Horacio, *Odas y Epodos*, Madrid, Cátedra. Letras Universales, 2004.

va más allá de ese subjetivismo: aspira a una auténtica sabiduría, como pretendió Séneca, otro agónico incomprendido. Y eso pasa por asumir la idea, estoica, de la providencia de los dioses e incluso de un cierto materialismo, que sin embargo, como en Séneca, aún deja espacio a una consideración de Dios trascendente al mundo material. Esa duda, esa lucha agónica la libraron, como he apuntado, Unamuno y Cela en la estela próxima de Pascal y Kierkegaard, si bien la poderosa inspiración de Shopenhauer, también de raíz senequista, aunque escorado al materialismo estoico, marca un contrapunto que enriquece la búsqueda y profundiza la duda. Creo que entre los interlocutores máspreciados por Cela, entre las personalidades que reconocería como afines, cabe señalar a éstas, entre otros motivos porque incluso pasajes de sus vidas parecen mostrar ciertos paralelismos, y eso inevitablemente tendrá su reflejo en el pensamiento.

Cela está persuadido de que existe un orden, de expresión geométrica, que rige el universo y, consecuentemente, todo lo que en él acontece. Esa persuasión es indemostrable científicamente; a lo sumo es intuita a partir de la observación. Pero tanto la observación como la intuición están inevitablemente ancladas en la estructura subjetiva de quien observa e intuye; ninguna de esas dos actividades garantizan forma alguna de acceso a la objetividad. En cierto modo, esta tesis es afín a la de Pirrón, por tanto escéptica, para quien la razón no puede acceder ni penetrar en la esencia última de las cosas, de la realidad; lo único que nos es dado conocer es cómo aparece lo real ante nosotros, por tanto no hay certidumbre posible; consecuentemente, a lo que debería el sabio atenerse es a la suspensión de todo juicio. Esa abstinencia en el juzgar es similar al silencio que Cela preconiza en sus obras más apocalípticas, más reveladoras, como *oficio*. El escepticismo pirrónico, sin embargo, no es incompatible con la búsqueda, sino todo lo contrario. Sí lo es con la concepción de la realidad como un sistema inteligible, como propugnaría una filosofía dogmática, y con todo intento de prueba de la existencia de Dios, en sentido científico o racional. En los momentos más proclamadamente escépticos de Cela, la duda alcanza un grado de tensión casi insoportable, llegando a ofuscar hasta tal extremo al sujeto -por ejemplo, la segunda persona en la que está escrita *San Camilo*, o el delirante monologuista, o “autodialoguista”, que diría Unamuno, de *oficio*-, que hasta la duda pierde su engarce en la conciencia: duda de que duda, no quedando otra salida,

ante tal descomposición de la identidad, que el suicidio, por pura necesidad de ausencia, en la que al fin se disuelva la angustia. Dios aparece en esa situación como una hipótesis racionalmente imposible: no puede haber permitido el mal, no puede haber otorgado al hombre una razón que sólo le sirve para degradarse. Éstas, entre otras, son la base de las críticas de los escépticos al Dios de los estoicos. No puede ser material, no puede tener alma, no puede ser perfecto y racional, no puede ser virtuoso, no puede ser providente. Pero la cuestión “batallona”, como dice Copleston, es “saber si el universo es o no algo producido conforme a un plan” (Copleston, F., 1984a: 411), pues si así fuera tendría que haber un autor de ese plan, a no ser que admitiéramos que todo es “efecto fortuito de las fuerzas naturales”. Se trata de una cuestión de irrenunciable formulación, incluso para los antiguos escépticos o los representantes de las Academias media y nueva, como Arcesilao (aprox. 315-241 a. C.) y Carnéades de Cirene (aprox. 214-129 a. C.). No podemos saber de Dios, no podemos saber si en el universo rige alguna finalidad, pero necesitamos hacernos estas preguntas, son imprescindibles para el sujeto humano, inteligente y consciente. Ya Antíoco de Ascalón (muerto en torno al 68 a. C.) pone de manifiesto la contradicción latente en la afirmación de que nada puede saberse o conocerse, de que todo es dudoso. Cela asume esa contradicción, pero a modo de motor que hace ilimitada la búsqueda, en el sentido originario de *escepsis*, de “rebusca”, traduce Unamuno. Cela había proclamado la fórmula que rige su estética: “Escepticismo siempre, crueldad y ternura en teclas alternas”; pero su estética nunca pasó de ser el envoltorio de algo más profundo, por tanto la crueldad y la ternura no son tanto teclas de su voluntad para generar un efectismo estético-literario, como manifestación de los dos polos de una misma realidad, el ser humano, dos versiones oscilantes de una condición, la del ser humano, que puede sublimarse o degradarse. Dos versiones, igualmente, de cada sujeto, que desde esta perspectiva entabla una lucha interior quizá irresoluble. Esa lucha se hace agónica, en sentido Unamuniano, toda vez que apela, desde su más honda raíz, a una duda existencial: hay o no hay Dios en que esta contradicción se diluya. Cela advierte, como hicieron Pascal y Unamuno, pero como en el siglo I a. C. ya hiciera Tulio Cicerón (106-43 a. C.), el peligro del escepticismo, aún mayor cuanto más irrefutable se manifiesta. Para Cicerón, otra de las personalidades que recorren las páginas celianas, las concepciones morales están inscritas en nuestra naturaleza, de modo que el

sentir general cobra en el orden moral una autoridad de la que carece en el orden demostrativo. No es posible demostrar la existencia de los valores morales, pero el grado de certeza que podemos tener respecto a su idoneidad para la vida de los hombres es muy alto, puesto que en torno a ellos existe un asenso muy generalizado, en lo que para él era el mundo humano conocido, claro. Esto llevó a Cicerón a interesarse por la prueba de la existencia de Dios basada en la naturaleza y a rechazar el ateísmo atomista, precisamente porque las opciones también para él estaban claras: o la naturaleza es la expresión de un plan o proyecto que exige lógicamente un autor, o todo, incluido ese orden aparente, esa aparente inteligencia en la naturaleza, es fruto de la casualidad. Y aún así: qué decir, siguiendo la misma doctrina escéptica clásica, de la propia existencia de la naturaleza: Nada -sería la respuesta, no es posible decir nada; el silencio, casi cínico, sería la respuesta, porque resulta que nada sabemos de lo que no podemos negar que está ahí. Parece que hay algo, pero no puedo considerarlo como lo que parece; o nada es lo que parece, y en verdad nada importa, aunque me esté beneficiando de ello. Es el mismo juego acusatorio que se hizo a Séneca, del que fue consciente también Cicerón, en el ámbito de la moral y de la coherencia en la vida virtuosa: cómo compaginar la renuncia estoica, y la imperturbabilidad a la que el sabio aspira, con el goce de los placeres y con el disfrute de la riqueza. Esa acusación de cinismo se cernió sobre Horacio, Séneca y, salvadas las distancias, sobre Cela. Cicerón fue partidario de conservar la fe popular y la creencia, también popular, en la Providencia y en la inmortalidad del alma. En muchas alusiones de Cela a Dios y al culto popular, como ya detectó Sagrario Torres, se aprecia una concesión, como también en el Unamuno de *San Manuel Bueno, mártir*, a que la gente común, el pueblo, en su inocente religiosidad mantenga su credo a salvo del estilete de la razón y del ácido de la duda, sabedores de que la convivencia e incluso el progreso de los pueblos necesita de esos grandes sistemas de creencias para garantizarse. Pero no olvidemos que a fin de cuentas esas creencias nacen de la necesidad humana de orientación en torno a unas verdades irrenunciables, al menos en su consideración de tales. Esto dispone emocionalmente a Cela, como a Unamuno, hacia un irracionalismo agónico (Unamuno) o nostálgico (Cela). En ambos casos, angustioso. La idea ciceroniana de fraternidad humana, como horizonte histórico deseable, la encontramos en Unamuno, vía Kant, y no tanto en Cela, que parece no llegar a visualizar una humanidad perpetuamente en

paz, aunque sea en la guerra, y aún menos como consecuencia del triunfo del hombre ilustrado. Unamuno tampoco, en un sentido utopista, ni ilustrado, pero sí en un sentido cotidiano, popular, inmediato, cercano, según apreciamos en *Paz en la guerra*: un deleitarse en lo cotidiano repetido indefinidamente hasta el final de la vida de cada personaje, léase de cada individuo concreto; una conquista de sabiduría ágrafa, tosca si se quiere, que no es necesariamente ajena a la religiosidad, sino más bien lo contrario. El escepticismo celiano, por tanto, progresa hacia posiciones moderadamente estoicas, entre otros motivos porque le es inconcebible la ausencia irrefutable de Dios, a pesar de que tampoco su certidumbre pueda ser probada. Es cuestión, una vez más, de escuchar no se sabe qué voz interior, de seguir una extraña intuición, o de proceder por ciegos tanteos en una búsqueda de hallazgo incierto o insatisfactorio. La idea de unidad armónica y orgánica de la naturaleza la encontramos, un tanto equívoca, en Posidonio de Apanea (135-51 a C), en la Estoa Media; una concepción que recuerda a la celiana “unidad de la materia” en referencia a Dios, expresión de una simpatía universal que Cela imagina regulada geométricamente, pero en sentido pascaliano, es decir involucrando en la noción de “geometría” una racionalidad inaccesible a la razón humana, sólo a la intuición humana, como es la voz poética, para Cela, que *dice* pero no *prueba* ni *explica*; una voz si acaso *justificadora*, es decir una voz puente entre la divinidad y el hombre. En efecto, la tesis de Posidonio es, en principio, monista, aunque con unos matices muy sugestivos en los que encuentro la familiaridad con Cela: a pesar de postular una Razón Absoluta, un Dios en la cima jerárquica de todo, transido el mundo por la potente luz procedente de un sol (sol – Dios: abrasador soplo racional), que organiza providencialmente todo lo existente en cualquier momento de la existencia o del devenir, Posidonio divide el universo en dos regiones, mundos supra y sublunar. Y aún más: el hombre es un ser en el que el mundo supralunar y el sublunar, que constituyen un continuo, se unen, se concitan, convirtiéndolo así en un ser dual, aunque ese dualismo esté, como decía, supeditado a un monismo jerárquico y sin solución de continuidad, influencia heraclitiana de la armonía de los opuestos. La cuestión es que el hombre así constituido está situado por encima de los animales y posee las facultades del *logos*, *nous* y *dianoia*, lo que lleva a Posidonio a reeditar la teoría estoica de la adivinación, como resultante de sus capacidades intelectivas: el hombre puede comunicarse con lo que se encuentra infra y

supra su propia condición; sugiere Posidonio cuanto menos la posible existencia de un canal de comunicación, quizá limitado, entre toda la unidad jerárquica, desde la Razón Absoluta hasta la expresión más ínfima del mundo sublunar, a través del hombre, dada la posición de privilegio que ocupa en la escala. Para Cela esa luz racional que organiza providencialmente todo tiene cabida, igualmente, o encuentra receptividad, en el ser humano; no es que manifieste Cela un dualismo antropológico claro, pero tampoco lo niega; más bien no plantea la cuestión en estos términos, si bien indudablemente atribuye al hombre esa posibilidad de conexión comunicativa, quizá unidireccionalmente, con aquello que se le manifiesta como nostalgia, como algo intuido y, por tanto, en cierto modo presabido o presentido, a lo que se siente religado. Sí habla Cela de alma, de salvar el alma, para lo cual todas las servidumbres humanas constituyen un obstáculo, como para Posidonio, tan próximo a la noción platónica de alma, obstaculizada por el cuerpo donde mora. En efecto, el platonismo influyó lo suficiente en Posidonio como para compatibilizar su monismo universal con cierto dualismo, argumentando algo sorprendentemente cercano a Pascal y a Unamuno, y de manera refleja también a Cela, como es la posición relativa del hombre en el mundo (relativa y problemática, por ser consciente), de la que su espiritualidad es su rasgo exclusivo. Dualismo gestado desde las entrañas de un monismo; atribución de espiritualidad al ser humano como consecuencia de ese monismo con tintes panteístas de la estoa media. Confuso estoicismo que prepara la senda que conduce a Plotino; como confuso fue el estoicismo de Cela, nunca reconocible en ninguna de sus manifestaciones históricas de modo pleno, pues Cela supo de la estoa vía el 98, y sus lecturas y citas de Cicerón, Séneca y Horacio, entre otros (Epicteto o Marco Aurelio) no responden a un estudio detenido y expreso de su pensamiento, motivo por el que la dualidad alma-cuerpo opera para Cela, más que como un problema de difícil solución desde los presupuestos filosóficos clásicos, como un hecho consabido, una doble dimensión que probablemente forme parte de una unidad más profunda, pero que a efectos de manifestación de lo humano es claramente apreciable para Cela, como hemos podido ver en los capítulos precedentes. El dualismo de Cela es, pues, claramente psicológico, o fundamentalmente psicológico, y en esto ciertamente coincide con Posidonio, por lo que cabe suponer que también coincide con el neoplatonismo de los primeros siglos de nuestra era, al menos en ese aspecto, hasta san Agustín y aún más,

