

LA MELANCOLÍA ERÓTICA: POESÍA Y REALISMO EN LA OBRA DE CAMILO JOSÉ CELA

Toni Montesinos Gilbert

Desde su poema de fecha más temprana, «Alba para mí», escrito en 1934, hasta ese poema en prosa titulado *Madera de boj* (1999), donde se convocan mares y horizontes borrachos de naufragos y cadáveres, leyendas de las costas gallegas amparadas por una mitología descrita con la minuciosidad de un científico, la muerte encierra la presencia de su insigne vulgaridad a lo largo y ancho de la obra de Camilo José Cela. Cualquier lector que se prodigue en los escritos del Nobel verá tal cosa incuestionable y acaso innecesaria de remarcar. Ciertamente, si la primera sección del joven poema mencionado rezaba «Mi entierro», toda una vida después, a los ochenta años, proclamará, en el que tal vez sean sus mejores versos: «Con una voz clavada en la garganta / Con una voz confusa / he de morir». Es la muerte ampulosa que atraviesa el poemario *Pisando la dudosa luz del día* (escrito en los años treinta, publicado en 1945); es la muerte, igual de próxima pero verbalmente más contenida aunque más potente, en sus años finales, la que se halla en piezas en las que el escritor recupera sus inicios líricos, tal es el caso de «La traición» (1995). El caminante Cela diseña con su obra un círculo, lo recorre y lo cierra. Del principio al fin, del fin al principio.

He ahí, pues, la constancia y la plenitud de la muerte, que viaja del verso a la prosa: choque de realismos estéticos que se complementan. ¿Firmaría Cela pese a todo el propósito vivencial de Jorge Guillén: «Muerte: para ti no vivo»? Ésta es el destino principal, seguro y al tiempo imprevisible, futuro pero también pretérito a través de la memoria: «Recordar es saberse morir, es buscar una cómoda y ordenada postura para la muerte, esa muerte que ha de llegar precisa como un verso de Goethe, indefectible lo mismo que el cauteloso fin

del amor», dijo en el prólogo al primer tomo de sus memorias, *La rosa* (1959). Muerte en sus prosas, en la concepción de lo narrado, en los recuerdos que se convierten en materia literaria; lo señaló José María Pozuelo Yvancos, en su introducción al *Viaje a la Alcarria*, aludiendo a «una indisimulada tendencia a la literaturización de toda experiencia, incluida la biográfica». Y en medio del trabajo celiano, tan tenaz, incansable, abrumador, se trasluce el aliento poético que insufla hondura, belleza, marco a lo que va a convertirse en cuento; José Ángel Valente lo explica así: «La prosa del narrador tiene una prolongada preparación poética o hunde profundamente en la poesía muy sólidas raíces».

De nuevo algo obvio para el lector, y a la vez, extraordinariamente interesante y complejo: de la perspectiva poética nace la conciencia lingüística que va a penetrar en una realidad concreta, limitada: la España rural y/o pobre del siglo XX. La fidelidad a lo realista parte de lo imaginativo, de la libertad poética sin embargo, y esa combinación de sensualidad y contundencia, de espejo stendhaliano e inventiva narrativa alcanza una estatura literaria que amenaza con romper los moldes de los géneros, los estilos y las tendencias estéticas. Cela rebusca entre los límites de la tradición, y sus innovaciones creativas —las propias de una mente lírica libre— se muestran ajenas a la auto-exégesis: «La novela no sé si es realista, o idealista, o naturalista, o costumbrista, o lo que sea. Tampoco me preocupa demasiado. Que cada cual le ponga la etiqueta que quiera: uno ya está hecho a todo», apuntó en la nota a la primera edición bonaerense de *La colmena* (1951), obra que «no es otra cosa que un pálido reflejo, que una humilde sombra de la cotidiana, áspera, entrañable y dolorosa realidad», añadía. Aquellos dos días y medio de 1943 en los que transcurrían los pequeños acontecimientos de un Madrid mísero de posguerra, sobre todo en el café de doña Rosa, constituyeron para Cela, tal vez como en 1925 para el John Dos Passos de *Manhattan Transfer* en su paralelismo neoyorquino, «un trozo de vida narrado paso a paso, sin reticencias, sin extrañas tragedias, sin caridad, como la vida discurre, exactamente como la vida discurre».

