La personalidad y el arte literarios de Camilo José Cela

Darío Villanueva

La semblanza con que Camilo José Cela despedía, en 1972, desde las páginas de su revista *Papeles de Son Armadans* al recién desaparecido Max Aub resalta en la personalidad de este escritor los mismos rasgos que, a mi entender —y al de excelentes conocedores de su trayectoria vital y literaria como Dionisio Ridruejo, Alonso Zamora Vicente o Pedro Laín Entralgo—, singularizan al autor de *La familia de Pascual Duarte* y *La colmena* en el panorama de las letras españolas del último medio siglo.

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.

En efecto, Cela es ante todo un escritor comprometido con la palabra, un poeta que busca siempre las mejores y las combina en el orden óptimo para transmitir a sus destinatarios un mensaje, siempre humanista, potenciado artísticamente al máximo, ya sea a través de un poema, un artículo periodístico, relatos, narraciones, novelas, novelas cortas o piezas teatrales, sin que falte en su ingente producción otra muestra significativa de aquel compromiso: la erudición filológica. Pero una vez que las palabras ya están ahí, y constituyen la obra, tampoco Cela se desentiende de ellas, sino que cuida la materialidad de la impresión, y así sus libros, ya editados por él mismo, ya por otros, añaden a sus valores específicamente literarios los de una elegante tipografía, a menudo enriquecida por ilustraciones gráficas de excelentes artistas, para ser por último fijados en las *Obras Completas* tanto en su texto definitivo como en el lugar que el autor les ha destinado en un conjunto donde hasta la página más breve y aparentemente ocasional tiene un papel orgánico que cumplir.

Precisamente al principio del tomo primero de estas *Obras Completas* que Cela viene publicando sin prisa y sin demora desde 1962, el escritor confiesa su rotunda inclinación a redactar prólogos y notas previas a sus propios libros, «pudiera ser que aún más para ordenar mi esfuerzo que para orientar al lector», y en todos estos escritos suyos encontramos no sólo información autobiográfica y sobre la génesis de cada obra en concreto, sino también las opiniones de Camilo José Cela sobre estética, el arte literario en amplitud y la naturaleza, sobre todo, del género novelesco. Pero hay algo más que nos interesa ahora especialmente, porque tiene que ver con una de las apreciaciones de Cela a propósito de Max Aub que revierte sobre él

BOLETÍN AEPE Nº 32-33. Darío VILLANUEVA. La personalidad y el arte literarios de Camilo José Cela
Centro Virtual Cervantes

mismo: el cumplimiento, frente a la indiferencia y la hostilidad, de una vocación exclusiva por la escritura. Nuestro novelista, lo destacaba Dionisio Ridruejo, es un escritor profesional, y lo ha sido desde muy pronto —los primeros años cuarenta— en un país empecinado en ignorar, cuando no despreciar, la dedicación absorbente a la literatura. «El escritor, en España, es un hombre que, sobre escribir, necesita, cada mañana, hacérselo perdonar», leemos en el suelto con que Cela saludaba, no sin cierta sorpresa o perplejidad, el éxito que había alcanzado el primer número de su revista *Papeles de Son Armadans*. Así es, continúa Cela, «en España, el escritor es siempre —y en principio— un sospechoso, un presunto hereje, un disidente, un incómodo crítico, un hombre al que más valiera aceptar las cosas como son», y es fácil apreciar el pálpito de la experiencia vivida tras este memorable párrafo en el que la sociedad española debiera, con sonrojo, reconocerse a sí misma:

«Al niño imaginativo que compone poesías, le riñen en el colegio y lo desprecian en su casa; al adolescente con una mínima personalidad que se niega a seguir el rumbo que, irrogándose unos derechos que no le pertencen, le marca la familia, se le suele llamar perdido o mal hijo y se le cuelga el siniestro y culpador sambenito de ser el causante de todas las desgracias que acaecen en el hogar y de todos los sinsabores que culminan en la desaparición de los padres, muertos —ellos piensan que lógicamente— a disgustos; al joven que hace sus primeras armas en el oficio y que sueña, ¡con cuánta inútil nobleza!, con ver su nombre en letra de molde, se le conmina, con más odio que amor, a que siga la ruta de sus primos Mengano, Fulano y Zutano, hombres de provecho que han conseguido licenciarse en ciencias naturales u obtener, con toda brillantez, según afirma el diario local, el título de aparejador, el despacho de teniente o la credencial de funcionario público; al hombre que escribe en los periódicos o que publica libros, se le controla por la sociedad. Y cuando aquel niño imaginativo y poeta, aquel adolescente rebelde, aquel joven iluminado, aquel hombre escritor llega a viejo y tiene un sólido y acreditado nombre guardándole las espaldas, se le tolera, al tiempo que sosterradamente se le envidia y se le desea la muerte, pero ni se le lee, ni se le reconoce como guía y espejo en que mirarse».