siguiendo su fértil senda. Toda la profecía judaica precristiana, orfismo, hermetismo, tan cercanos a la capacidad adivinatoria que se le atribuye al ser humano por parte de Posidonio y otros estoicos medios, pervive oscuramente en el irracionalismo de Unamuno y en la concepción pascaliana del “corazón” como instrumento o sonda intelectual no ya alternativa sino más penetrante y certera que la propia razón lógica, y a esa intuición tampoco será ajeno Cela. Con Séneca, que ya muere en el 65 d. C., a quien Cela admirará, pero también Schopenhauer, por la orilla materialista, la orientación religiosa del estoicismo se hace manifiesta, y con ello la dimensión práctica del conocimiento adquiere una relevancia prioritaria. Siempre la aplicabilidad a la vida práctica del pensamiento estoico fue su carta más cabal, pero en dependencia siempre de su metafísica y de su física. Séneca va a entender como quizá ningún otro de su tiempo (también su momento histórico fue excepcional), que si Dios existe ha de ser trascendente respecto del mundo material; esto, como digo, reorienta la búsqueda filosófica prioritariamente hacia el conocimiento moral, y centra a su vez la noción misma de Dios: se trata, ya sin ningún tipo de oscura alusión pagana, del Dios de los cristianos, puede que hecho hombre en la figura de Jesús de Nazaret, lo que introduce una dimensión misteriosa al problema de la existencia del mundo y del hombre como no se había concebido en el mundo helénico. El conflicto entre las aspiraciones mundanas, junto a las necesidades de la carne, a que las primeras parecen plegarse, y la aspiración a la conquista de una virtud capaz auténticamente de proteger al hombre del mal, una virtud que pueda enseñarse, instrumento para la felicidad y el bien humanos, ese conflicto se acentúa con unos perfiles nuevos en el pensamiento de Séneca. La riqueza, la posición social, el disfrute de los placeres son, ciertamente, opciones, pero su valor y su generalización como reguladores de la conducta humana compromete otras facetas o dimensiones del hombre, que ya es el *hombre nuevo*, posterior a la venida de Cristo. Calificar de efímeros esos bienes no sirve como argumento moral si los disfrutas; ese disfrute, junto a su posesión, pueden marcar una distancia material inmensa frente a un prójimo que ya no es títere desgraciado de un destino contra el que nadie puede maniobrar; o incluso aceptando la imposibilidad de reconducirlo radicalmente: ya, desde la nueva perspectiva cristiana, la sola observación de la pobreza, la cercanía a la miseria y a la palpable injusticia, se hacen gravosas emocionalmente por cuanto el observador privilegiado se convierte en cómplice, concitando



una duda y promoviendo en sí una actitud que apuntan a la raíz misma de lo que sea la condición y la dignidad humanas. Por algo Séneca ya advierte a Lucilio de que “la pobreza es necesaria para la sabiduría”, según titula una de las cartas del Libro II de las *Epístolas*. ¿Qué respuesta da Séneca a este nuevo llamado de la conciencia moral, una conciencia que ya no se satisface con una concepción estrictamente materialista de la existencia, por más que se adhiriera en teoría a la tradicional física estoica? Creo que el paso adelante que da Séneca reside en, considerando al hombre un ser racional, reconocerle la facultad de seguir el camino de la virtud *si quiere*. Se trata de querer, de promover un deseo virtuoso, concediendo así a la voluntad una dimensión que la vincula a la razón, con la que establece una unitaria y autónoma facultad; desde ella, desde esa autonomía, se irá abriendo camino la noción de responsabilidad moral a través del platonismo medio y la filosofía judeohelenística, hasta el neoplatonismo cristianizado que redefinirá el concepto mismo de hombre. Para Cela la voluntad será capaz de movilizar la conducta hasta el logro de realizar la vocación auténtica, una visión de clara filiación cristiana. Será necesaria la inteligencia capaz de escuchar la llamada, pero una vez asumido el destino, quererlo, es decir realizarlo. Un hombre anclado a una mesa de trabajo, día tras día, mes tras mes, año tras año, dice Cela que es una fuerza de la naturaleza, es decir algo imparabile, capaz de conquistarlo todo, porque siempre estará a su alcance aquello que intente lograr, pues sólo en coherencia con la propia naturaleza la voluntad y la inteligencia logran lo que le es propio. Pero Séneca aseguraba que Dios ayudará a quienes quieran ayudarse a sí mismos, incluso en trance de suicidio, pues Séneca desliza un catálogo de causas que pueden justificarlo, que a él mismo afectaron (*Epístolas 70 y 77*)<sup>264</sup>. Es decir, si el hombre quiere, Dios le ayuda. Esta idea es, también, estrictamente celiana. Pero, ¿y si el hombre se empeña en no atender su brújula interior, a la que Séneca llama “recta razón”, y se extravía por el camino contrario, contra sí mismo? Tanto Séneca como Cela dirán que el hombre es libre para ello, entendiendo por libre algo muy cercano a ser consciente de ello y aún así dejarse dominar

---

<sup>264</sup> En Séneca, Lucio A., *Consolaciones. Diálogos. Epístolas morales a Lucilio*, Madrid, Gredos, 2014. Por lo demás, la consideración del suicidio como acto moral fue común y estuvo vigente entre los estoicos y otros representantes del platonismo medio, como Plutarco o Máximo de Tiro, nacidos después de la venida de Cristo, persuadidos éstos últimos de la trascendencia divina, e inclinados cada vez más hacia una concepción del hombre como ser libre que busca contactar con el Trascendente.

por la voluntad del cuerpo, por las fáciles y placenteras apetencias de nuestra mundana corporalidad. Como Epicteto (50-130 d. C.), Séneca pensó que el hombre cuenta con las intuiciones iniciales de orden moral que necesita para dirigir su vida, lo que una vez más apunta a una concepción de la naturaleza humana donde está inscrita de alguna manera la clave de la orientación moral. La duda de la existencia de Dios lo que hace es extender esa clave moral hacia el problematismo de su autoría, de tal modo que si Dios no existe ese código moral se fundamenta en la ciega materialidad de la naturaleza, lo que constituye un misterio cuanto menos parejo a su opuesto. Porque puestos a ser coherentes, hagamos retomar a Celsus el primer tramo de su consigna: “escepticismo siempre”, es decir, no teísmo, pero tampoco lo contrario (ateísmo), ni materialismo, ni dualismo, ni nada. Silencio, de nuevo. Acaso la existencia, al modo como lo entendió Kierkegaard, sea lo único en que reconocernos, en el hecho incontrovertible de existir, siendo el querer la más inmediata de sus manifestaciones. Para Epicteto, también lo realmente necesario para el hombre es querer la virtud, porque “de dentro viene la ruina y de dentro la salvación”, como leemos en el *Discurso IV. Escepticismo*, ya se ha dicho, exige búsqueda, es lo más contrario intelectualmente a cualquier acomodo dogmático, incluido el acomodo de la razón, que somete los juicios y enunciados a una lógica incapaz de conectarse con aquello que la humaniza, el sentimiento, y su traducción en querer. Por eso la duda constituye tanto la fuente de la agonía como de la nostalgia, de la angustia como de la desesperanza.

En la duda encuentra Pascal (1623-1662) la expresión del conflicto interior. Para él el pensamiento es grande por su naturaleza, pero muy bajo por sus defectos: la duda, como en Descartes, es prueba palmaria del carácter defectuoso del pensamiento. Pero de manera similar a Séneca y Epicteto, en el hombre parece haber un saber ajeno al pensamiento, por tanto en cierto modo ajeno a la duda, además de ajeno a la razón; un saber que no se aprende, dice en [324]<sup>265</sup>, pero del que blasona todo el que lo ha conquistado, como es por ejemplo la honestidad. Se trata, una vez más, de una apelación a algo previo, a algo constitutivo que quizá emerja con la conciencia, aunque no requiera ser pensado para ser querido y realizado. Por esa vía intuitiva, Pascal va zafándose de la duda. Al modo de

---

<sup>265</sup> Cito por Pascal, B., *Pensamientos*, Madrid, Biblioteca El Mundo, Los clásicos del pensamiento libre, 2011. Prólogo de Patxi Lanceros.

Chesterton. No me resisto, en este capítulo en que pretendo reducir todas las citas textuales al mínimo imprescindible, a transcribir este pasaje pascaliano de tanto sabor al mejor Chesterton:

Habiendo considerado de dónde viene que haya tantos milagros, falsas revelaciones, sortilegios, etc., me ha parecido que la verdadera causa es que los hay auténticos, porque no sería posible que hubiera tantos falsos milagros si no los hubiera auténticos, ni tantas falsas revelaciones si no las hubiera auténticas, ni tantas falsas religiones si no hubiera una auténtica, porque si nunca hubiera habido nada de todo esto, es como imposible que los hombres lo hubieran imaginado, y más imposible aún que tantos otros hombres lo hubieran creído. Pero como ha habido cosas grandísimas verdaderas, y así fueron creídas por grandes hombres, esta impresión ha motivado que casi todo el mundo se haya vuelto capaz de creer también las falsas; y así, en lugar de concluir que no hay auténticos milagros puesto que hay tantos falsos, hay que decir por el contrario que hay auténticos milagros puesto que hay tantos falsos, y que sólo los hay falsos por la razón de que los hay auténticos, y que no hay asimismo falsas religiones sino porque hay una auténtica.

La objeción a esto [es] que los salvajes tienen una religión, pero es que han oído hablar de la verdadera, como parece por la cruz de san Andrés, el diluvio, la circuncisión, etc. (Pascal, B., 2011: 158)

El aluvión de referencias populares a Dios en la obra de Cela, lejos de ser un ejercicio de inmersión en la cultura popular desde la atalaya supuestamente neutra del antropólogo, es la forma de compartir sentimientos propia del vagabundo, es decir de quien se mimetiza con una comunidad en la que se reconoce, o en la que busca los nexos que refuercen su identidad, no de la que huye o se separa. Ante la que huye, Cela se manifiesta como héroe; ante la que busca, se manifiesta como vagabundo. La vía del vagabundaje es una senda exenta del áspero acíbar de la duda, si bien esa vía no pudo practicarla, como hubiera sido dejarlo todo y echarse a los caminos para no volver. La duda en Cela era demasiado notable, era casi insuperable, y en esas condiciones los caminos más que servir para el encuentro con uno mismo, sirven para el extravío irreversible. Es decir, Cela, por un procedimiento afín al de Pascal, asume que hay un saber irracional, inexprable incluso para una gran mayoría de seres humanos, capaz de errar en la precisión de su idea, lo que prueba, por la contumacia del error mismo, la existencia de una verdad oculta. Oculta para la razón, con sus pruebas falsadoras. Es interesante la inversión del argumento popperiano perpetrado por Pascal: la falsación como prueba en favor, no en

