

GALICIA EN LA OBRA DE CAMILO JOSÉ CELA¹

Ana Mª Platas Tasende

El Cela del Premio Nobel, de quien suelen leerse *La colmena*, *La familia de Pascual Duarte* y *Viaje a la Alcarria*, era de Galicia. El dato puede pasar inadvertido para quienes lo conozcan en exclusiva a través de tales obras, y aun de otras, cuyos espacios nada tengan que ver con su origen. Sin embargo, si algunos rasgos de la idiosincrasia gallega asoman en todos sus escritos, se concentran, como es natural, en aquellos cuyas criaturas se mueven por el interior, por la costa o por el mar de la región que lo vio nacer.

Porque su padre era de Tuy, aunque tenía ancestros en aldeas de Orense, y su madre compostelana, pero descendiente devota de ingleses e italianos, Camilo José Cela Trulock (Iria Flavia, Padrón) se mostró siempre orgulloso, como él decía, de que fluyese por sus venas “sangre de tres naciones”. Se sintió afligidamente español, a la manera de Larra y en claro entronque con los noventayochistas, pero sabía muy bien que de Galicia eran sus particulares raíces y amó a su patria chica con desbordante generosidad y, también, sin remedio, con dolor. Su niñez, hasta que la familia se asentó en Madrid cuando él tenía nueve años, transcurrió, como después su vida de adulto, en muy distintos lugares, pero a su tierra volvió de continuo y no cejó hasta cumplir un temprano propósito: depositar en su Fundación de Iria Flavia su ingente legado cultural.

Cela se inició como escritor en la poesía. Ya a los dieciocho años tuvo ocasión de presentar su manuscrito, *Alba para mí*, a Pedro Salinas, pero su primer poemario, publicado en 1945, fue *Pisando la dudosa luz del día*², que había redactado entre el 1 y el 11 de noviembre de 1936, en

¹ Comunicación presentada en el Coloquio internacional “Parcours et repères d’une identité régionale: La Galice au XXème siècle” (noviembre de 2005) celebrado en la Universidad de La Borgoña, y publicada en el volumen monográfico de su revista *HISPANÍSTICA XX*, 23, 2006.

plena Guerra Civil. Muchos han sido, entre ellos Valente³, los que notaron cómo de su prosa se desprendía un denso lirismo derivado no sólo del contenido sino también de la meditada musicalidad. En el volumen de su *Poesía completa* pueden leerse tres poemas en gallego, todos ellos fechados en 1957: “Romaxe da Historia Natural”, “Canzón pra unha muller aldraxada polo tempo” y “A unha rapariga garatuxeira...”; los dos primeros entroncan con la poesía popular, pero, además, “A unha rapariga...” y “Canzón pra unha muller...” se relacionan estrechamente con la cantiga de escarnio, heredera en Galicia de la poesía provenzal.

El autor padronés publicó en 1941⁵ su primer cuento, *Don Anselmo*, incorporado luego a los que conforman la recopilación *Esas nubes que pasan...* (1945)⁶. Todos se sitúan en una ciudad gallega innominada, probable metáfora y mezcla poética de Iria Flavia y de alguna villa de las Rías Bajas. Tanto en los temas, entre ellos la violencia, el humor y la piedad, como en los recursos del estilo y en la belleza poética de la prosa⁷ pueden reconocerse muchos de los rasgos del Cela posterior. En los de *El bonito crimen del carabínero* (1947), pese al cosmopolitismo espacial, aparece Tuy. Dentro de *Baraja de invenciones* (1953), que agrupa cuentos escritos por los mismos años que la colección anterior, la parte “Meigas fora” contiene tres, alguno con mezcla de gallego y español, ambientados en la Galicia intrahistórica. Mucho más tarde,

² Sus textos habían sido redactados entre el 1 y el 11 de noviembre de 1936, en plena guerra Civil. En el Prólogo, en el que Leopoldo Panero relaciona a Cela con los surrealistas de La Generación del 27, seguidores de André Breton, puede leerse lo siguiente: “La poesía que Cela escribió en el umbral de los veinte años [...] transparenta, con demasiada evidencia quizá, los signos de su época: 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. No obstante, por debajo de su desesperado lenguaje poético late un afán constante, comunicativo y misterioso de humana perfección y verdad” (Barcelona: Zodiaco, 1945, s. p.). Las peculiaridades que señala Panero en un Cela casi adolescente son constantes en toda su obra.

³ José Ángel Valente, Prólogo a la *Poesía completa* de Camilo José Cela, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1996, pp. 7 y 8.

⁴ “Romería de la Historia Natural”, “Canción para una mujer ultrajada por el tiempo”, “A una moza zalamera, llamada Catalina de Fiz, a la que encontré acostada con el usurero de San Martín en el picacho de Uz”.

⁵ Madrid: Revista *Medina*, 24 de abril 1941, núm. 6.