Camilo José Cela ha sabido conjurar este maleficio del ensañamiento español con la vocación literaria —sin que dejen de azotarle de vez en cuando ramalazos de la bestia reducida—, y ello gracias a ilimitadas dosis de paciencia («En España —lo dije mil veces— el que tiene paciencia, gana», leemos en «Gayola de grajos y vencejos», prólogo al tomo III de las *Obras Completas*) y gracias a un mantenido esfuerzo de trabajo cotidiano. Sobre estos dos sólidos pilares el novelista no ha renunciado a crearse una aureola o pose personal de escritor, que es muchas veces lo que escandaliza a esa que él mismo llama «la ignara burguesía del país» que nunca lo ha leído. Fue Dionisio Ridruejo quien mejor interpretó, con brillante justeza, esa política de presencia del Cela que «ha tenido que ser un estratega de su fama», porque «aquí, al que se hace el humilde se le toma al minuto por la palabra para que se clareen las filas. Pero el que impone el culto a su personalidad y lo hace con voluntad imperativa, se sale con la suya».

Ser escritor hasta las últimas consecuencias implica, pues, para Camilo José Cela un completo haz de responsabilidades: desde el denodado esfuerzo por dominar el idioma hasta la hábil administración de una presencia social. Pero lo verdaderamente admirable de nuestro autor es que haya ido dejando testimonio de sus meditaciones sobre todos y cada uno de los aspectos que confluyen sobre su vocación y su ejercicio profesional. Espigando entre los escritos de Cela se podrían articular varios libros sobre temas tales: «el papel del escritor en España», «la función social del es-

BOLETÍN AEPE Nº 32-33. Darío VILLANUEVA. La personalidad y el arte literarios de Camilo José Cela
Centro Virtual Cervantes

critor», «el escritor y la crítica literaria», «el escritor y los poderes públicos», «la responsabilidad del escritor», etc.

Mas se me figura que no el menos interesante de esos libros que acabamos de sacarnos de la manga a costa de lo que Cela ha ido dejando escrito por aquí y por allá sería el que llevase por título algo como «Escila y Caribdis de la carrera literaria en España», pues nuestro escritor no sólo reconoce la existencia de peligros exteriores al propio literato, sociales o institucionales, que tienden a frustrar su proyecto, sino también de otros que pueden nacer de él mismo. Por ejemplo, el anquilosamiento artístico, la cómoda repetición de lo ya experimentado en obras propias anteriores o por los demás, contra la que Camilo José Cela —sin que por ello su obra deje de ofrecer una profunda trabazón— ha luchado a lo largo de su carrera literaria hasta hoy, fiel a su convencimiento de que «la literatura no es más que una mantenida pelea contra la literatura». Esta frase fue significativamente pronunciada por él en la presentación pública, en noviembre de 1973, de su novela experimental *Oficio de tinieblas 5,* velada en la que Cela ratificó su voluntad renovadora en términos inequívocos: «Les ofrezco a ustedes el acta de defunción de mi maestría, de la que abdico. Me niego a convertirme en mi propia mascarilla mortuoria. Tuve todo y renuncio a todo; quiero seguir creciendo y, para ello, me niego a construir».

Pero antes de sortear este escollo de la maestría manierista, el escritor ha debido, en su etapa constitutiva, encararse con otros. Éste es el mensaje principal, de nuevo hondamente afirmado en la experiencia de Camilo José Cela, que encierra uno de sus artículos, fechado en 1956, titulado «Sobre la soledad del escritor». Cela viene a decirnos allí que el escritor germina en la adolescencia, necesita para su consagración iniciática de la gran ciudad, pero se nutre de materia prima allí donde la vida campa, desnuda, por sus respetos: el pueblo; perfecciona y contrasta sus valores allende la fronteras; y luego solo alcanza su sazón si atina a romper con el medio natural de la fama que ha obtenido y, escritor provinciano, encuentra en la soledad la paz de espíritu y el ámbito de trabajo que le permita continuar fiel a su vocación.

Esos cuatro o cinco momentos que Cela identifica en el camino del escritor: el germinativo; el éxito capitalino; el regreso a las raíces y el descubrimiento de nuevos horizontes; finalmente, el laborioso retiro, tienen en su caso particular, que es del que se trata, una clara correspondencia espacial —Galicia, Madrid, Alcarria, Hispanoamérica, Palma de Mallorca, respectivamente—, pues no en vano estamos ante un escritor singularmente encarnado en un solar preciso, el de España, donde encuentra no sólo una lengua para su proyecto, sino también los personajes, los temas, la estética y la ideología que lo configurarán.

Entre estos ámbitos de la trayectoria vital y artística de Cela hay dos cuya trascendencia les hace acreedores de un tratamiento aparte: la Galicia natal del escritor, escenario de su infancia entre 1916 y 1925, y las áridas tierras carpetovetónicas de la Alcarria y Cebreros, en las que nuestro autor, ya novelista de éxito, se sumerge entre 1946 y 1950 en busca —son sus palabras— del «digestivo —y aun amargo— licor literario de la vida».