En torno a ello, acaso fuera iluminador acudir a una reflexión que Franz Kafka hiciera a su amigo Gustav Janouch y que, a mi entender, se relacionaría a las mil maravillas con el arte realista celiano: «Inventar es más fácil que encontrar. Representar la realidad en su propia y más amplia diversidad, seguramente es lo más

difícil que hay. Los rostros cotidianos desfilan ante nosotros como un misterioso ejército de insectos». En tal sentido, Cela compartiría la visión kafkiana: la representación es anterior a la invención; luego, vendría la experiencia estética, la recreación artística del artesano que consume horas y horas en limar el resultado de su escritura, la elevación de lo realista al terreno ficticio de la literatura, el hecho de poner a hablar a esos insectos que deambulan a nuestro alrededor y que guardan una historia siempre singular, emblemas comunes, unos pensamientos desconocidos que salen a la luz por mediación de la palabra vivificadora.

Ese realismo de raíces poéticas, pues, se inclina por captar el entorno, pero —siguiendo con el tópico— el espejo en el camino que coloca Cela, por ejemplo durante sus caminatas por pueblos y montes e incluso ciudades, cobra diferentes formas (cóncavas o convexas) en función de lo que se quiera retratar, como apunta Antonio Vilanova en su comentario a *El Gallego y su cuadrilla* (1955). Por eso, el gran filólogo habla de realismo grotesco al definir el origen valleinclanesco de los apuntes carpetovetónicos, del tremendismo naciente de *La familia de Pascual Duarte* (1942), de la deformación de lo circundante que, a menudo, ha sido poco o mal tratado desde el mundo de las letras: «Frente a la visión de la realidad española que nos brinda el popularismo folklórico y castizo, desenmarcado del tiempo y de la circunstancia histórica del momento, Cela nos da una imagen totalmente verídica y real de la España típica, reflejada en su fauna humana y en su carácter racial, no en un fácil pintoresquismo de navaja y pandereta».

Detrás, gracias a lo literario, asoma lo verídico; no lo evasivo ni lo fantasioso. En el cristal, se refleja el rostro verdadero, pese a que sus facciones puedan parecernos grotescas, insólitas o imposibles. Porque también el espejo capta el alma de los seres y las cosas, su pasado y porvenir en forma de deseos o recuerdos, sus sueños, sus quimeras inconscientes, sus fábulas y mentiras. Y en el gran escaparate donde nos detenemos para ver moverse a los personajes, todo es confusión —«voces confusas», parafraseando el poema antes aludido—, sentimientos encontrados, hiperbólicos, extraños, tenues, contradictorios, absurdos, estúpidos o locuaces; de ahí la embriaguez de miradas, diálogos, pronunciamientos que nutren la obra de Cela y que llega a su clímax con *Mazurca para dos muertos* (1983), el relato de un asesinato y una venganza, bárbaro, sexual y circular, henchido de

la musicalidad con la que da inicio la obra —el poético «Llueve mansamente y sin parar»— y que convoca los rasgos más inequívocamente celianos: el ruralismo, el humor y la melancolía dirigidos, si bien a la deriva, por el timón que gobierna la inercia humana: la práctica o idea del sexo.

En esta novela se daban cita la sobriedad del narrador y la cadencia del poeta logrando un equilibrio glorioso, incomparable; el compás de la lectura se quedaba para siempre en la memoria rítmica del lector, que veía surgir, como en medio de un gran museo del esperpento y la irracionalidad, a personajes de todo pelaje, hábitos y supersticiones: una mujer en celo que daba palizas al hombre que sufría gatillazo y otra que se negaba a casarse con un hombre «porque iba para muerto»; niños que se balanceaban en los pies de un ahorcado; una mujer que orinaba todo el día por costumbre y un hombre que vomitaba de vez en cuando por aburrimiento. No hay transición en la aparición de esas gentes que monologan frente al que sería el cronista, el visitante, el ser invisible que toma nota de ese río de oralidad inacabable en el que, entre ungüentos de brujas, actos violentos y veleidades cariñosas, se le da la vuelta a la importancia de las cosas o se inventa una importancia nueva: de este modo, levantar el dedo meñique al coger una taza es más «doloroso» que cometer adulterio; «los curas y los toreros no llevan bigote, son muy respetuosos»; Casimiro y Trinidad no quieren separarse por los hijos, pero porque no se los quiere quedar ninguno de los dos; «a Trinidad le gustaría vivir donde no la viera nadie y morir sin avisar». Se deforma todo, se piensa del revés, sin menoscabo de restar realismo a lo ficticio; la cámara del narrador celiano filma sólo «aquello que ve: con los ojos del cuerpo o con los del alma. A la visión conseguida por estos últimos, le llamo imaginación». Son palabras escritas en 1971 para un cuestionario que le hiciera al autor Antonio Cantos, y que resultan iluminadoras para comprender la perspectiva del de Iria Flavia.