contrario. Dejo para los entusiastas de entender las casualidades como el ciego carril por el que emerge el orden del mundo valorar la alusión de Pascal a la cruz de san Andrés, uno de los más controvertidos títulos de Cela. Un argumento como el esgrimido por Pascal nunca lo hubiera suscrito Descartes, creo. Que Cela diga que todo tiene su representación geométrica espacial, al modo cartesiano, modo mecanicista, en la concepción celiana, no supone que alguna vez sea factible visualizarla o representarla para el ser humano; al contrario, nunca será posible, dice Cela. Eso expresa la impotencia humana para acceder al conocimiento de Dios, pues no basta con afirmar inductivamente su existencia, sino que es necesaria la comunicación con él. Es necesaria porque es lo que el hombre quiere, en caso de que Dios exista, conocerlo, lo que exige algún grado o nivel de comunicación con él. Claro que de la existencia de tal representación geométrica oculta no se deduce la existencia de Dios; pero es que tampoco podemos tomar por cierta dicha representación del orden, y menos si nos es imposible comprenderlo. De hecho, Pascal rectifica a Descartes negando la posibilidad de desarrollar a priori las ciencias de la naturaleza, como sería otorgar absoluta primacía al método y al modelo matemáticos; le concedió esa primacía en los ámbitos de la demostración y de la deducción, pero Pascal consideró que extender su ámbito de aplicabilidad a lo que demanda una experiencia directa es un exceso dogmático. Por tanto, para Pascal nuestro conocimiento está limitado por la experiencia, como para Cela, cuando se trata de representar la realidad, tanto física como humana. ¿Por qué, entonces, esa presunción de geometría como expresión de un orden superior, del orden auténtico? Cela no es orden precisamente lo que percibe por la experiencia, sino todo lo contrario, como dan muestra sus obras novelísticas y dramáticas. Para Pascal sólo por la fe, invocando a san Pablo, *Romanos, X, 16-17*, que Dios pone en el corazón, Dios se manifiesta. Pero para que el hombre reconozca a Dios a través de la fe, éste tiene que escuchar, *fides ex auditu*. Esa fe no es conocimiento, dice Pascal en [3], sino creencia: “pero esa fe está en el corazón y no hace decir *scio* sino *credo*” (Pascal, B., 2011: 16). Escuchar no es un acto pasivo, oír sí; hay que querer escuchar; hay que querer encontrar, por tanto hay que buscar, hay que dejar que la voz, la llamada, se manifieste. Esto lo vio Cela con claridad, si bien le faltó la fe, o no podemos llegar a saber si la encontró, porque él mismo lo ha ocultado, que no negado. Comprendió algo, sin embargo, que sí encontramos en Pascal, y

en términos casi literalmente idénticos a la expresión celiana, precisamente porque sus palabras proceden de la misma fuente; dice Pascal [233]: “Blasfeman de lo que ignoran”, repitiendo unas palabras de la *Epístola de san Juan, X*, donde afirma el apóstol que los hombres se corrompen en lo que saben. Para Cela, la ciencia, lo que los hombres saben, es fuente igualmente de corrupción y de soberbia, por eso “niegan lo que ignoran” (Cela): cómo negar a Dios si ignoramos su existencia. Pero aunque Cela estuvo, según podemos colegir, muy cerca del sentir pascaliano, no logró escuchar la voz, la fe, que hubiera puesto Dios en su corazón. Sólo su existencia, empero, puede conocer el hombre de Dios; su naturaleza la conocerá por la gloria, dice Pascal; pero de esa existencia sólo persuade la fe. La miseria humana se erige para Pascal en la vía por la que Dios se manifiesta; la misma miseria despierta, sin embargo, la incredulidad celiana: cómo puede el hombre haber sido hecho a la imagen y semejanza de Dios, habida cuenta su imperfección y su miseria. Aunque Cela, no lo olvidemos, habla de misericordia y de esperanza, a pesar de todo. Muy interesantes las palabras de Pascal a este respecto [233]:

Ella enseña [la religión cristiana], pues, a un tiempo, a los hombres estas dos verdades: tanto que hay un Dios del que todos los hombres son capaces, como que hay una corrupción en la naturaleza que los hace indignos de él. Importa igualmente a los hombres conocer uno y otro de estos puntos; y es igualmente peligroso para el hombre conocer a Dios sin conocer su miseria, y conocer su miseria sin conocer al Redentor que puede curarla. Uno solo de estos conocimientos da lugar, o a la soberbia de los filósofos que han conocido a Dios y no su miseria, o a la desesperación de los ateos que conocen su miseria, sin Redentor. (Pascal, B., 2011: 122)

Reconocemos a Cela en la visión de la miseria humana; lo reconocemos igualmente en el intento de sortear la soberbia de los filósofos, léase también científicos, apóstoles de la razón; y lo reconocemos en su desesperación ante el silencio de Dios y su tolerancia de la injusticia, que es para Cela, como dijimos, olvido de Dios; pero tras ese olvido lo que parece ocultarse es la impotencia para recordarlo, para escucharlo, por más que elaboremos el consuelo de la esperanza. Pascal habla como un creyente que pretende persuadir de la verdad de su credo; su Dios está perfectamente identificado por la religión y por la fe. No es el caso de Cela, porque Cela no se abraza explícitamente a la fe. Sólo en forma de nostalgia, trasoñado en el duermevela nostálgico, aparece difusa la silueta de Dios para Cela, y

tiene forma geométrica, metáfora de la perfección y del orden, también metáfora de lo incognoscible y de la victoria sobre el ciego azar. Eso, no obstante, para Pascal es deísmo, en el mejor de los casos: conocimiento de Dios sin Cristo; y deísmo no es cristianismo, sino algo tan aborrecible como el ateísmo, para Pascal. Aquí se separan, si es que alguna vez pareció que se entendieran, Cela y Pascal. Cela se queda envuelto en la tiniebla de la nostalgia comprendiendo la imposibilidad de la felicidad, pues ni está en ti, ni está fuera de ti, en el mundo. Dentro de ti sólo puede escucharse una voz singularmente caprichosa, también irregularmente accesible, como es la poesía, a través del poema que compone el poeta. Demasiado difícil, demasiado exclusivo. Pascal, por el contrario, parte de que todos los hombres son capaces de escuchar la voz que Dios pone en su corazón, aunque no queda claro si esa llamada está en todos; sí está claro que hay que querer oírla. Pero quizá Cela no lo haya querido con la debida fuerza, con la necesaria determinación. Yo creo que sí; yo creo que fue la tarea de su existencia. El estoicismo celiano ha dado paso a una vía muerta, de ahí la constante recaída en la frustración y en la conciencia de derrota, algo diametralmente contrario al triunfo del sabio estoico. Pascal lo supera desde la fe: la felicidad está en Dios, por tanto fuera y dentro de nosotros. Qué le queda a Cela: seguir indefinidamente dudando, es decir, con Unamuno: agonizando. André Maurois había dicho, en la estela celiana, cuando la esperanza eleva su ánimo, y en la pascaliana, que “todo se puede probar si lo queremos con fuerza” (Maurois, A., 1948: 22). Unamuno también lo quiso. Entre Pascal, Unamuno y Cela casi podríamos reproducir la Biblia completa; eso no parece propio de quien claudica y abandona el intento. Sin embargo, su interlocutor, el de Unamuno, llegado el momento del climax agónico, será Kierkegaard. También irracionalista; también rabiosamente individualista e inclasificable; también aquejado de un dolor por la esperanza incierta en la trascendencia personal obsesivo e hiriente, tan hondamente sentido que toda la vida de ambos aparece teñida de una sombra de dolor. Ese nivel de intelectualización de la agonía o de la angustia, dos experiencias límite, dos versiones de la misma desesperación, está vedado para Cela; sus mecanismos de defensa, su horacianismo, operaban a modo de antídoto contra la superación de cierta barrera tras la cual se encontraba el abismo personal. Siguió a Unamuno cuanto pudo, o cuanto podía; su repuesto, o su recurso alternativo, era Baroja, pero no por su ácido pesimismo, que sin duda constituyó un refugio para Cela, en lo

que tiene de claudicación atea y distanciamiento engreído, sino por su laboriosidad concentrada en la obra, una obra que no buscaba tanto, al modo unamuniano, trascender a través del lector, cuanto poner orden en el pensamiento propio a fuerza de escribir, y sobre todo justificar su existencia. Decía Cela, en *La cruz*, que nunca sabía lo que pensaba hasta que no lo veía escrito. Unamuno escribe desde el saber; no busca un nuevo saber a través de la escritura, sino que en ella vuelca lo que ya sabe. Unamuno es el pensador, el profesor; Baroja es el laborioso urdidor de historias, el médico que no ejerció, el panadero ocasional, ni siquiera el héroe exiliado. Entre uno y otro, Cela buscaba su acomodo, por eso las figuras de Kierkegaard y de Schopenhauer salen a su encuentro por raptos, por momentos anímicos, ora Unamuno, ora Baroja. Cualquiera de las dos formas de celebridad le parecía deseable conquistar a Cela, porque ambos fueron dos incomprendidos, libérrimos, tronantes e intratables, como también lo fueron Kierkegaard (1813-1855) y Schopenhauer (1788-1860).

Dice Unamuno de Nietzsche que fue “el gran soñador del absurdo” (Unamuno, 1964: 19), y ese absurdo era “el cristianismo social”. No hay cristianismo social para Unamuno, como tampoco para Pascal, cuya obra calificaba, como a la suya propia, de autodiálogos, que no monólogos, es decir ejercicios de radical individualismo. Quiere esto decir que para Pascal, como para Unamuno, es el hombre individual, el individuo solo, quien busca su salvación, o en sentido amplio, casi orteguiano: resolver el problema de su vida, que involucra la resolución del problema de su muerte. El sujeto humano vive, afronta, esta necesidad de salvación, que es uno de los rostros de la necesidad de respuesta, en angustioso diálogo consigo mismo, afectado y facultado por esa extraña capacidad, la del autodiálogo consciente, algo ciertamente exclusivo de la condición humana. Ese diálogo es, en efecto, expresión de una conciencia hiperdespierta, una conciencia que más allá de haber interiorizado la relación del sujeto con el mundo se queda a solas consigo misma, suspendida en su autoconsciencia. Esa suspensión en la propia vaciedad autocontemplativa exige un contenido que la llene, que la colme, como cuando el sujeto despierta y se hace cargo -consciente- de sí en el entorno en que se encuentra. ¿Qué encuentra en sí esa autoconsciencia suspendida? Creo que para Kierkegaard, paradójicamente, lo que encuentra es el vacío de la libertad, vacío que se traduce en angustia. Por esta vía yo entiendo la

tesis kierkegaardiana de que la angustia es el vértigo de la libertad. Abre Unamuno *La agonía del cristianismo* con el célebre autodiagnóstico teresiano: “Muero porque no muero”, con el que don Miguel explicita lo que entiende por agonía y que el pensador danés diagnosticara como enfermedad mortal. Naturalmente, las posiciones de base de santa Teresa y Kierkegaard son distintas, por eso ella nunca podría considerarse enferma de la misma enfermedad que el danés, pero en ambos, como en Unamuno, late un ansia de plenitud, de trascendencia, de sentido. En la medida en que ese sentido no se encuentra desde el propio hecho de existir, o en la medida en que la duda tome la plaza de la conciencia, se haga fuerte en ella y repela a cualquier inquilino que aspire a relativizarla, a ella, tan absolutamente relativa, en esa medida en el sujeto se desencadenará una batalla, una lucha, una agonía mortales, en tanto sólo con la muerte llega a su final. En este sentido incorporo a Cela entre los pensadores agónicos, pues no podemos dejar de percibir en toda su obra, en toda, desde la primera cuartilla escrita, la lucha por una identidad, primero, por un sentido y por una verdad, después. Esa búsqueda de verdad y de sentido pronto remite al sentimiento religioso, por muy oculto que desde un extraño cálculo de privacidad quiso mantenerlo. Y muy pronto asocia esa búsqueda a una actividad dolorosa y enfermiza. Como sabemos, llega a calificar al escritor, a él mismo, como enfermo, y a proclamar que el hombre sano, quizá el vagabundo, en su imaginario antropológico-literario, no produce ideas. También el escritor, para Cela, es alguien comprometido con la verdad, que no puede ser otra que la suya: he ahí, una vez más, el carácter irremediablemente agónico que presenta su trabajo, que es también para Cela, recordemos, su vocación, algo para lo que ha sido llamado, algo que apela a su responsabilidad consciente, a su moralidad. Pero, ¿qué encuentra Cela en su búsqueda de la verdad? Pues sintetizando una vez más toda nuestra interpretación del pensamiento de Cela, creo que Cela no sale de la desesperación, íntimamente, se entiende. Ese gran vividor, imagen pública que construyó de sí mismo, ese transgresor, ocultaba a un ser inseguro, corroído por la duda, y desesperado, que hubiera dado todo por gozar de la salud y la paz de las elementales certezas de los niños y de los vagabundos. Esa imposibilidad le llevaba a buscar desesperadamente el yo, no que era, de ese abominaba, sino el que quería ser, como con tanta hondura psicológica detectó Kierkegaard: “El yo que aquél desesperadamente quiere ser, es un yo que él no es -ya que querer ser el yo que uno es en