Con anterioridad Camilo José Cela se había introducido en los más selectos círculos intelectuales del Madrid republicano. Alumno oyente de las clases de literatura contemporánea de Pedro Salinas, coincide allí con otros jóvenes tocados por la pasión literaria y humanística, como Alonso Zamora Vicente, Julián Marías y el poeta chileno Luis Enrique Délano, secretario del consulado de su país. Cela, que se había presentado ya con sus primeros poemas ante don Ramón Menéndez Pidal en el

BOLETÍN AEPE Nº 32-33. Darío VILLANUEVA. La personalidad y el arte literarios de Camilo José Cela
Centro Virtual Cervantes

Centro de Estudios Históricos, y tiene en su maestro Pedro Salinas otro extraordinario mentor lírico, entra en contacto a través de Délano con Gabriela Mistral y Pablo Neruda, y consigue ver pronto en letras de molde dos de sus poemas que, junto a una «Autopresentación», Marcos Fingerit le publica en el suplemento literario de «El Argentino», en La Plata. Porque el Cela de hacia 1935 era 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. Y lo hace a través de la sabia mezcla que el grupo poético del 27 realizaba entre tradición y modernidad, como se aprecia en su libro de poemas, ya concluido en 1936 pero inédito hasta 1945, de contenido surrealista y título tomado de un verso gongorino: *Pisando la dudosa luz del día.* Tendría que sobrevenir el cataclismo de la Guerra Civil para que naciese en él el novelista que sorprende y deslumbra el maltrecho mundo literario español de 1942 con *La familia de Pascual Duarte.* Con esta novela se inicia la precoz consagración de Camilo José Cela como primera figura de las letras españolas, que se ratificará con su nombramiento de Académico de la Lengua en 1957, a los cuarenta años de su edad.

Mas una vez conseguido el éxito en Madrid, ciudad a la que Cela hace protagonista de su novela *La colmena,* llega el momento de la apertura a otras fronteras y luego, posteriormente, del retiro provinciano. Como es sabido, *La colmena,* tenazmente proscrita por la censura de Madrid, hubo de aparecer en Buenos Aires en 1951, y a finales de 1952 Cela inició la serie de sus repetidos periplos hispanoamericanos. Puede adquirir así en Venezuela un asombroso caudal idiomático y la inspiración poética con que escribirá *La catira,* una novela que capta con gran lirismo la fuerza telúrica del solar venezolano, pero fue mal entendida precisamente por lo que tiene de más admirable: el abrazo de un autor español con el castellano reinventado a la otra orilla del Atlántico. Y estos viajes se completarán con otros por Europa y América del Norte, que junto al ingente número de traducciones a todas las lenguas cultas que sus obras merecen, hacen de Cela uno de nuestros escritores más universales de todos los tiempos.

Pero tal y como el propio Cela nos dice, el literato «si quiere trabajar y permanecer» habrá de hacerlo «en la soledad, en la gozosa y a veces dura soledad de la provincia», para que la ciudad que «lo aupó, como a un torero en tarde de clamor popular», no lo devore con las servidumbres de la tertulia, la política, la vida social, la emulación y la envidia cercana, y él encontró esa soledad fructífera en la isla de Mallorca, adonde se trasladó en 1954. Allí sigue desarrollando su obra y publica, entre 1956 y 1979, la revista *Papeles de Son Armadans,* cuya importancia en la vida cultura española de ese período merecería todo un estudio.

Pero retomemos aquellos dos espacios geográficos celianos que dejábamos provisionalmente de lado. La Galicia del Cela niño comprende tres enclaves fundamentales: la Iria-Flavia de su nacimiento, solar materno donde el escritor, al amparo de Macías, Rodríguez de Padrón y Rosalía, pergeñó sus primeros peomas; Cangas de Morrazo, donde Camilo José conoce por primera vez a un escritor, el saudoso poeta Antonio Noriega Varela, amigo de su padre; y el Túy y la montaña orensana de su familia paterna, en donde entra en contacto íntimo con la tierra de sus mayores, adquiere un especial sentimiento del paisaje que Cela sin duda posee y no es forzado relacionar con su nación gallega, y protagoniza el encuentro con una mitología peculiar, en la que la muerte y la vida —como en su obra literaria de adulto— van desenfadadamente de la mano.