Por aquel entonces, coincidiendo con la compleja *Oficio de tinieblas 5* (1973), Cela relacionaba el objetivismo con «un determinado realismo»; pocos años después, a la pregunta de Joaquín Soler Serrano en su programa televisivo *A fondo* sobre la preponderancia de lo poético en sus narraciones, el autor respondía con un vago «probablemente sí». En verdad, qué otra cosa que pura poesía es la frase de *Mazurca* «hay hombres que llevan un murciélago colgado del cora-

zón»; o ese magistral pasaje donde la crudeza negra y desoladora de lo que se narra da paso con fluidez cristalina a la prosa lírica: «Llueve sin misericordia alguna, a lo mejor llueve con mucha misericordia, sobre el mundo que queda de la borrada raya del monte para acá, lo que pasa más allá no se sabe y tampoco importa. Orvalla sobre la tierra que suena como la carne creciendo, o una flor creciendo, y por el aire va un ánima en pena pidiendo asilo en cualquier corazón. (...) Estamos en la mitad de todo, el principio es la mitad de todo, y nadie sabe lo que falta para el fin»; o ese fragmento en el que se explicitan algunos crímenes de la guerra civil donde el paisaje del hombre y la huella de su horror van de la mano: «En cada rincón del monte hay una mancha de sangre, a veces vale para dar de comer a una flor, y una lágrima que la gente no ve porque es igual que el rocío».

Para este hijo de Quevedo, de la poesía vanguardista, el lenguaje carece de parcelas o jerarquías; toda palabra *sirve* para lo literario, todo vocablo puede contribuir a la sonoridad de una narración, más si cabe en series de adjetivación –destacadas por Pozuelo Yvancos en *Viaje a la Alcarria* (1948)– o, añadiría yo, sustantivación triple a final de frase. Tres años después, se insistirá en el recurso, leyéndose en *La colmena*: «Victorita iba como una nube. Era remotamente dichosa, con una dicha vaga, que casi no se sentía, con una dicha que era también un poco triste, un poco lejana e imposible»; «A la señorita Elvira le gusta estarse en la cama, muy tapada, pensando en sus cosas, o leyendo *Los misterios de París*, sacando sólo un poco la mano para sujetar el grueso, el mugriento, el desportillado volumen»; hasta el fin del capítulo VI que precede al breve «Final»: «La mañana, esa mañana eternamente repetida, juega un poco, sin embargo, a cambiar la faz de la ciudad, ese sepulcro, esa cucaña, esa colmena...». Lo rítmico, el concepto que sustituye en la poesía del siglo XX a la rima, y aun a la musicalidad, empapa cada renglón celiano desde, repitémoslo, su «entierro» poético inicial del año 34 hasta *Madera de boj*, cuyo mar sonoro es el equivalente a aquella lluvia de *Mazurca*: «... dicen que el viento pasa pero la mar permanece, el ruido de la mar no va y viene (...) sino que viene siempre, zas, zás, zas, zás, zas, zás, desde el principio hasta el fin del mundo y sus miserias».

Ambos libros, el de la Galicia profunda y el de la Galicia costera, presentan algunos paralelismos: en los dos, se requiere un vocabulario gallego-castellano, se comparte algún que otro personaje –como el

del hombre aburrido que se suicida— y sobre todo se respira la misma inconsciencia de la muerte y a la vez su presencia absoluta —«nadie sabe que va a morir ni siquiera cuando se muere»—, la idealización mágica de la misma —«a los muertos les pasa como a las olas de la mar que son todas diferentes y todas respetables»— y en definitiva la falta en la vida de lógica, orden y sentido del tiempo mediante la frase «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». No es propiamente pesimismo, en absoluto tristeza, ni preocupación siquiera; el latido de la prosa de Cela resucita al marginal para el que la existencia es sólo sobrevivir, que morirá sin pena ni gloria. Al dar voz a los que permanecen aislados en las aldeas, el escritor dignifica una parte de la sabiduría popular, la idea de la influencia recíproca en territorios recónditos que parecen estancarse en un presente eterno, ajenos al avance del resto del mundo.