verdad representa cabalmente lo contrario de la desesperación” (Kierkegaard, S., 1984: 47) Para Kierkegaard, la desesperación, como para Unamuno la agonía, es una forma de discordancia: la discordancia de una relación que se relaciona consigo mismo, el autodiálogo unamuniano, pero que ha sido puesta por otro, que necesita de otro para ser; es decir: el autodiálogo va a apelar inevitablemente al poder, causa, principio, que lo fundamenta, en virtud de lo cual puede darse como tal autodiálogo, esto es, como tal existencia, y con ella la del propio sujeto que conscientemente dialoga consigo mismo. El desdoblamiento de la existencia en autoconciencia dialogante involucra, e interpela, al principio que la justifica. Por eso Kierkegaard identifica la enfermedad mortal con la desesperación, y asume que su final sólo se lograría apoyándose lúcidamente el yo en el poder que lo ha creado. Cela compartió esta ansia de justificación, pero como entendió Kierkegaard, una vez contraída, la enfermedad es insuperable, incurable, por el sorprendente motivo de que no es posible liberarse de la eternidad, pues la desesperación nace, como había visto Unamuno, precisamente ante la imposibilidad de alcanzar la infinitud. No me puedo liberar de la eternidad, es decir no puedo asumir mi finitud. O lo que es lo mismo: “estar mortalmente enfermo equivale a no poder morir” (Kierkegaard, S., 1984: 43). Véase la situación de parálisis o de bloqueo a que este planteamiento conduce: “morirse” juega aquí con un doble sentido, el de final (finitud) y el de principio (apertura), pero ambos sentidos implican una ruptura, una discontinuidad, un abismo por tanto de incertidumbre. Por eso dice Kierkegaard que “El yo está formado de infinitud y finitud”, es una síntesis dialéctica, pero una síntesis en que la relación sintetizadora se relaciona consigo misma; de ahí que la libertad sea “lo dialéctico dentro de las categorías de posibilidad y necesidad” (Kierkegaard, S., 1984: 50 y ss). Cela, salvando las distancias especulativas, se debate entre un concepto de libertad reducido a la conciencia, sabedor de que su margen se encuentra en el intervalo entre lo posible y lo necesario, un margen, pues, ignorado: no sabemos, no podemos saber con certeza cuáles son los límites de la libertad. Sólo nos es cercana su traducción en deseo consciente, que puede llegar a ser, en su forma menos extraviada, aunque acaso más patológica, deseo de búsqueda, deseo de verdad, o voluntad de verdad (Zubiri, tan reverenciado por Cela). Las palabras de Kierkegaard que transcribo a continuación son en esta línea altamente reveladoras, y su cercanía a la intuición celiana, sorprendente. Ya

había afirmado Kierkegaard que “En definitiva, los sentimientos, los conocimientos y la voluntad que haya en un hombre dependen de la fantasía que tenga, es decir de cómo todas aquellas cosas se proyecten reflexivamente en la fantasía” (Kierkegaard, S., 1984: 60), lo que apunta una idea de fantasía o ficción muy afines a la visión celiana de la subjetividad como espejo sthendaliano. Pero es necesario posicionar la libertad en ese ejercicio ficcional, porque no ficcionamos, esto es, no pensamos, libérrimamente, no somos plenamente dueños de la estructura de nuestra subjetividad:

Es indudable que en lo posible caben todas las posibilidades. Esta es la razón de que el yo pueda extraviarse de mil maneras posibles por los derroteros de la posibilidad, pero en definitiva todas esas maneras se reducen a dos. Una forma de extravío es la del deseo y la nostalgia, y la otra es la de una melancolía imaginativa. Entre paréntesis digamos que la primera forma tiene algo que ver con el camino de la esperanza y la segunda con el del temor y la angustia. (Kierkegaard, S., 1984: 68)

Estas palabras de Kierkegaard sitúan a Cela en el camino de la esperanza, es decir, en el camino de algo que en alguna ocasión llamé optimismo escéptico, en estos intentos por sintetizar en expresiones atrevidas lo que es todo un rompecabezas, todo un destino personal. Pero en la misma estela sitúan también a Unamuno, lo que de nuevo pone de manifiesto la peculiar sintonía entre el vasco y el gallego. Marías, como en tantas ocasiones, fija los términos del problema unamuniano, lo que también señala, implícitamente, la salida del mismo:

La realidad de la persona en cuanto tal, revelada en la congoja como anticipación de la muerte, nos hace patente su constitutiva mortalidad, su destino mortal, su exigencia de perduración y, por último, nos remite a Dios, como sustentador radical de la persona y fiador de la inmortalidad *personal*. Esta es la estructura interna de los problemas, según puede descubrirse en la mente - perspicaz e inconexa- de Unamuno. (Marías, J., 1960: 199)

Digo el problema de Unamuno, pero es difícil encontrar una más precisa síntesis del propio itinerario celiano, mucho más exacta que respecto a Unamuno, en quien Marías no pudo dejar de ver al literato antes que al pensador. Pero lo que importa es reconocer cómo tanto Cela como Unamuno, y Kierkegaard, desde luego, apelan a un sustento ontológico de

la persona y, aún más, a un fiador de la inmortalidad personal. Pero Cela dedica muy pocas palabras al problema de la inmortalidad. Podemos intuir su preocupación: habla de alma, atribuye inmortalidad al amor y a la muerte, invoca a la muerte cuando joven, le permite retrasar su llegada cuando viejo, siente nostalgia de Dios, mantiene abierta una rendija a la esperanza, le cuesta aceptar que nunca se haga justicia, justicia divina, porque la de los hombres está viciada y nunca podría ser suficientemente justa. El afán de inmortalidad de Unamuno es explícito, a veces lo llama *apetito de divinidad* (Marías, *ibidem*), pero en Cela no lo es. Nos dijo Cela que a veces quisiera ser Dios para ponerle a las cosas sus nombres adecuados, para colorear las flores, para definir el vuelo de las aves. Pero a Cela nunca lo encontramos, por muy nostálgico de orden geométrico que se sintiera, perdiendo su apoyatura en el suelo trágico de la vida, consciente de que el dolor que trae la memoria, donde se hace consciente la experiencia de la existencia, es insoportable y además insuperable. Cela siempre mantiene un pie instalado en la finitud; es insuperablemente agnóstico, en el sentido de instalación en la infinitud que le confirió, entre otros, Tierno Galván. Hay, en efecto, un Cela que no renuncia a la finitud barojiana, quizá porque su fe, que Kierkegaard entiende como pérdida de la razón para salvar a Dios (Kierkegaard, S., 1984: 69), nunca logró descabalgarse a la razón. Pascal sí aparta, como iniciado en su método y realmente persuadido de su alcance, a la razón matemática y lógica de la órbita del problema existencial, que sólo se aborda desde el “corazón”; y no es que Pascal establezca una antítesis irreconciliable entre mente, o razón, y corazón, puesto que el corazón va a aportar los principios de los que se servirá la razón para deducir nuevas proposiciones, sino que lo que él entiende por “corazón” y para lo que esa facultad visceral sirve no lo suplanta o sustituye la razón. No obstante, no es fácil, porque no está claro, qué entiende exactamente Pascal por “corazón”. Unamuno creo que ofrece una clave interesante, esclarecedora:

La vida íntima de Pascal aparece a nuestros ojos como una tragedia. Tragedia que puede traducirse en aquellas palabras del Evangelio: <<Creo, ayuda a mi incredulidad>> (Mateos, IX, 23). Lo que evidentemente no es propiamente creer, sino querer creer. La verdad de que nos habla Pascal cuando nos habla del *conocimiento del corazón* no es la verdad racional, objetiva, no es la realidad, y él lo sabía. Todo su esfuerzo tendió a crear sobre el mundo natural otro mundo sobrenatural. Pero ¿estaba convencido de la realidad objetiva de esa sobrenaturaleza? Convencido, no; persuadido, tal vez. Y se sermoneaba a sí mismo. (Unamuno, M., 1964: 101-2)

No sólo duda Unamuno, también duda Pascal, y como ya vimos páginas atrás, vuelve el “querer”, la voluntad, a suplantar, quizá de matute, a la fe auténtica, a la creencia. Pero es que quizá no se pueda ni creer sin querer, ni creer contra el querer. Explícitamente, Pascal dice que la voluntad es uno de los principales órganos de la creencia, si bien no es la creencia misma; y lo argumenta afirmando que las cosas son verdaderas o falsas según como se las mire, o lo que es lo mismo: que la voluntad es selectiva. Esas resonancias al carácter representacional de la voluntad humana creo que dan pie para abrir un nuevo itinerario en este encuentro de afinidades, también encuentro selectivo, que partiendo de Pascal, y la supremacía que otorga a la voluntad en cuanto fuente de la que nace la llamada a Dios, el querer llamarle, el querer creer, conecte, y contraste, con la concepción de la voluntad que encontramos en Schopenhauer. La cuestión, por retomar el problema en términos celianos, aunque también unamunianos, es determinar si la voluntad (humana y no humana, que son la misma, para Schopenhauer, pero no necesariamente para el resto de contertulios) es trascendente o inmanente en el ser humano, además de si a través de ella, o por ella misma, el hombre puede trascender el ámbito de la finitud.

Como es sabido, las obras de Schopenhauer están repletas de referencias no sólo a autores clásicos, desde Sófocles a Platón, o desde Pirrón a Horacio o Séneca, y desde ahí en adelante, sino también de citas bíblicas, muchas de cuyas fuentes textuales fueron muy frecuentadas por Cela o Unamuno, como el Eclesiástico o el Libro de Job, entre tantos otros. Quiero con esto decir que Schopenhauer es plenamente consciente de que del carácter trascendente o no de la voluntad estará o no justificado el Dios, por ejemplo, de Berkeley, como representante filosófico de un idealismo que a Schopenhauer pareció que iba en el buen camino, hasta que se olvidó del camino “real”. En efecto, Schopenhauer limita el alcance de la representación de Berkeley a haber descubierto el ámbito de lo ideal, pero no pudo o no supo ver lo real. Para Berkeley “la voluntad y la omnipotencia divinas son la causa inmediata de todos los fenómenos del mundo intuitivo, es decir, de todas nuestras representaciones” (Schopenhauer, 2006: 49). Curiosamente, la conexión con Pascal es clara: el querer determina la verdad, pero esa verdad si está anclada en Dios es más que una mera representación, por eso sin Dios no hay verdad, y toda

verdad no puede realmente serlo si no remite, descansa o se justifica en Dios. Pero Schopenhauer va más allá, o más acá, pues su instalación en la finitud le impide salir, precisamente, de las representaciones. “El mundo es mi representación”, había proclamado en su obra nuclear, pero eso es lo ideal, y a ello pertenece, al mundo ideal, todo lo “que se presenta intuitiva y objetivamente, incluido el propio cuerpo de cada cual, junto con el espacio, el tiempo y la causalidad, por lo tanto con la extensión de Spinoza y la materia de Locke” (Schopenhauer, 2006: 49); pero lo real, lo que queda fuera de la representación, dice Schopenhauer que es la voluntad misma. Es decir, aclara el propio autor:

Sólo la *voluntad* y la *representación* son radicalmente distintas, en cuanto constituyen la última y fundamental oposición en todas las cosas del mundo y no permiten nada más. La cosa representada y la representación de ella son lo mismo, pero solamente la cosa *representada*, no la cosa *en sí* misma: esta es siempre *voluntad* independientemente de la forma en que aparezca en la representación. (Schopenhauer, 2006: 55)