¿Se puede discernir lo que estos primeros nueve años de su vida, esencialmente

BOLETÍN AEPE Nº 32-33. Darío VILLANUEVA. La personalidad y el arte literarios de Camilo José Cela
Centro Virtual Cervantes

gallegos, pudieran significar para la configuración de su genio futuro? No siendo proclive a la creencia en lo que Julio Caro Baroja ha llamado el mito de los caracteres nacionales, prefiero no relacionar el humor de Cela, ni otras características de su literatura, con esas raíces, pero, aparte de la especial vibración padronesa y tudense de ese libro excepcional que es el primer tomo de sus memorias titulado *La rosa,* y de la galleguidad argumental y expresiva de su reciente novela *Mazurca para dos muertos* (1983), es incontrovertible la perenne vinculación de Cela a Iria-Flavia y su Galicia nativas, en donde conserva familia, amigos y recuerdos, donde ha recibido honores académicos y universitarios y de donde ha extraído constantemente personajes y paisajes para su obra literaria. Acaso tampoco sea ajeno a esta raíz de Camilo José Cela el brillante manejo de la lengua castellana, que en su pluma tiene siempre una cadencia especial de extraordinaria expresividad. No lo es, en modo alguno, la actitud tantas veces manifiesta con que el escritor ha defendido desde *Papeles de Son Armadans* —mucho antes de la eclosión autonomista— un concepto integrador de la cultura española, en el que el meridiano no pase sólo o preferentemente por Madrid y por la lengua castellana. Aunque el escritor haya declarado algo, por lo demás evidente, que siendo él gallego sin embargo ha adoptado como lengua literaria el castellano, leyendo *La rosa,* en donde el papel de los criados gallegoparlantes es muy destacado, se palpa el contorno de un universo bilingüe que junto a experiencias como el deslumbrante encuentro del niño con el escritor Noriega Varela, puede aclarar rincones poco conocidos de la producción celiana: la escritura híbrida —y en este sentido valleinclaniana— de un apunte de 1950, «El Garamillas de la Ramalleira, pastequeiro de pro», los tres poemas gallegos —«Romaxe da Historia natural», «Canzón pra unha muller aldraxada po lo tempo» y «A unha rapariga garatuxeira, chamada Catuxa de Fiz...»— publicados por nuestro autor siete años después en *Papeles de Son Armadans,* o su estudio y conferencia venezolana «Sobre el alma gallega y sus facetas y algunas muestras de la morriña en su poesía».

Mas, sobre todo, me interesa subrayar lo ya apuntado hace un momento: la condición de español periférico que Cela posee por nacimiento y ha conservado luego por propia decisión es la que explica, a pesar de su acomodo a la lengua castellana, su sentido abierto de la cultura de España, a la que ha recorrido incansablemente en su territorio, su geografía, su literatura y su historia para encontrarla plural y una. La primera edición del *Viaje al Pirineo de Lérida* está dedicada, en 1965, en castellano, gallego y catalán a tres amigos, y este aprecio, extendido también al «ingenuo y difícil y campesino euskera de Aizquíbel y de Arana-Goiri», es el mismo que alienta en la convocatoria —marzo de 1959— de las «Conversaciones poéticas» organizadas por Cela en Formentor; en las traducciones de poetas catalanes y gallegos que él mismo realizó para su revista mallorquina; en su intervención en catalán como portavoz de los escritores españoles en castellano en el homenaje rendido en Barcelona, en marzo de 1961, a los trescientos volúmenes publicados de la «Biblioteca selecta» y a su director, Josep María Cruzet; en su impronunciado discurso como presidente del Ateneo madrileño de 1974; y su prólogo de aquel mismo entonces al *Diccionario manual castellá-catalá. Catalá-castellá.*

En el mes de julio de 1946, Camilo José Cela se aleja del guirigay madrileño que lo había encumbrado y ahora intenta aherrojarlo, para caminar al encuentro de lo que los maestros del 98 llamaban «la España esencial» en una minúscula parcela de ella: la Alcarria. Luego, su vagabundaje hecho libros continuará por la cornisa cantábrica y la sierra madrileña —*Del Miño al Bidasoa* y *Cuaderno del Guadarrama,* ambos de 1952—, y por tierras de Segovia y Ávila —*Ávila,* 1952, y *Judíos, moros y cristianos,* 1956—, por la Andalucía irredenta —*Primer viaje andaluz,* 1959— y la Ca-

BOLETÍN AEPE Nº 32-33. Darío VILLANUEVA. La personalidad y el arte literarios de Camilo José Cela
Centro Virtual Cervantes

taluña pirenaica —*Viaje al Pirineo de Lérida,* 1965—, con lo que este escritor gallego recriado y manifestado en Madrid recompone en sus caminatas casi un mapa completo de toda España.

Hay, empero, un solar, perteneciente a uno de los territorios visitados por el escritor vagabundo, que desempeña un papel trascendente en la evolución humana —a lo que él mismo nos insinúa— de Camilo José Cela, pero también, y sobre todo, de su obra. Se trata del «duro escenario de Cebreros, para mí tan formativo y fecundo», el pueblo abulense donde transcurrieron sus veranos entre 1947 y 1950, época en la que empezó a degustar el sabor de la fructífera soledad —que no aislamiento, estando el escritor en contacto con el pueblo rudo e incontaminado—, reescribió una y otra vez su novela disidente *La colmena* y configuró la estética de lo que Cela llamará desde ahora «apunte carpetovetónico».