⁶ Por cierto, precedida de unos versos en gallego del poeta Antonio Noriega Varela, amigo de sus padres y a quien había conocido durante su niñez en Cangas de Morrazo (Vigo), como puede leerse en *La rosa*.

⁷ Vid. José María Martínez Cachero, “Camilo José Cela, autor de cuentos”, *El Extramundi*, XII, 1997, pp. 275-303.

Historias familiares (1998) reúne los publicados entre 1971 y 1975, que sitúa en lugares de Galicia, por supuesto con nombres, apodos y topónimos gallegos y bajo la mirada de un narrador que rememora a sus parientes y los somete a lo largo de diecinueve capítulos, según palabras de Senabre, a “la deformación caricaturesca, el humor descoyuntado, la parodia, la mirada zumbona sobre las debilidades humanas”⁸. Como ha visto Troncoso⁹, este libro muestra la inviabilidad tan predicada por Cela de la delimitación de géneros. En efecto, es imposible calificarlo con certeza de novela, cuentos, apuntes carpetovetónicos... u otro arquetipo cualquiera.

Por lo que atañe a éstos últimos, “género de esperpentos y chafarrinón”¹⁰, Cela reconoce como el primero que escribió “La Navidad de los golfos”, incluido en *Mesa revuelta* (1945). Si bien se acepta que en esta faceta de su obra capta sobre todo tipos y ambientes castellanos, no debe olvidarse, y así lo han señalado algunos de sus estudiosos, que la visión deformadora de Cela es tan consustancial a su literatura que el carpetovetionismo se desparrama por sus textos, sin excepción de géneros, personajes ni espacios, desde los comienzos de su carrera. En *El Gallego y su cuadrilla* (1949), el cuento del mismo título está protagonizado por un torero galaico, mientras que “El hombre-lobo”, dedicado por cierto al poeta Celso Emilio Ferreiro, cuenta la historia de un licántropo de Allariz, lo que constituye una muy temprana muestra de que el carpetovetionismo no se ciñe sólo a Castilla.

Cela concibió pronto la idea de escribir sus memorias. *La rosa*, con cuya denominación evoca la belleza, la fragilidad y la fugacidad de la inocencia, se publicó a fines de 1959, pero había empezado a imprimirse por entregas en 1950¹¹. Los lugares donde se desarrollan los hechos,

⁸ Ricardo Senabre, “*Historias familiares*. Camilo José Cela”, *El cultural*. La razón, 7 de febrero 1999, p. 13.

⁹ Dolores Troncoso, *Historias familiares y otros cuentos de Camilo José Cela*, VI *Curso de Verano*, Iria Flavia: Fundación Camilo José Cela, 2002, pp. 149-177.

¹⁰ *Mis páginas preferidas*, Madrid: Gredos, 1956, p. 316.

¹¹ Con el título “La cucaña”, en el *Correo Literario* de Madrid, del 1 de junio al 15 de noviembre de 1950. Continuó en el semanario *Destino*, de Barcelona, durante varios meses de 1953 y en 1958. La primera edición (Barcelona: Destino) se tituló *La cucaña. Memorias de Camilo José Cela. Tranco primero. Infancia dorada, Pubertad siniestra, Primera juventud. Libro primero. La rosa*. La de 1979 lleva ya el título simplificado *La rosa*. En 2001 salió una nueva (Madrid: Espasa Calpe) que incorpora once entregas más, trasapeladas antes y ahora añadidas al final, sin que ello suponga adición de méritos a un libro ya extraordinario. Las referencias se hacen por esta última edición.

entresacados de los recuerdos de la niñez o de los testimonios de los familiares, pero, sobre todo, imaginados, son, especialmente, la casa de los abuelos maternos en Iria Flavia y la de los paternos en Tuy. Si ya había ambientado los cuentos de *Esas nubes que pasan...* en Galicia, es ahora una obra extensa y unitaria la que tiene como espacio la tierra donde nació. El tiempo abarca desde 1916 hasta 1923, aunque en el *Intermedio...* se extiende a la adolescencia y a la primera juventud.

El lector participa de los pormenores cotidianos de un Camiliño Josesiño de salud delicada, quien, según él mismo reconoce, estaba mimadísimo, era sensible, propenso al llanto, soñador, egoísta e irritable. Todo se contempla desde la distancia por un yo muy subjetivo, trasunto del autor, que envuelve en melancolía la evocación de aquellos años. El niño, sometido a las naturales leyes del aprendizaje, va tomando conciencia de sí mismo y del entorno y vive en plena comunión con el campo, junto a su abuela Nina como matriarca rígida y cariñosa. Sin embargo, la veneración por la madre (*La rosa es*, antes que nada, un canto a la belleza y al carácter de Camila Trulock) no tiene límites y se vuelve tan edípica que le hace sentir como un estorbo al padre:

—¡Qué bien que se fue papá! ¿Verdad, mamá?
Mi madre me castigó sin postre (112).