Concibe así Schopenhauer, a través de la noción de voluntad, o inspirado en ella, una entidad caracterizada, precisamente, por trascender todo el ámbito de lo fenoménico representacional, pero sin ser en sí misma trascendente, a pesar de que parece gozar de los atributos de un dios, capaz incluso de justificar la ética que pueda conducir al hombre a la minimización del dolor. Porque Schopenhauer fue también un pensador del dolor, no sé si doliente, pero sí dolido, y ello impregna de un aire entre resentido y triunfal, entre soberbio y genial, toda su obra. Creo que Cela se hubiera entendido muy bien con el filósofo de Danzig. Ese dolor proviene de la constatación del carácter trágico de la existencia, al modo como lo descubrieran Unamuno, Baroja o Cela. Sin embargo, esa visión trágica Schopenhauer la compatibiliza con la idea de un orden armónico, y a éste con la idea de un fatalismo innegociable. Cela se sitúa sin ninguna reserva en esas coordenadas. En sí mismo reconoce, sin duda, la fuerza de la voluntad; igualmente, la reconoce como motor de lo real mundano, es decir del mundo de nuestras representaciones, cuando constata la imprevisibilidad de todo cuanto acontece, el terco capricho de algo que parece azar pero que en realidad no lo es, sino los designios oscuros de una necesidad insondable. Recurre Schopenhauer a Plotino para introducir su <<Especulación trascendente sobre la aparente intencionalidad en el

destino del individuo>>: “No existe el azar en la vida, sólo armonía y orden” (Schopenhauer, 2006: 223). Cela estaría de acuerdo, entendiendo que sólo la vida humana, la representación humana de la vida, es desordenada, dolorosa y trágica. Pero ¿por qué? Hay una necesidad oculta, dice Schopenhauer, de la que el azar es un simple instrumento, por tanto no hay tal azar, sino “unidad última de necesidad y contingencia”. Para Schopenhauer nada puede ser contingente, puesto que ello supondría que algo ocurre sin causa, sin ser provocado o inducido por nada, por eso establece una simultaneidad entre azar y necesidad, dependiendo de la perspectiva que adoptemos: desde las representaciones humanas llamamos azar a lo que no puede sino haber sido necesariamente. La tesis de la fatalidad del destino humano Schopenhauer la expresa de un modo tan explícito que no puedo más que transcribirla; elijo la nota 7 de la nombrada <<Especulación trascendente>>:

Ni nuestra *conducta* ni nuestra *vida son obra nuestra*; sí lo es, en cambio, lo que nadie considera tal: *nuestra esencia y existencia*. Pues sobre la base de estas y de las circunstancias y acontecimientos externos que tienen lugar en el estricto encadenamiento causal, se desarrollan nuestras acciones y nuestra vida con completa necesidad. Por consiguiente, ya desde el nacimiento del hombre está irrevocablemente determinado su curso vital, hasta en el detalle, de modo que un sonámbulo en la máxima potencia se lo podría predecir con exactitud. Deberíamos tener en cuenta esa verdad grande y segura al considerar y juzgar nuestra vida, nuestros hechos y sufrimientos. (Schopenhauer, 2006: 229)

Para Schopenhauer el hombre es lo que hace, como para Cela. Pero eso que el hombre hace está indefectiblemente determinado, hasta en el detalle. De tal modo que ni nuestra conducta ni nuestra vida son nuestras, otra cosa es que nosotros así lo creamos; Cela en algún momento habla de la ficción de la libertad, en el sentido de construirla, pero también de fingirla. Necesitamos fingirla, diría Cela, pues nos es insoportable, no ya la conciencia trágica de la existencia, sino la conciencia de fatalidad, de saber que somos títeres de nosotros mismos, pues esa voluntad irracional en ningún momento muestra hacia nosotros atisbo alguno de misericordia, en ningún caso nos reconoce por nuestros nombres. La irracionalidad de la voluntad es así calificada desde nuestra limitada racionalidad, pero en sí misma es expresión de orden y de armonía, como ya decíamos. Allí donde Pascal encontraba una voluntad que busca a Dios, Schopenhauer concilia la antítesis libertad-necesidad en lo que llama *mi* sueño de la vida. La unidad

última de necesidad y contingencia consiste precisamente en esto: en hacer lo que hay que hacer, y hacerlo libremente, es decir desde la representación que la voluntad que late en nosotros, en cada uno de nosotros, construye de sí misma, representación a la que llamamos libertad. Cela se encuentra en el filo de la navaja schopenhaueriana; en *Pascual Duarte* nos dijo que desde el nacimiento el destino de cada cual está decidido, y que eso es irreversible. Esa idea ha recorrido toda la obra celiana. También opina Cela, con Schopenhauer, que la felicidad depende de lo que somos, no de lo que tenemos ni impostamos; pero eso que somos no lo elegimos nosotros, es más: todo esfuerzo por superar las propias limitaciones del yo estarían inscritas en un programa de posibilidades predefinidas, desde las cuáles nuestro esfuerzo sólo es la ayuda con la que el mecanismo cósmico tiene previsto contar. Toda la reflexión que encontramos en los <<Aforismos sobre la sabiduría de la vida>>, de Schopenhauer, que son de una lucidez y acierto realmente estimulantes, por ejemplo la predilección del hombre de ingenio y el gran espíritu por la vida retirada y en soledad, de tan celianas resonancias, o la relación que establece, inversa, entre sociabilidad e inteligencia, ¿cómo valorarlas desde la perspectiva de su fatalismo demostrable? Pero, ¿por qué es tan inequívocamente demostrable el fatalismo?, ¿por qué es esa una verdad grande y segura, según Schopenhauer?, ¿sólo porque *todo* necesita una o un conjunto de causas encadenadas que lo hagan ser? Schopenhauer escribe y piensa *en contra*, como dijo Cela que actúa el español; pues quizá no en vano cite al *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán (Schopenhauer, 2006: 375), tan del gusto celiano, en relación al hecho de que con frecuencia dirigimos nuestra conducta, y lo que es peor, construimos una imagen de nosotros mismos, en referencia a lo que otros piensan de nosotros, o esperan de nosotros, no en referencia a lo que realmente somos. Eso es lo que en efecto hace el antihegeliano de Danzig, una filosofía que es, antes que nada, aunque no sólo eso, pero sí en primer término, una contestación al idealismo hegeliano, triunfante y falso, por poner la Idea donde él pone la Voluntad, y por decir que todo lo real es racional, cuando es evidente que todo lo real es irracional, y viceversa. Bromas aparte, Schopenhauer brilla en su análisis de la ética, en su análisis psicológico de los hombres y en sus orientaciones y destellos geniales relativos a la sabiduría de la vida, pero todo eso está tan demostrado como la intuición poética de Dios que busca Cela. No se supera la duda con frases contundentes ni con análisis sagaces, y aún menos la

duda trágica, esa en la que se instalaron Pascal y Unamuno, incluso Kierkegaard, que se ve atrapado en el pecado, lo que aún más alimenta su angustia: la incapacidad de control de su libertad: “Lo que propiamente hace de una falta humana un pecado es el hecho de que el culpable tenga conciencia de existir delante de Dios” (Kierkegaard, 1983: 123). Quiero pensar que Cela, porque así parece haber querido ocultarlo, tembló al imaginarse delante de Dios.

En la piedra de la locura puede habitar el huevo de la felicidad y, si esto es así, su extracción puede llevarnos al dolor, a la desgracia y a la muerte. (Cela, C. J., 1999a: 43)

“Escepticismo siempre, crueldad y ternura en teclas alternas”; llámesele representación, voluntad, o simplemente, duda.



## 6. CONCLUSIONES.

Debo reconocer que no me resulta fácil, nada fácil, glosar lo que un capítulo como éste demanda. En realidad, toda la investigación ha consistido en un esfuerzo constante por extraer conclusiones, en el sentido de decantar ideas, comprender su génesis, calibrar su alcance, establecer relaciones, rastrear influencias... hasta, finalmente, componer una narración donde todo ello adquiera una cierta unidad e inteligibilidad, de modo que la finalidad o el objetivo del esfuerzo realizado se vea razonablemente cumplido. Toda la obra resultante es, pues, un conjunto de conclusiones integradas y articuladas, una totalidad conclusiva que, sin embargo, sigue abierta a nuevos aportes, a nuevas líneas de investigación surgidas y sugeridas al hilo irregular de la narración. Así, casi pudiera decir que la principal conclusión es ésta: que la exploración realizada de la obra de Cela, lejos de haber concluido, siquiera provisionalmente, ha servido, más bien, para alumbrar las líneas más significativas de lo que debería ser la auténtica investigación que aún está por realizarse. Quizá el mayor aporte de lo hecho hasta ahora sea precisamente eso: haber hallado y haber marcado los itinerarios y las líneas de esa magna investigación por hacer.

El estudio del pensamiento del autor remite inevitablemente a la persona y a su biografía, a su historia personal. El pensamiento, en el sentido amplio de visión totalizadora o máximamente comprensiva que el pensador produce movido por la necesidad de sentirse orientado, o al menos refugiado, en el mundo donde se encuentra y del que forma parte, está anclado a esa peripecia vital, existencial, biográfica. Así, personalidad, biografía y pensamiento conforman un continuum sólo dissociable a efectos expositivos o explicativos, pues en rigor se encuentran codeterminados y son inseparables. En el caso de Cela -en el caso Cela- este continuum, esta inseparabilidad, constituye un rasgo de marca, es decir Cela intelectualiza la imagen de sí que emerge de su carácter y de su biografía hasta el extremo de producir lo que pudiéramos llamar una filosofía de sí mismo. Todo lo que de filosofía haya en la obra de Cela tiene como única y exclusiva referencia, desde la que esa filosofía se edifica, a su persona. Quiere esto decir que tanto el objeto de su reflexión como la problemática que ese objeto presenta tienen a la persona Camilo José Cela como único recipiendario; de él nace el problema y a él remiten las respuestas. A su

vez, dado que el objeto sobre el que el pensamiento opera es en este caso sujeto, el propio sujeto que se piensa a sí mismo, y por tanto una realidad dinámica e incompleta, en permanente construcción y nunca clausurada mientras se piensa a sí mismo, esa filosofía o pensamiento de sí que el pensador produce estará afectado por el cúmulo de contingencias y circunstancias sobrevenidas, que inevitablemente quedarán impresionadas en esa proyección de sí que es su propio pensamiento. En el caso de Cela estas impresiones de la experiencia han sido “acumulativas”, y no “disruptivas”, de modo que hemos podido apreciar una coherencia de fondo, una constancia en lo esencial, de cuya consistencia y contenidos centrales hemos dado cuenta en los capítulos que conforman la segunda parte fundamentalmente. Esto hace del pensamiento de Cela un producto único y esencialmente intransferible, por nacer y progresar al hilo de su aventura existencial, además con una sorprendente coherencia, no exenta, como es imaginable, de ciertos desajustes, en una obra y en una vida tan dilatadas. Creo que hasta donde me ha sido posible he intentado mostrar este hecho singular, desde su génesis, en la primera parte de la investigación, y su oscura visión del hombre, del mundo y de Dios, a través de la imagen de sí mismo, en la segunda. El desarrollo de la investigación, en efecto, puso de manifiesto la esencial autorreferencialidad de la obra celiana y, por extensión, de su pensamiento. Y no es que la autorreferencialidad sea un hecho exclusivo, apreciable sólo en la obra de Cela, pero sí que Cela es desde la primera página que escribe deliberada y manifiestamente autorreferencial. Esta circunstancia es la que, de un lado, sugiere el establecimiento de la conexión o solapamiento vida-obra-pensamiento, pero de otro lado plantea, entre otros, el problema de la ficcionalidad, tanto del sujeto que emerge desde ese ejercicio de autoproyección, que es autopiético, como del propio pensamiento atribuible a dicho sujeto, acaso inexistente o irreal. En un trabajo previo a este que nos ocupa ya abordé el problema de la presencia del autor en su obra, con la mirada puesta precisamente en el caso Cela, caracterizado como sabía por la omnipresencia de la persona-autor en su obra: único personaje, aunque multidivido y polidesdoblado, y único problema, aunque formulado en mil versiones del mismo conflicto íntimo e insoluble. Con independencia de lo acertado o no de mis conjeturas acerca de hasta qué punto es identificable al autor-persona en lo que escribe y en cómo lo escribe, en Cela esa identificación adquiere verosimilitud por cuanto, como

dije más arriba, así lo explicita el mismo autor, empeñado con apenas cuarenta años en hacer una primera edición de sus obras completas y varios libros de memorias que, sin embargo, no llegaron a realizarse como en su momento había proyectado. Los libros de memorias y las obras completas, compendiadas, son metáfora de la necesidad de identidad reconocible y validada socialmente que siempre le obsesionó. Es más. El motivo de que se fueran sucediendo ediciones de sus obras completas, en el 62, en el 69, en el 90, en vida del autor, y que sus obras de memorias, sin embargo, quedaran sólo en dos, identificables como tales obras autobiográficas, *La rosa*, 1959, reeditada en 2001, y *Memorias, entendimientos y voluntades*, 1993, hay que interpretarlo como que toda su obra, desde la articulística a la novelística, cumple para Cela el único propósito que desde el primer momento animó su escritura: hablar de sí, explorarse a sí mismo, expiar su tormento íntimo, edificar una imagen de sí que lo redimiera ante su propio tribunal y ante la sociedad que siempre lo miró con desconfiada sospecha; en su obra, en la totalidad de su obra, vertió su memoria, su entendimiento y su voluntad, en pos de aquél a quien buscaba. El resultado de esa “autopresentación”, realizada durante más de medio siglo de dedicación exclusiva y obsesiva, es un corpus casi imposible de dominar, incluso de conocer en su totalidad, y tan variado en registros y temáticas que dejan entrever la compulsión con que Cela practicó esa forma de búsqueda a ciegas que es su escritura. No extraña su confesión de que en realidad no sabe lo que piensa hasta que lo ve escrito; pensamiento y escritura se mimetizan en Cela. Esto creo que ha quedado claro en este estudio.