Carpetovetonismo

Son varios los escritos que subrayan esa encarnadura geográfica de sus temas y de su arte a partir de 1947, aunque esta fecha, como es sensato admitir, no marque un quiebro radical en su rumbo. En uno de sus prólogos más enjundiosos, escrito *ex profeso* para el tomo III de las *Obras completas,* que se titula precisamente «Relativa teoría del carpetovetonismo», el escritor da la siguiente definición de esta modalidad literaria definitivamente acuñada por él: «El apunte carpetovetónico pudiera ser algo así como un agridulce bosquejo, entre caricatura y aguafuerte, narrado, dibujado o pintado, de un tipo o de un trozo de vida peculiares de un determinado mundo: lo que los geógrafos llaman, casi poéticamente, la España árida». Ese escenario había sido ya su ámbito preferido hasta entonces, tanto para los dos primeros libros de viajes cuanto para dos de las tres novelas anteriores a *La colmena, La familia de Pascual Duarte* y *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes.* En este sentido, y como el mismo escritor nos desvela más adelante, el «carpetovetonismo como actitud estética o literaria (y aun humana) viene de antes y sigue hasta después»: tiene unos precedentes inconfundibles que Cela, espontáneo reconocedor de sus deudas, asume totalmente, y acaba por erigirse en el rasgo más característico de la pluma de nuestro autor, «el alcaloide —son sus palabras— de todo, o casi todo, lo que haya podido escribir».

Tras este carpetovetonismo alienta, por cierto, una determinada concepción del hombre, un particular pero inconfundible humanismo. Cela se echa al camino para buscar la pura hombridad, la humanidad en estado puro. Por eso, además de ser viajero del paisaje y las esencias de España como sus inmediatos precedentes noventayochistas —a los que remiten las extraordinarias páginas del último capítulo, «Pastrana», del *Viaje a la Alcarria,* por poner sólo un ejemplo, Cela lo es en pos de hombres sencillos, los seres inútiles, los niños. Su confesado propósito es el de evitar la mixtificación.

Esa misma búsqueda de la autenticidad es la que, para mí, explica otra de las constantes, a menudo mal entendida, de Cela: lo que se ha dado en llamar su tremendismo. No se trata, creo yo, de una arbitraria inclinación hacia las facetas más degradantes de la personalidad humana, con el fin de intensificar la fuerza de las historias que nos cuenta y los personajes que nos describe, o por mera preferencia personal. Cela, que alguna vez ha prometido desarrollar la tesis de que un hombre sano no tiene ideas, en lo que coincidiría con tendencias de la psicología moderna como el conductismo o la reflexología, para encontrar al hombre y ponerlo en el

BOLETÍN AEPE Nº 32-33. Darío VILLANUEVA. La personalidad y el arte literarios de Camilo José Cela
Centro Virtual Cervantes

centro de su literatura prescinde de todos los perifollos, adminículos y disfraces, culturales o sociales, que nos ocultan su esencia, y al término de esta operación de poda se encuentra con lo escatológico, lo ruin, lo elemental, con la magra y bronca hombridad, aparentemente no muy alejada de la animalidad. Pero también brota el sorprendente caudal de los valores desnudamente humanos, desde la sinceridad y la entrega al amor, la pureza o el heroísmo. En una palabra, la contradictoria dote de ese ser capaz de las más atroces ferocidades y las más sublimes gestas. Desde tal atalaya sobre el hombre es desde la que Camilo José Cela escribe.

Cierto que esa postura humanista no es sino el punto de partida de una aventura estética. Cela es ante todo un artista, no un filósofo o un pensador. Así, por ejemplo, aquel desvelamiento de la esencia humana coincide plenamente, en su afán de ignorar lo superfluo, con la búsqueda de la pureza del instrumento verbal que él siempre intenta. Por eso se ha dicho de Cela que es un lírico disfrazado de humorista. Preguntado en 1966 sobre los componentes del humorista, respondió: «Escepticismo, siempre. Y crueldad y caridad en teclas alternas».

Ese contrapunto entre ternura y violencia, que un crítico literario aficionado al psicoanálisis creería acaso encontrar enraizado en la biografía del escritor a partir de aquellas «infancia dorada» y «pubertad siniestra» de las que habla en el primer tomo de su autobiografía, *La rosa,* de 1959, es de este modo tanto un recurso expresivo como una constante temática en Cela, e incluso una de sus más sólidas convicciones sobre el hombre y la vida, como se deduce de este párrafo suyo escrito en 1947, es decir, de cuando perfilaba el apunte carpetovetónico y redactaba de nuevo una obra sumamente representativa de cuanto venimos diciendo, *La colmena:* «Uno se resiste a creer que en el mundo, al lado de tanta crueldad, no haya cierta clemencia, cierta dulzura entre los humildes. Estoy convencido de que la vida es, de cuando en cuando, heroica».