Se trata de la misma condensación temporal, la misma claustrofobia al aire libre que se aprecia en las novelas de William Faulkner, hermano mayor estético del Cela que se propone en cada libro un desafío lingüístico —¿la *Mazurca* o la *Madera* celianas, el *Intruso* en el polvo o *El ruido y la furia* faulknerianos, pueden en verdad traducirse a otras lenguas?—, antecedente del Cela que, reproduciendo la realidad, reinventándola, saca a flote lo verídico entre los tópicos y el folclore al uso. A este respecto, Gonzalo Navajas realiza una valiosa comparación entre los dos escritores: «El sur de los Estados Unidos, rural y atrasado (premoderno), pero también mítico y primordial, se corresponde con los microcosmos primitivos de Cela donde la ley del monte rige sin trabas y donde se ponen de relieve los rasgos humanos originales. En su aislamiento y hermetismo, la zona acotada en *Mazurca* continúa y desarrolla los rasgos humanos fundamentales que hallamos en Faulkner. Ambos presentan espacios humanos que, precisamente por sus dimensiones reducidas e idiosincráticas, nos retrotraen a un pasado arqueológico virgen no afectado por los efectos de la civilización y, por tanto, objeto idóneo para el estudio de una humanidad esencial».

Y quizá este sea el término clave: la esencialidad. Lo que remite a lo primario, lo instintivo, lo intuitivo, lo animal: esto es, el sexo, aunque, considerando el ruralismo en el que se va a desarrollar, desde la perfecta naturalidad y el más higiénico decoro, por así decirlo.

Habla Moncho Requeixo, compañero en la campaña de Melilla del asesinado Lázaro Codesal en *Mazurca*: «Antes, en las familias había más respeto y miramiento y aseo. (...) La madre de mis primas, bueno, mi tía Micaela, que era hermana de mi madre, me la meneaba todas las noches en un rincón de la lareira, mientras el abuelo contaba lo del desastre de Cavite. Antes, en las familias, había más unión y comedimiento». También descollará el sexo como exhibicionismo y voyeurismo, reflejado en la Catuxa a la que le gusta pasear con las tetas mojadas o en la Benicia de «los pezones como castañas», la Benicia que «es igual que una perra salida y sabe cantar tan bien como el jilguero», la que «le aguanta bien las embestidas al cura de San Miguel de Bucinos, que vive rodeado de moscas, que va envuelto en moscas, a lo mejor las cría debajo de la sotana». El sexo, pues, ornado por los símiles o las compañías animales, asimismo acto liberador no sólo fisiológico sino igualmente válido para la pura evasión: huida instantánea de la miseria, de los límites sociales. Lo afirma Gonzalo Sobejano al prologar *La colmena*: «La humillación se ceba en la pobreza, y desde ésta se recurre al sexo como solución económica o como gratuito solaz. La repetición engendra el aburrimiento y para escapar de él se vuelve, como principal recurso de diversión, al sexo, cuyas vergüenzas (y las de la pobreza) se recatan en un encubrimiento aislante». De hecho, ya sea en las tentaciones carnales del campo como en las de la gran ciudad, Cela muestra como nadie ha sido capaz de hacerlo esa pulsión entre la animalidad y la conducta social, el balanceo entre la lujuria inherente y la contención juiciosa. Por eso, cuando toca tales extremos, le salen pinceladas graciosas que glosan bien el aspecto frívolo y paradójico de un personaje que «encuentra guapas a todas las mujeres, no se sabe si es un cachondo o un sentimental», por ejemplo.