La variedad temática, técnica y estética que apreciamos en su obra enseguida se focaliza en torno a unas preocupaciones de índole genéricamente existenciales, siendo igualmente apreciable una peculiar afectación del autor ante esa problemática que, como digo, hunde su raíz en el hecho existencial: amor, culpa, muerte, destino, vocación, Dios, España, verdad, guerra, dolor, sexo, suicidio, justicia, memoria, trascendencia, hombre, azar, libertad..., son algunos, los más destacados, rostros de su problema existencial, facies integradas en el complejo poliedro irregular de su personalidad. Sobre todos ellos hemos ido desgranando la visión que Cela ha dejado registrada en sus obras, que son rostros o versiones íntimas y públicas del propio Cela, que como sabemos gusta tanto de exhibirse como necesita esconderse. De hecho, es el Cela más escondido, ése que él

mismo aseguraba nunca será descubierto, el que ha comenzado a manifestarse durante el desarrollo de esta investigación. Y ése creo que puede ser otro de los logros a consignar en su haber.

¿Qué escondió Cela? Me atrevo a decir: Cela escondió su problema religioso, que no es esconder poco, sino la llave maestra que abre la comprensión integral del Cela persona, escritor y pensador. Su visión durísima, inclemente, del hombre ancla, como hemos tratado de mostrar, en la imagen de sí mismo que forjó desde muy joven; pero precisamente por eso esa imagen de sí, que proyectada es la imagen del hombre genérico, necesita si no redimirse, sí al menos consolarse, y ese consuelo lo busca en dolorosa pugna con Dios, desde la duda y la necesidad, desde la desesperanza y la nostalgia, desde la virtud y la soledad. Consuelo, probablemente, que no encontró. ¿Y qué no escondió Cela? En realidad, Cela lo escondió todo de sí; paradójicamente, las mismas palabras -relatos hiperbólicos, procaces, cómicos, crueles, tiernos, líricos, eruditos...- que le servían para exhibirse, para darse a conocer, para triunfar, a la vez sepultaban su angustia, su hondo dolor existencial, su duda mortal, su culpa irreparable; sepultaban, quiero decir ocultaban, enmascaraban, en un forraje de palabras de no fácil desbroce. Cela no escondió lo que no le importaba, que era mucho, casi todo, aunque lo camuflara de importancia, de boato, de preocupado interés, de solemne academicismo o de impostadas discusiones con los críticos, que tanto le auparon en su carrera a la cima de los fingimientos. Nada de eso importó realmente a Cela, ese gran fingidor. Descifrar la clave íntima del Cela escondido ha sido otro de los logros (relativo, claro) de este estudio. Una vez descubierta esa clave, la lectura de la obra ofrece no solo, ahora sí, sin máscaras, un contenido explícito, aunque lo presentara envuelto en la gasa ficcional, el envoltorio con que quiso asegurarse la inaccesibilidad a su verdad, sino otro contenido latente, del que lo explícito no es sino su eco, y no al contrario. En la segunda parte, dedicada a explorar las raíces intelectuales, las influencias y, más decididamente, el pensamiento celiano, he intentado construir un discurso en el que lo latente se superponga, a modo de vox principalis, sobre lo patente, que de este modo alcanza el nivel de inteligibilidad que, ahora sí, digo, lo articula y fundamenta. Entendemos, hasta donde es posible aproximarse, lo que dice porque conocemos el palpito oculto que lo justifica y lo sustenta. Y lo que late en la obra de Cela, aquello que sostiene ese pensamiento marcado por el dolor y el escepticismo, lo diré una vez

más, es un profundo e insoluble conflicto íntimo, es decir un conflicto que irradia su influencia a la totalidad de la persona, a la que compromete por entero, y que demanda respuestas capaces de calmar lo que es vivido como un tormento sin final. La necesidad de “religación”, de vínculo con lo que ostenta el poder de otorgar la existencia, y esa existencia concreta, constituye el hilo que hilvana todo el pensamiento de Cela. Con denuedo buscó para expresarse el odre sin forma adecuado a la tarea que se impuso, una tarea ineludible que justificó en términos vocacionales y de responsabilidad moral. Como vimos, Cela construyó toda una teoría ad hoc sobre la vocación, la responsabilidad y el compromiso del escritor. Igualmente, como consecuencia del vertido en forma de escritura de los productos de su autoexploración, todos los géneros literarios salieron transformados, mutados, mezclados, fundidos después de pasar por su criba, después de ser sometidos a la tensión que su mente alucinada imponía, desbordándolos, o desgarrando sus costuras seculares. Desobediencia, insumisión españolas, expresiones del genio español cuando lo hay: tal el velo con que ocultar su incapacidad, la de Cela, para seguir pauta alguna que no sea la diseñada por él mismo; incapacidad para seguir ningún camino predefinido en ningún aspecto de la vida y menos que ninguno en literatura ni en el pensamiento. Incapacidad que Cela logra elevar a la categoría pública de genialidad. Pero él siempre supo quién era, certeza que más le hacía profundizar en su búsqueda de redención y de esperanza.

Volviendo, para finalizar, al principio de estas heterodoxas conclusiones, reitero lo que ya sugerí. Creo que en esta investigación se ha definido en términos generales o globales pero con cierto grado de precisión, tanto la orientación del pensamiento de Camilo Jose Cela, algunas referencias a pensadores y corrientes de pensamiento que puedan servir de coordenadas comprensivas, así como la génesis de esa orientación. Igualmente, las alusiones constantes al texto bíblico han puesto al descubierto algo hasta ahora no considerado, como es el vínculo entre el pensamiento de Cela y tales referencias bíblicas, lo que da idea de la hondura y la naturaleza de conflicto interior. Estoy seguro de que un estudio detallado de esa conexión arrojaría una imagen de nuestro autor y de su más profundo pensamiento sorprendentes, como en cierto modo he tratado de apuntar y mostrar en su momento. También, el último capítulo,

establece las bases para una exégesis del pensamiento celiano en diálogo con un caudal de corrientes de pensamiento y, sobre todo, de pensadores marcados por su propio drama personal. Profundizar en esa exégesis a través del estudio comparado de sus obras creo que constituye otra interesante línea de investigación que, al menos en su fase inmadura, abre el estudio que ahora llega a su fin.

En Paterna del Campo, a cinco de julio de 2017

## BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Auster, Paul, *Diario de invierno*, Barcelona, Anagrama, 2012.
- Azorín, *Andando y pensando*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1959.
- Azorín, *Capricho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1955.
- Azorín, *Don Juan*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.
- Azorín, *Pueblo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957.
- Azorín, *Rivas y Larra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957.
- Azorín, *Una hora de España*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948.
- Baroja, P., *La feria de los discretos*, Madrid, Alianza, 1986.
- Beneyto, Juan, *España y el problema de Europa*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1950.
- Cantos Pérez, Antonio, *Camilo José Cela. Evocación de un escritor*, Málaga, Analecta Malacitana, Anejo XXXII, 2000.
- Carrasco, Norberto, *Ganivet*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Españolas, S. A. (EPESA), 1971.
- Castilla del Pino, Carlos, *El delirio, un error necesario*, Barcelona, Ediciones Nobel, 1998.
- Castilla del Pino, Carlos, *La extravagancia*, Madrid, Ed. Alianza Universidad, 1995.
- Castilla del Pino, Carlos, *Teoría de los sentimientos*, Barcelona, Ed. Tusquets, 2000.
- Castilla del Pino, Carlos, *Conductas y Actitudes*, Barcelona, Tusquets, 2009.
- Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Noguer, 1980.
- Cecilia Lafuente, A., *Antropología filosófica de Miguel de Unamuno*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1983.
- Cela Conde, C. J., *Cela, mi padre*, (Ed. Ampliada), Madrid, Temas de Hoy, 2002.

- Cela Conde, C. J., *Cela, mi padre*, Madrid, Temas de Hoy, 1989.
- Cela Conde, C. J., *Cela, piel adentro*, Barcelona, Destino, 2016.
- Charlebois, Lucile C., *Understanding Camilo José Cela*, Columbia, University of South Carolina Press, 1998.
- Chevalier, J., *De Descartes a Kant*, Madrid, Aguilar, 1968.
- Chevalier, J., *El pensamiento antiguo*, Madrid, Aguilar, 1968.
- Copleston, F., *De Hobbes a Hume*, Barcelona, Ariel, 1984b.
- Copleston, F., *Grecia y Roma*, Barcelona, Ariel, 1984a.
- Cremerius, Johannes, *Neurosis y genialidad*, Madrid, Taurus, 1979.
- De Miguel Reboles, M<sup>a</sup> Teresa, *Un estudio poético*, Madrid, Noesis, 2002.
- Delibes, M., *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*, Barcelona, Destino, 2004.
- Defoe, Daniel, *Robinson Crusoe*, Barcelona, Círculo de Lectores, Clásicos Ingleses, 1996.
- Díaz-Plaja, Guillermo, *España en su literatura*, Estella, Salvat-Alianza, 1969.
- Dickens, Charles, *David Copperfield*, Madrid, Espasa-Calpe, 2012.
- Díaz-Plaja, Guillermo, *Hacia un concepto de la Literatura española*, Madrid, Austral, 1962.
- Domínguez Ortiz, A., *España. Tres milenios de historia*, Madrid, Marcial Pons, 2001.
- Dostoievski, Fiodor M., *Los hermanos Karamázov*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Epicteto, *Disertaciones por Arriano*, Madrid, Gredos, 1993.
- Ferrater Mora, J., *Diccionario de Filosofía*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- Ford, Richard, *Flores en las grietas*, Barcelona, anagrama, 2012.
- Freud, S., *Introducción al narcisismo y otros ensayos*, Madrid, Alianza



- Editorial, 1989; trad. Luis López-Ballesteros y Ramón Rey Ardid.
- García Cárcel, R., *La leyenda negra. Historia y opinión*, Madrid, Alianza, 1992.
- García de Cortázar, F., *Breve historia de España*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- García Marquina, F., *Cela. Retrato de un Nobel*, Guadalajara, Ediciones Guadalajara, 2016.
- García Marquina, Francisco, *Cela, masculino singular*, Barcelona, Plaza y Janés, 1991.
- Gibson, Ian, *Cela, el hombre que quiso ganar*, Madrid, Aguilar, 2003.
- Giménez-Frontín, J. Luis, *Camilo José Cela. Texto y contexto*, Barcelona, Montesinos, 1985.
- Gómez de Liaño, I., *Filósofos griegos, videntes judíos*, Madrid, Siruela, 2004.
- Guerrero, Gustavo, *Historia de un ensayo: "La catira" de Camilo José Cela*, Barcelona, Anagrama, 2008.
- Hadot, Pierre, *¿Qué es la filosofía antigua?*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 1998.
- Hadot, Pierre, *La filosofía como forma de vida*, Barcelona, Alpha-Decay, 2009.
- Horacio, *Odas y Epodos*, Madrid, Clásicos Castalia, 2004. Ed. Bilingüe.
- Hughes, H. Stuart, *Conciencia y sociedad. La reorientación del pensamiento social europeo 1890-1930*, Madrid, Aguilar, 1972; primera edición, New York, 1958.
- Iglesias, Carmen, *El pensamiento de Pío Baroja. Ideas centrales*, México, Antigua Librería Robredo, 1963.
- Iglesias, Carmen, *No siempre lo peor es cierto*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2008.