El texto citado es del prólogo a la primera edición de *El bonito crimen del carabinero y otras invenciones,* una gavilla de cuentos luego integrada, en 1957, en *Nuevo retablo de Don Cristobita. Invenciones, figuraciones y alucinaciones,* y, finalmente, en el tomo II de la obra completa, dedicado todo él a relatos, como podría haberlo sido sin la menor disonancia en la colección de 1951 *El gallego y su cuadrilla y otros apuntes carpetovetónicos.* Quiero significar que desde 1947 no se aprecia ninguna diferencia esencial en Cela entre el género «cuento» y el género «apunte carpetovetónico». Incluso a veces esa identidad de forma y expresión alcanza a piezas presentadas como artículos. Más aún, esta afirmación resulta extensiva a una obra suya de 1962, *Tobogán de hambrientos,* que Cela —fiel a su convencimiento de que el género novelístico es el reino de la más absoluta imprecisión canónica— califica de novela. El origen de *Tobogán de hambrientos* está en un relato de 1948, «El cuento de la buena pipa», y su articulación en una doble cadena de cien eslabones que se repiten, cada uno de ellos atento a un individuo; permitió su publicación parcial en medio centenar de entregas del seminario *Destino,* donde sin duda sus primeros lectores identificaron este tobogán con una sarta de apuntes carpetovetónicos. O de relatos «atómicos», en el sentido de aferrados a la presentación de un sujeto, un tipo. Este fragmentarismo es otro sello de marca celiana, rastreable desde las celdillas donde malviven los homúnculos de *La colmena* hasta las *mónadas,* especie de átomos narrativos de su novela *Oficio de tinieblas 5* —punto extremo, sin retorno, en su empeño por experimentar siempre al que hemos de referirnos más adelante—, y tal fragmentarismo, como suele ocurrir con la buena literatura, sirve a varios objetivos, semánticos y formales, a la vez. En *Tobogán de hambrientos* es, por ejemplo, imagen de la vida como desenfadada danza de la muerte de una reata de marionetas («el espectáculo

BOLETÍN AEPE Nº 32-33. Darío VILLANUEVA. La personalidad y el arte literarios de Camilo José Cela
Centro Virtual Cervantes

del mundo» es para Cela «esos títeres de balde»), y en la *La colmena,* de aquello que su propio título indica, la gran ciudad como suma de cubículos individuales, anodinos e interdependientes.

Pero el fragmentarismo posibilita, además, el tratamiento poemático que Cela da a su prosa, en la que cada palabra está sopesada y ha sido elegida, más que como mero soporte instrumental de la historia que se narra, como signo estético válido por sí mismo. Y ya al margen de consideraciones formales, esa estrategia atomística se acomoda a una faceta del pensamiento del autor que no se nos puede despistar: el hallazgo de la esencia humanística en las individualidades, nunca en el Hombre con mayúscula, ni menos aún en la sociedad. Ello no significa que Cela ignore nuestra naturaleza social, que es el núcleo de su novela acaso más trascendente, *La colmena.* Pero el escritor busca lo humano a través de tantas calas como le sea posible abarcar, e institucionaliza en su obra los nombres rotundos y cadenciosamente repetidos —atrapados en las páginas de libros que consulta constantemente, como el *Novísimo diccionario santoral* (1894) o el *Martirologio romano* del padre Valentín M. Sánchez Ruiz, S. J.—, nombres que con frecuencia designan sonoramente vulgares individualidades.

Una obra, en especial, es índice de esta actitud de Cela, *Los viejos amigos,* publicada en dos series durante 1960 y 1961, y compuesta por la reaparición, en clave de apunte carpetovetónico, de personajes ya conocidos de las novelas, narraciones y viajes del autor. Todos ellos constituyen —leemos en «Relativa teoría del carpetovetonismo»— esa «fauna extraña y entrañable», «nuestra fauna humana, nuestra hirsuta y violenta fauna carpetovetónica», singularizada en un mundo cada vez más uniforme por la presión de los reglamentarismos y las instituciones, precisamente por su anárquica variedad. Si hoy por hoy la obra de Camilo José Cela es valorada por su perfección y expresividad, acaso el día de mañana encuentre en ella el recuerdo de una España primitiva pero auténtica, igual a sí misma, contemplada desde la perspectiva deformante de un gallego socarrón que ha asimilado muy bien el proverbial desenfado madrileño. Una España de la que no habrá quedado en nuestro ser colectivo sino algún que otro atavismo.

Otra virtud de la buena literatura es la de captar lo eterno universal partiendo de lo contingente particular. Tal es el logro de Camilo José Cela, a quien la España —«las parameras de los Campos Góticos, las quebradas de Gredos, los molinos de La Mancha»— hacia donde habían vuelto su mirada los noventayochistas le inspiró un paisaje, un paisanaje y una temática. Pero también una perspectiva estética para su tratamiento.