El aludido es «Paco, el señorito Paco», de *La colmena*, pero de esa permanente dicotomía también participará su creador, que se refocila al describir los cuerpos de ciertas mozas en el divertido *Nuevo viaje a la Alcarria*, o desata su lenguaje más lascivo en el extenso y pornográfico poema «Reloj de arena reloj de sol reloj de sangre», escrito en 1989, un texto en el que Cela demuestra, por enésima vez, más valentía y modernidad, instalado en lo que se da en llamar tercera edad, que muchos jóvenes que se las dan de rupturistas. Así, tanto en la sensualidad insinuada como en la contundencia de una fornicación salvaje, suele aflorar, suavizando la situación, una melan-

colía erótica que humaniza el acto, lo espiritualiza a veces, fundamentalmente en *Mazurca*: «Es reconfortador ver escanciar vino a Benicia en pelota, mientras el cielo llueve sobre la tierra y también sobre los corazones lastimados y horros y ansiosos». En estas líneas, está Camilo José Cela al completo: en ellas, quedan reflejados el comportamiento rural, el panorámico paisaje, la sensualidad de la mirada y la sexualidad de la mente, la poesía con su triple adjetivación, incluso un sutilísimo humor, el detalle absurdo y deformante, la fuerza del narrador puro en suma.

Del caminante Cela que se reconocía melancólico en su paso por la Alcarria —emoción que se trasladará al texto en forma de nostálgico lirismo— a pesar de sus intentos de evitar cualquier atisbo de sensiblería, al Cela que regresa a esas tierras en junio de 1985, se extiende el proceso de un cinismo profundo. Ahora se enfrenta a ciertas inquietudes existenciales antes inéditas, por así decirlo, que le inspiran bellas afirmaciones como la que sigue: «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». Su visión se esclarece; sus ojos convierten su antiguo afecto por las cosas, por los objetos cotidianos, en una manera apenada de entender algunos instantes biográficos: así, el objeto no es en sí triste, sino lo es la percepción del cronista, que singulariza su melancolía por medio de algo intrascendente: «En las aguas de un minúsculo zafarache adornado por la yerba verde y delicada, flotan dos condones huérfanos, usados y tristísimos». No en vano, el viajero se reconoce «de temple sentimental y propensiones añorantes», por un momento al menos, pues enseguida la languidez pasajera se le hace insoportable, y el poeta parece recordar que, antes que nada, es un ser humano normal y corriente que, por mucho que se esfuerce en pensamientos elevados, un día morirá y formará parte del ciclo de la vida: excelso párrafo aquel —seguimos hablando del *Nuevo viaje a la Alcarria*— donde, antes de defecar tras su accidentado viaje en globo, describe de modo formidable la fauna y la flora que le rodea; ocasión, como él mismo percibe, para que se desate una oportunista metafísica ante la contemplación de la «historia natural, la historia sagrada y la historia de las civilizaciones, las guerras y los inventos». Será, justamente, en la negación a la trascendencia, en la prioridad del natural y «biodegradable» excremento ante la artificial filosofía cuando, de repente, en un suspiro, comprendamos la grandeza de semejante sín-

tesis comparativa, la capacidad para mezclar lo hermoso y lo ordinario en unas pocas líneas, y el Cela humorista, el poeta melancólico, el narrador de los pueblos perdidos, nos salude ofreciéndonos su escéptica sonrisa y su impenetrable vulnerabilidad.

REFERENCIAS

- CANTOS PÉREZ, ANTONIO. *Camilo José Cela. Evocación de un escritor*. Universidad de Málaga, Málaga, 2000.
- CELA, CAMILO JOSÉ. *Nuevo viaje a la Alcarria*. Plaza & Janés, Barcelona, 1987.
- . *Mazurca para dos muertos*. Seix Barral, Barcelona, 1990 (17^a ed.).
- . *Viaje a la Alcarria*. Introducción de José María Pozuelo Yvancos, Espasa Calpe, Madrid, 1994 (25^a ed.).
- . *Poesía completa*. Prólogo de José Ángel Valente, Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, Barcelona, 1996.
- . *El Gallego y su cuadrilla*. Comentado por Antonio Vilanova, Destino, 1997.
- . *La colmena*. Prólogo de Gonzalo Sobejano, Alianza, Madrid, 1998.
- . *Madera de boj*. Espasa Calpe, Madrid, 1999 (2^a ed.).
- . *La rosa*. Espasa Calpe, Madrid, 2001.
- JANOUGH, GUSTAV. *Conversaciones con Kafka*. Traducción de Rosa Sala, Destino, Barcelona, 2006.
- NAVAJAS, GONZALO. «La norma de la civilización global y Cela», en *La modernidad como crisis. Los clásicos modernos ante el siglo XXI*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2004.