- Iglesias, Carmen, *De Historia y Literatura como elementos de ficción*, Madrid, Real Academia Española, 2002.
- Juderías, Julián, *La leyenda negra. Estudios acerca del concepto de España en el extranjero*, Barcelona, Araluce Editor, 1917.
- Kafka, Franz, *Obras escogidas*, Barcelona, Cículo de Lectores, 1983.
- Kierkegaard, S., *La enfermedad mortal o De la desesperación y el pecado*, Madrid, sarpe, 1984.
- Klein, M., *El desarrollo de un niño*, de 1921, en *Obras Completas I*, Barcelona, Paidós, 1990a.
- Klein, M., *El papel de la escuela en el desarrollo libidinal del niño*, de 1923, en *Obras Completas I*, Barcelona, Paidós, 1990a.
- Klein, M., *Estadios tempranos del conflicto edípico*, de 1928, en *Obras Completas I*, Barcelona, Paidós, 1990a.
- Klein, M., *Principios psicológicos del análisis infantil*, de 1926, en *Obras Completas I*, Barcelona, Paidós, 1990a.
- Klein, Melanie, *Tendencias criminales en niños normales*, de 1927, en *Obras Completas I*, Barcelona, Paidós, 1990a.
- Klein, Melanie, *El psicoanálisis de niños*, de 1927, en *Obras Completas II*, Barcelona, Paidós, 1990b.
- La Biblia*, Madrid, La casa de La Biblia, 1992.
- Laín Entralgo, P., *La Generación del 98*, Madrid, Austral, 1979.
- López Aranguren, J. L., *El cristianismo de Dostoievski*, Madrid, Cuadernos Taurus, 1970.
- López Quintas, A., *Filosofía española contemporánea*, Madrid, BAC, 1970.
- Maeterlinck, Maurice, *La vida de las abejas*, Madrid, Austral, Espasa-Calpe, 1967.

- Mandianes, M., *En cueros vivos. La visión de C.J.C. sobre el hombre*, Madrid, Noesis, 2002.
- Marco Aurelio, *Meditaciones*, Madrid, Gredos, 2005.
- Marías, Julián, *Al margen de estos clásicos*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1967.
- Marías, Julián, *Aquí y ahora*, Madrid, Espasa-Calpe, 1959.
- Marías, Julián, *Innovación y arcaísmo*, Madrid, Revista de Occidente, 1973.
- Marías, Julián, *Literatura y generaciones*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- Marías, Julián, *Miguel de Unamuno*, Madrid, Austral, 1960.
- Maurois, André, *Un arte de vivir*, Buenos Aires, Artemisa, 1948.
- Menéndez Pidal, R., *Antología de prosistas españoles*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969.
- Menéndez Pidal, R., *El Padre Las Casas: su doble personalidad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1963.
- Menéndez Pidal, R., *Los españoles en la literatura*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1960.
- Molina Martínez, M., *La leyenda negra*, Madrid, Nerea, 1991.
- Moreno Claros, Luis F., *Schopenhauer. Vida del filósofo pesimista*, Madrid, Algaba Ediciones, 2005.
- Nietzsche, F., *El Anticristo*, Madrid, Alianza, 1979.
- Olney, James, *Autobiography. Essay Theoretical and Critical*, New Jersey, Princeton University Press, 1980.
- Ortega y Gasset, J., *El Expectador I. Ensayos de crítica*, Madrid, Revista de Occidente, Obras Completas, t. II, 1961.
- Ortega y Gasset, J., *Ideas sobre la novela*, en Obras Completas, t. III, Madrid, Revista de Occidente, 1957.

- Ortega y Gasset, J., *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*, Madrid, Revista de Occidente, Obras Completas, t. III, 1957.
- Ortiz Ramos, Carmen, *Voces narrativas y personajes en “Mazurca para dos muertos” de CJC*, Palma de Mallorca, Intermezzo, 1988.
- Pániker, Salvador, *Conversaciones en Madrid*, Barcelona, Kairós, 1970.
- Pascal, B., *Pensamientos*, Madrid, Austral, 1976.
- Pascal, B., *Pensamientos*, Madrid, Biblioteca El Mundo, 2011.
- Platas Tasende, Ana M<sup>a</sup>., *Camilo José Cela*, Madrid, Síntesis, 2004.
- Platón, *La República*, Madrid, Aguilar, 1966, en Obras Completas. Trad. José Antonio Míguez.
- Prini, Pietro, *Historia del Existencialismo. De Kierkegaard a hoy*, Barcelona, Herder, 1992.
- Robert, M., *Novela de los orígenes y origen de la novela*, Madrid, Taurus, 1973; 1<sup>a</sup> ed. París, 1972. Trad. de Rafael Durbán Sánchez.
- Roca Barea, María E., *Imperiofobia y Leyenda Negra*, Madrid, Siruela. Biblioteca de Ensayo, 2016.
- Sartre / Heidegger / Jaspers y otros, *Kierkegaard vivo*, Madrid, Alianza, 1980.
- Schopenhauer, A., *Los dos problemas fundamentales de la ética*, Madrid, Siglo XXI, 2002. Trad. y Notas de Pilar López de Santa María.
- Schopenhauer, A., *Parerga y Paralipómena I*, Madrid, Trotta, 2006. Trad. y Notas de Pilar López de Santa María.
- Séneca, Lucio A., *Consolaciones. Diálogos. Espístolas morales a Lucilio*, Madrid, Gredos, 2014.
- Sotelo Vázquez, A., *Camilo José Cela. Perfiles de un escritor*, Sevilla, Renacimiento, 2008.
- Stendhal, *Rojo y Negro*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.

Tieghem, Paul van, *Compendio de historia literaria de Europa. (Desde el Renacimiento)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1965.

Tierno Galván, E., *¿Qué es ser agnóstico?*, Madrid, Tecnos, 1976.

Torres, Sagrario, *Cela y Dios*, Palma de Mallorca, La autora, 1994.

Trives, Eduardo, *Una semana con C.J.C.*, Madrid, Ecir, 1981.

Umbral, Fco., *Cela: un cadáver exquisito*, Barcelona, Planeta, 2002.

Unamuno, Miguel de, *Obras escogidas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1986.

Unamuno, Miguel de, *Cómo se hace una novela*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

Unamuno, Miguel de, *De mi vida*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.

Unamuno, Miguel de, *La agonía del cristianismo*, Buenos Aires, Losada, 1964.

Unamuno, Miguel de, *Mi religión y otros ensayos breves*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964.

Unamuno, Miguel de, *Niebla*, Madrid, Austral,

Unamuno, Miguel de, *Paz en la guerra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960.

Unamuno, Miguel de, *San Manuel Bueno, mártir*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

Unamuno, Miguel de, *Soliloquios y conversaciones*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956.

Unamuno, Miguel de, *Visiones y comentarios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957.

Unamuno, Miguel de, *La vida literaria*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981

Vela, Fernando, *Ensayos*, Madrid, Fundación Banco Santander, 2010.

Verne, Jules, *Veinte mil leguas de viaje submarino*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2005.

Vossler, K., *Algunos caracteres de la cultura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1941.

Vossler, K., *Introducción a la literatura española del siglo de Oro*, Madrid, Cruz y Raya, 1934.

Vossler, K., *La soledad en la poesía española*, Madrid, Revista de Occidente, 1941.

Wayne Powell, Phillip, *Árbol de odio*, Madrid, Iris de Paz, 1991.

Zamora Vicente, Alonso, *Camilo José Cela*, Madrid, Campo Abierto, 1962.

Zweig, Stefan, *Tres maestros. (Balzac, Dickens, Dostoievski)*, Barcelona, El Acantilado, 2000.

#### OBRAS DE CELA

Cela, C. J., *A bote pronto*, Barcelona, Seix-Barral, 1994c.

Cela, C. J., *A vueltas con España*, Madrid, hora h, 1973a.

Cela, C. J., *Al servicio de algo*, Madrid, Alfaguara, 1969.

Cela, C. J., *Balada del vagabundo sin suerte y otros papeles volanderos*, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1979c.

Cela, C. J., *Cachondeos, escarceos y otros meneos*, Madrid, Temas de Hoy, Col. Biblioteca erótica, 1991.

Cela, C. J., *Café de artistas y otros cuentos*, Madrid, Salvat-Alianza, 1969.

Cela, C. J., *Cajón de sastre*, Madrid, Alfaguara, 1970.

Cela, C. J., *Conversaciones españolas*, Barcelona, P & J, 1989i.

Cela, C. J., *Cristo versus Arizona*, Barcelona, Siex-Barral, 1989d.

Cela, C. J., *Cuatro figuras del 98 y otros retratos y ensayos españoles*, Barcelona, Aedos, 1961.

Cela, C. J., *Del Miño al Bidasoa*, Barcelona-Madrid, Noguer, 1974.

Cela, C. J., *Desde el palomar de Hita*, Barcelona, P & J, 1991a.

- Cela, C. J., *Diccionario secreto I, II*, Madrid, Alianza-Alfaguara, 1989j.
- Cela, C. J., *El asesinato del perdedor*, Barcelona, Seix-Barral, 1994a.
- Cela, C. J., *El asno de Buridán*, Madrid, Ed. El País, 1986.
- Cela, C. J., *El color de la mañana*, Madrid, Espasa, 1996b.
- Cela, C. J., *El huevo del juico*, Barcelona, Seix-Barral, 1993.
- Cela, C. J., *El juego de los tres madroños*, Barcelona, Destino, 1989h.
- Cela, C. J., *El molino de viento y otras novelas cortas*, Barcelona, Destino-Planeta- De Agostini, 1990.
- Cela, C. J., *Enciclopedia del erotismo*, Madrid, Grupo Libro 88, 1994.
- Cela, C. J., *Esas nubes que pasan*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1992.
- Cela, C. J., *Gavilla de fábulas sin amor*, Barcelona, Bruguera, 1983.
- Cela, C. J., *Historias de España*, Barcelona, Destino, O. C., T. 7, 1990.
- Cela, C. J., *Homenaje al Bosco I. El carro de heno o El inventor de la guillotina*, Barcelona, Destino, O. C. t. 20, 1990.
- Cela, C. J., *Homenaje al Bosco II. La extracción de la piedra de la locura o El inventor del garrote*, Barcelona, Seix Barral, 1999a.
- Cela, C. J., *Izas, rabizas y colipoterras*, Palma de Mallorca, Palabr Menor, 1984.
- Cela, C. J., *Judíos, moros y cristianos*, Barcelona, Destino, 1989c.
- Cela, C. J., *La catira*, Barcelona, Noguer, 1976; 1ª ed. 1955.
- Cela, C. J., *La catira*, Barcelona, P & J, 1999a.
- Cela, C. J., *La colmena*, Madrid, Alianza, 2003.
- Cela, C. J., *La colmena*, Madrid, Clásicos Castalia, 1987, edición de Raquel Asún Escartín.
- Cela, C. J., *La cruz de San Andrés*, Barcelona, Seix-Barral, 1994b.
- Cela, C. J., *La dama pájara*, Madrid, Espasa, 1994.
- Cela, C. J., *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Destino, 1989a.