Y es aquí donde entra en juego otro de los maestros de Cela, Ortega y Gasset. Efectivamente, todo parece indicar, como ya apuntaba sagazmente Antonio Vilanova en el prólogo a la segunda edición en 1972 de *Toreo de salón,* que Camilo José Cela recordaba —en Cebreros, cuna y nodriza de los apuntes— las páginas preliminares de *El Espectador* en las que, para iluminar la doctrina del perspectivismo, el filósofo argumenta que fatalmente el universo adquiría desde su ángulo de enfoque —a la sazón, El Escorial— un aire carpetovetónico:

«La verdad, lo real, el universo, la vida —como queráis llamarlo—, se quiebra en facetas innumerables, en vertientes sin cuento, cada una de las cuales da hacia un individuo. Si éste ha sabido ser fiel a su punto de vista, si ha resistido a la eterna seducción de cambiar su retina por otra imaginaria, lo que ve será un aspecto real del mundo... Voy, pues, a describir la vertiente que hacia mí envía la realdiad. Si no es la más pintoresca, ¿tengo yo la culpa? Situado en El Escorial, claro es que toma para mí el mundo un semblante carpetovetónico».

BOLETÍN AEPE Nº 32-33. Darío VILLANUEVA. La personalidad y el arte literarios de Camilo José Cela
Centro Virtual Cervantes

La fidelidad de Camilo José Cela a su punto de vista, definitivamente configurado cuando cumplía treinta años de edad pisando la Alcarria y meditando en Cebreros, le ha granjeado no pocas críticas de reduccionismo. De amputación de una realidad que se cree susceptible de un reflejo totalizante y de la que Cela recoge sólo una —«tremendista»— faceta. Pero, aparte de que en esa pintura trunca, unidimensional, estén temas humanos universales como la violencia, el erotismo o la muerte, el escritor no ha hecho más que ejercitar una prerrogativa que el arte de nuestro siglo ha hecho suya y la filosofía de la época ha justificado sólidamente: el perspectivismo relativista.

Una inmediata consecuencia artística de esta prerrogativa es la deformación estética a la que Cela se acoge explícitamente en el prólogo, ya citado, a *El bonito crimen del carabinero.* Recordando la famosa definición, arquetípica del realismo decimonónico, de que la novela es la estética del espejo en el camino, nuestro autor se muestra partidario de que, en todo caso, el espejo tenga «ciertas aguas que deformen, señalándolas indeleblemente, las imágenes reproducidas. Rechazo la visión literaria de las lunas planas. Querer hacer pasar la estricta realidad del espectáculo del mundo por la misma realidad literaria, es un error de apreciación que suele pagarse caro, muy caro a veces».

Aquí es donde el autor de los apuntes carpetovetónicos, en tantos otros matices heredero de Pío Baroja, entra en intenso contacto estético con su paisano don Ramón del Valle-Inclán y el esperpento, que es también —como se dramatiza en *Luces de bohemia*— la deformación sistemática de los héroes literarios en los espejos cóncavos y convexos del madrileño callejón del Gato, obligada porque «el sentido trágico de la vida española —escribía Valle— sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada». Un cuarto de siglo después, su discípulo —fiel al mandato valleinclaniano: «Deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España»— admite su filiación al aludir a sus primeros esbozos carpetovetónicos, recogidos en su antología de 1956 *Mis páginas preferidas,* con estas palabras: «Aún no había decidido, por el tiempo en que publiqué esta página, el bautismo que habría de llevar este género de esperpentos y chafarrinón que con tanto mimo cultivé luego».

Tal estética literaria se aviene al calificativo de expresionista que nos lleva directamente al terreno de las artes plásticas. Valle-Inclán reconocía que el esperpentismo lo había inventado Goya. Por su parte, Camilo José Cela, que en el dominio estricto de la literatura remite su hallazgo del apunte carpetovetónico —que puede ser, en su opinión, tanto escrito como dibujado— a Quevedo y su epígono Torres de Villarroel, pero también, entre los contemporáneos, a Eugenio Noel y Ciro Bayo, ya entre los pintores añade al nombre del autor de los *Caprichos* y *Disparates* los de Lucas, Regoyos, Zuloaga, Valdés Leal incluso. Esa sustancial dimensión plástica del género que más se identifica con Camilo José Cela —esporádico pintor él mismo, por cierto— está convenientemente destacada en la definición que, sobre las anteriormente citadas, me parece preferible y tomo del prólogo al tomo II de las *Obras completas:* «... el apunte carpetovetónico es la foto de feria —y con cigarro puro y calañés prestado— del *homo ibericus*».