- Cela, C. J., *La forja de un escritor (1945-1952)*, Madrid, Fundación Banco Santander, 2016.
- Cela, C. J., *La insólita y gloriosa hazaña del cipote de Archidona*, Barcelona, Tusquets, 1977.
- Cela, C. J., *La rosa*, Barcelona, Destino, 1989e.
- Cela, C. J., *La rosa*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001
- Cela, C. J., *La rueda de los ocios*, Barcelona, Seix-Barral, 1972.
- Cela, C. J., *Las compañías convenientes y otros fingimientos y cegueras*, Barcelona, Destino, 1981; 1ª ed. 1963.
- Cela, C. J., *Lo que dijo Cela en TV*, Madrid, RTVE, 1989g.
- Cela, C. J., *Los sueños vanos, los ángeles curiosos*, Barcelona, Argos Vergara, 1979a.
- Cela, C. J., *Los vasos comunicantes*, Barcelona, Bruguera, 1981a.
- Cela, C. J., *Los viejos amigos*, Barcelona, Noguer, 1973.
- Cela, C. J., *María Sabina*, Barcelona, Destino, O. C. t. 20, 1990.
- Cela, C. J., *Mazurca para dos muertos*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1989c.
- Cela, C. J., *Memorias, entendimientos y voluntades*, Barcelona, Plaza & Janés, 1993
- Cela, C. J., *Mesa revuelta I*, Barcelona, Destino, O. C., T. 8, 1990a.
- Cela, C. J., *Mesa revuelta II*, Barcelona, Destino, O. C., T. 9, 1990b.
- Cela, C. J., *Mis páginas preferidas*, Madrid, Gredos, 1956,
- Cela, C. J., *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, Barcelona, Destino, 1979b; 1ª ed., junio de 1953.
- Cela, C. J., *Nuevas escenas matritenses*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1988.
- Cela, C. J., *Nuevo viaje a la Alcarria*, Barcelona, P & J, 1986.
- Cela, C. J., *Obras completas, T. 1*, Barcelona, Destino, 1962a.
- Cela, C. J., *Obras completas, T. 7*, Barcelona, Destino, 1962b.



- Cela, C. J., *Pabellón de reposo*, Barcelona, Destino, 1990.
- Cela, C. J., *Pabellón de reposo*, Barcelona, Destino, 2001.
- Cela, C. J., *Pisando la dudosa luz del día*, Madrid, Ediciones Zodíaco, abril, 1945. Prólogo de Leopoldo Panero.
- Cela, C. J., *Poesía completa*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1996.
- Cela, C. J., *Recuerdo de don Pío Baroja*, Madrid, Fórcola, 2015. Ed. de Francisco Fuster.
- Cela, C. J., *Rol de cornudos*, Barcelona, P & J, 1989k.
- Cela, C. J., *San Camilo, 1936*, Madrid, Alianza-Alfaguara, 1989b.
- Cela, C. J., *Tobogán de hambrientos*, Barcelona, P & J, 1984.
- Cela, C. J., *Vuelta de hoja*, Barcelona, Destino, 1981b.
- Cela, C.J., *oficio de tinieblas 5*, Barcelona, Seix Barral, 1984. 1ª ed. 1973.
- Cela, C.J., *Viaje a la Alcaria*, Madrid, Austral. Espasa Calpe, 1989f.

#### ARTÍCULOS, ESTUDIOS, MONOGRAFÍAS

- Alborg, Juan Luis, <<Camilo José Cela>>, en *Hora actual de la novela española I*, Madrid, Taurus, 1958.
- Álvarez Blázquez, Darío, <<Reseña del libro *Camilo José Cela y la medicina*>>, en *Papeles de Son Armadans*, nº CCXXXIII, Palma de Mallorca, agosto-septiembre de 1975.
- Amorós, Andrés, <<Conversación con Cela. Sin máscara>>, en *Revista de Occidente*, nº 99, 1971.
- Barrera López, J. M<sup>a</sup>., <<Crítica estética (literaria) en *La Colmena*>>, *Palabras en libertad. Homenaje a Camilo José Cela*, Murcia, Paraninfo, 1991.
- Bueno, Gustavo, <<La colmena, novela behaviorista>>, en *Clavileño*, nº 17, 1952.

- Castillo Gallego, Rubén, <<La lectura reglamentaria de *Oficio de tinieblas 5*>>, *Palabras en libertad. Homenaje a Camilo José Cela*, Murcia, Paraninfo, 1991.
- Cela, C. J., <<Dos tendencias de la nueva literatura española>>, en *Papeles de Son Armadans*, nº LXXIX, octubre de 1962.
- Cela, C. J., <<El descubrimiento de la intimidad y otros ensayos>>, en *Clavileño*, noviembre-diciembre de 1952.
- Cela, C. J., <<El moralizador Caballero del Verde Gabán>>, en *Papeles de Son Armadans*, nº LIX, Palma de Mallorca, febrero de 1961.
- Cela, C. J., <<La galera de la literatura>>, en *ÍNSULA*, Madrid, 1951, nº 63.
- Cela, C. J., <<La obra literaria del pintor Solana>>, en *Papeles de Son Armadans*, nº XXII, enero de 1958.
- Cela, C. J., <<La peonza del 98: Pío Baroja en silueta y Valle-Inclán en la agonía>>, en *El Extramundi*, año XII, nº XLVII.
- Cela, C. J., <<La peonza del 98: Pío Baroja en silueta y Valle-Inclán en la agonía>>, en *Clavileño*, nº 2, marzo-abril 1950.
- Cela, C. J., <<Nota a la tercera edición de *La colmena*>>, en *El Extramundi*, Año VII, nº XXIX.
- Cela, C. J., <<Palabras para una tertulia>>, en *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, noviembre de 1973, nº CCXIII, pp. 201-205.
- Cela, C.J., <<El rincón de los arrepentidos>>, en *La codorniz*, Madrid, 27 de abril de 1952.
- Conde, Carmen, <<Camilo José Cela: *Viaje a la Alcarria*>>, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 337-338, julio-agosto, 1978.
- Cristóbal, Vicente, <<Introducción>> a *Odas y Epodos*, de Horacio, Madrid, Cátedra, Letras Universales, 2004.

- Díaz Torres, J. M., <<Estudio introductorio>> en Séneca, *Consolaciones. Diálogos. Espístolas morales a Lucilio*, Madrid, Gredos, 2014.
- Douguerty, Dru, <<El discurso autobiográfico en *La familia de Pascual Duarte*>>, en *El Extramundi*, Año III, nº IX, primavera de 1997.
- Dyer, Sor Mary Julia, <<L'étranger y La familia de Pascual Duarte: un contraste de conceptos>>, en *Papeles de Son Armadans*, CXXXII, marzo de 1967.
- Freud, S., <<Novela familiar del neurótico>>, en *Introducción al narcisismo y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial, 1989; trad. Luis López-Ballesteros y Ramón Rey Ardid.
- García de la Concha, V., <<La poesía de Camilo José Cela>>, en *El Extramundi*, Año III, nº IX, primavera de 1997.
- García García, Cristina, <<La catira: incursión hispanoamericana en la novela de Cela>>, en *Palabras en libertad. Homenaje a Camilo José Cela*, Murcia, Paraninfo, 1991.
- Gazarian-Gautier, Marie-Lise, <<La ternura y la violencia en la obra de Camilo José Cela>>, en *AZB. Revista de Cultura Internacional*, St. John's University, Jamaica, New York, 1998.
- Godoy Gallardo, E., <<Funciones del espacio en el plano del contenido y estructural de *La Colmena*>>, en *Palabras en libertad. Homenaje a Camilo José Cela*, Murcia, Paraninfo, 1991.
- Goñi Pérez, Aurora M<sup>a</sup>., <<La Colmena. Reflejo de la sociedad española en *La Colmena* a través de la pintura de sus personajes>>, en *Palabras en libertad. Homenaje a Camilo José Cela*, Murcia, Paraninfo, 1991.
- Guerrero Zamora, J., <<CJC, dramaturgo insólito>, en *El Extramundi*, Año III, nº IX, primavera de 1997.

- Gullón, Germán, <<El realismo en la obra de CJC>>, en *El Extramundi*, Año III, nº IX, primavera de 1997.
- Iglesias Feijoo, L., <<La cruz de San Andrés, última novela de Cela>>, en *El Extramundi*, Año III, nº IX, primavera de 1997.
- Ilie, Paul, <<La lectura del “vagabundaje” de Cela en la época postfranquista>>, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 337-338, julio-agosto, 1978.
- Jové Lamenca, Jordi, <<El recuerdo de Poe, los pensamientos de Cela en *Mazurca para dos muertos*>>, en *Palabras en libertad. Homenaje a Camilo José Cela*, Murcia, Paraninfo, 1991.
- Kirsner, Robert, <<Camilo José Cela: la conciencia literaria de su sociedad>>, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 337-338, julio-agosto, 1978.
- Manso, Christian, <<Cela y la recuperación del pasado: La Rosa>>, en *Palabras en libertad. Homenaje a Camilo José Cela*, Murcia, Paraninfo, 1991.
- Martín, Eutimio, <<Camilo José Cela, bardo del franquismo>>, en *Quimera*, nº 20, Barcelona, junio de 1982.
- Martín Martínez, Juan M<sup>a</sup>, <<Sentido último de *La familia de Pascual Duarte*>>, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 337-338, julio-agosto, 1978.
- Matilde Navarro, Matilde E., <<Crónica y animalidad de *Cristo versus Arizona*>>, en *Palabras en libertad. Homenaje a Camilo José Cela*, Murcia, Paraninfo, 1991.
- Merlino, Mario, <<Muerte: crimen y discrimen>>, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 337, 338, julio-agosto, 1978.
- Moreau-Arrabal, Luce, <<Camilo José Cela y el mundo animal>>, en *IV Curso de verano: La obra literaria de Camilo José Cela*, Iria Flavia, 1999, editado en Madrid, Univ. Camilo José Cela, 2000.

Olney, James, <<Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del *bios*>>, Barcelona, *Suplementos Anthropos*, nº 29, 1991.

Panero, Leopoldo, <<Prólogo>> a *Pisando la dudosa luz del día*, de CJC, Madrid, Ediciones Zodiaco, 1945.

Pérez Reverte, A., <<Olor de guerra y otras gilipolleces>>, en *El Semanal*, 7 de mayo de 2006.

Platas Tasende, Ana M<sup>a</sup>. / Iglesias Feijoo, L., <<Unidad y sentido en *El asesinato del perdedor*, de Camilo José Cela>>, en *Scripta Philologica in Memoriam Manuel Taboada Cid, Tomo II*, eds. Manuel Casado et al., A Coruña, Universidade da Coruña, 1996.

Rodríguez Tejerina, José M<sup>a</sup>, <<La inquietante patografía de Camilo José Cela>>, en *Actas del V Curso de verano La obra literaria de Camilo José Cela*, Iria Flavia, MMI.

Rof Carballo, Juan, <<Envidia y creación>>, en *ÍNSULA*, nº 145, 15-XII-1958.

Romera Castilla, J., <<La literatura, signo autobiográfico>>, en *La literatura como signo*, coord. José Romera Castilla, Madrid, Playor, 1981.

Ros Soriano, M<sup>a</sup>. Carmen, <<*Cristo versus Arizona*: lectura crítica>>, en *Palabras en libertad. Homenaje a Camilo José Cela*, Murcia, Paraninfo, 1991.

Sandoval Martínez, Salvador, << Autor y narrador en *La familia de Pascual Duarte* y *Pabellón de reposo*>>, en *Palabras en libertad. Homenaje a Camilo José Cela*, Murcia, Paraninfo, 1991.

Senabre, Ricardo, <<*Madera de boj*>> Reseña, en *El cultural*, 3 de octubre de 1999.

Sobejano, Gonzalo, <<*Cristo versus Arizona*: confesión, crónica, letanía>>, en *El Extramundi*, Año III, nº IX, primavera de 1997.

- Sobejano, Gonzalo, <<La colmena: olor a miseria>>, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 337-338, julio-agosto, 1978.
- Soler Mur, Fco. Javier, <<La literatura según Cela>>, en *Palabras en libertad. Homenaje a Camilo José Cela*, Murcia, Paraninfo, 1991.
- Umbral, Fco., <<Cela y el mal amor>>, en *El Extramundi*, Año III, nº IX, primavera de 1997.
- Víctor García de la Concha, <<Madera de boj: un viaje del alma>>, en *El Extramundi*, Madrid, Universidad Camilo José Cela, 2000.
- Vilaplana Guerrero, J. D., <<Camilo José Cela. Vagabundo y héroe>> en *La Buhaira. Nueva época*, Sevilla, Colegio de Registradores de Sevilla, 2014, nº 1.
- Villanueva, Darío, <<La colmena comparada>>, en *El Extramundi*, nº XXIX, año VIII.
- Villanueva, Darío, <<La personalidad y el arte literario de Camilo José Cela>>, en *Boletín de la asociación europea de profesores de español*, año XVII, nº 32-33, Madrid, primavera-otoño de 1985.
- Ynduráin, Domingo, <<Cela en la narrativa de posguerra>>, en *El Extramundi*, Año III, nº IX, primavera de 1997.
- Zamora Vicente, A., <<Camilo José Cela, cincuenta años después>>, en *El Extramundi*, Año III, nº IX, primavera de 1997.