Camilo José Cela gusta citar la frase de Dostoiewski de que la preocupación por la estética es la primera señal de impotencia del artista, pero esta doble inspiración, libresca y pictórica, del carpetovetonismo brilla en otro de sus escritos que ayuda más a la inteligencia cabal de su universo artístico y sus fuentes. Se trata del discurso sobre la obra literaria del pintor Solana que nuestro autor leyó en la ocasión solemne de su ingreso en la Real Academia Española de la Lengua, el 26 de mayo de

BOLETÍN AEPE Nº 32-33. Darío VILLANUEVA. La personalidad y el arte literarios de Camilo José Cela
Centro Virtual Cervantes

1957. Allí Cela proclamó oportunamente su deuda con Ortega, con Baroja y Marañón, quien precisamente respondió al nuevo académico. Pero al tratar en el transcurso de su admirable pieza oratoria, con énfasis reivindicativo, de la olvidada literatura de José Gutiérrez Solana, el pintor expresionista nacido en Madrid en 1886 y muerto allí en 1945, Cela estaba implícitamente explicando y anclando en la tradición su propio carpetovetonismo.

Solana, en sus libros *Madrid. Escenas y costumbres* y *Madrid callejero,* cultivó un nuevo costumbrismo madrileñista, desgarrado y esperpéntico, al que Cela contribuirá —al margen de lo que en sus novelas *La colmena* y *San Camilo 1936* pueda haber de ello— con las *Nuevas escenas matritenses* e incluso también en su guía *Madrid.* Otra obra del pintor, *Dos pueblos de Castilla* (1924), relata sendas excursiones a Colmenar Viejo y Buitrago de Lozoya, precedentes de las que Cela realizará por la Alcarria, el Guadarrama, Ávila, Segovia... «Madrid y la España árida, la carpetovetónica España de la barbechera y el rebaño merino» habían sido, pues, como el joven académico destaca, el paisaje preferido por Solana, quien en la descripción del velatorio del *Florencio Cornejo,* su escueta novela de 1926, traza «un "apunte carpetovetónico" de la mejor ley. Y con todas las de la ley».

Cela, que no alude, a lo largo de la disertación, a su propia obra, ve en la del pintor los mismos puntos que integran la suya desde el descubrimiento del carpetovetonismo: el mapa, la temática y las criaturas, «toda la abigarrada fauna ibérica» que Solana, «delicadísimo poeta que goza escudándose tras la espantable máscara de su humor», manejaba como quien juega con «un guiñol de "cristobitas" de carne y hueso» —la colección más completa de los cuentos de Cela se titula en 1957 *Nuevo retablo de Don Cristobita*—, teatrillo donde se exhibe con «un chorro, jamás agotado, de comprensión, de simpatía y de solidaridad», «todo el doliente mundo que padece, a veces sin explicárselo demasiado, y que sufre la permanente injuria de la vida». Tras estas palabras de la lección académica se nos viene a las mientes una de las dedicatorias del *Tobogán de hambrientos:* «Bienaventurados los Juan Lanas, los cabestros, los que lloran como Magdalenas, los incomprendidos, los miserables, los tontos del pueblo, los cagones, los presos: en el Evangelio de S. Mateo se les consuela a todos».

España, «esa galera que jamás premia a quienes se afanan en empujarla hacia delante» —la «madrastra de sus hijos verdaderos» de Lope—, es, en Gutiérrez Solana y en Cela, tema y registro estético simultáneamente. El pintor escritor «ve el universo mundo *a la española*», como quería Valle, como recomendaba el perspectivismo de Ortega. Solana «pasea su espejo a lo largo del camino —como es de ley—, pero quizá sin proponérselo refleja en él un mundo tamizado»; Solana «escribe como un pintor» y «pinta como un escritor», y en ambos dominios su pluma y su paleta prefieren sobre los del arco iris el color que adjetiva el título de su obra más famosa —o menos desconocida—: *La España negra.* Hay, en este orden de cosas, un párrafo de Camilo José Cela (pieza que, huelga decirlo, nos parece de suma importancia para el trazo de su proyección literaria) que constituye la mejor defensa contra una de las objeciones —el reduccionismo— que se le han planteado: «Pudiera decirse que la España de Solana —o, mejor, la sola España de Solana— no es España o, dejémoslo aún más claro, no es toda España. Probablemente no se encontrarían razones lo bastante sólidas para contradecir o, al menos, desvirtuar tal aseveración. Y, sin embargo, tampoco podría negarse quien este argumento esgrimiera, a admitir que la España de Solana sí fue, en su macabra violencia, en su doliente desnudez, un poco el alcaloide de la España eterna, de la España que duerme —a veces con hambre saltándole en la panza— con la cabeza debajo del ala sin plumas y, en la cabeza, las más estrafalarias y descomunales figuraciones».

BOLETÍN AEPE Nº 32-33. Darío VILLANUEVA. La personalidad y el arte literarios de Camilo José Cela
Centro Virtual Cervantes