El viaje a Tuy, al mundo de hombres de las casas del abuelo paterno, supone por primera vez un sentimiento de orfandad que ha de curarse anegándose en la naturaleza y en los juegos con otros niños. También ahí empiezan los inocentes ritos de iniciación, el deseo de pasarse al mundo de los grandes. Pero la verdadera alegría sólo se recupera con el regreso a Iria. El que sigue, es el último diálogo, entre los muchos, tan deslumbrantes, de la edición primera del libro:

Siete años larguísimos van ya pasados. A los siete años —la rosa, recién presta a morir— mi madre, una 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 bailadora a la que todavía —y aún vive— no aprendí a llamarla por su misterioso y doloroso nombre.

—Sí... (264).

No debe creerse, por supuesto, en la “descarnada sinceridad” que Cela pregona en el prólogo. *La rosa* es literatura y, como tal, su verdad es solamente una ficción, sostenida en el entramado episódico de unos recuerdos difuminados por el paso del tiempo y, en consecuencia, novelescos. Estas memorias pueden parangonarse no sólo por sus espacios y sus personajes sino por sus elementos de fabulación con las novelas celianas de ambiente gallego.

Cela consigue aquí una prosa transparente, lírica y melodiosa, llena de ingenuidad y de dulzura. Tal vez quiso cumplir con ella la promesa que dentro del texto mismo hace a su madre: escribir una bonita poesía “de pájaros que cantan y de niños que pasean con sus mamás por el jardín”, pues *La rosa* es, en efecto, uno de los más hermosos poemas que Cela escribió.

En *Memorias, entendimientos y voluntades* (1993), separado por cuarenta y tres años de las primeras entregas periodísticas de “La cucaña”, Galicia, en concreto una Coruña muy similar a la que ha de aparecer en *La cruz de San Andrés* (1994), ocupa un lugar menor como refugio del Cela que convalece de las heridas de guerra o de la tisis que padeció durante largos años. En este libro, atento a la cronología y escrito bajo una concepción del género más histórica que poética, el lirismo global desaparece, la etapa de la inocencia ha quedado atrás y los espacios son fundamentalmente Madrid y los que recorre al participar en la Guerra Civil. El texto es amenísimo, lleno de vida, de historias y de humor. Muy curiosa resulta entre sus páginas la inclusión de una sinopsis de novela, de ambiente gallego y de brutalidad enorme, datada en mayo de 1939¹².

Si Cela no olvidó a Galicia en sus hermosos libros de viajes, como muestran los tres primeros capítulos de vagabundeo en *Del Miño al Bidasoa* (1952), tampoco lo hizo en la revista *Papeles de Son Armadans*,

¹² Vid. *Memorias, entendimientos y voluntades*, Barcelona: Plaza&Janés, 1993, pp. 312-313.

cobijo de escritores gallegos, abierta a todas las ideologías y a las lenguas regionales durante años para España muy oscuros. Fundada en Mallorca en 1956 y desaparecida en 1979, siempre ha sido considerada modelo de las revistas cultas del siglo XX. El escritor creó en 1994, esta vez en su Fundación, *El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia*, que, como él deseaba, le ha sobrevivido.

En cuanto a su producción novelística, ha recordado Villanueva¹³ cómo el autor declaró ya en 1947, al periódico compostelano *La Noche*, su propósito de escribir una trilogía de novelas gallegas: “la heroica novela del mar” [*Madera de boj*, 1999], “la epicúrea novela del valle”, [no fue novela, sino *La rosa*], y “la dura novela de la montaña” [*Mazurca para dos muertos*, 1983]. No obstante, la aparición de la novela urbana *La cruz de San Andrés* (1994), convirtió aquellos propósitos en una tetralogía.

Si bien Pascual Duarte (1942) va a La Coruña con el propósito de emigrar a América y vive año y medio de diversos trabajos, incluso como matón en la casa de citas de la Apacha, y si bien *La colmena* (1951) se nutre de algunos personajes gallegos pintados con peculiares rasgos, *Mazurca para dos muertos* (1983) es la primera novela celiana -admitida como tal por el Nobel- que transcurre en Galicia. Sus criaturas se mueven sobre todo por Orense, en el burdel de la Parrocha¹⁴ y en aldeas del municipio de Piñor de Cea, cuna de algunos ascendientes del escritor¹⁵. También aquí, como en otras obras, incluida *Pascual*, se encuentran referencias a La Coruña y a la calle del Papagayo, famosa por sus prostíbulos, en una anécdota que el autor gustó de repetir:

“En *Mazurca* cuento que de la casa de putas de la Mediateta echaron a un primo de Raimundo el de los Casandulfes por tirar un piano por el balcón, bueno, pues ése era yo y mi fea acción de entonces, de la que ahora, claro es, me arrepiento, pasó a engrosar el acervo coruñés, así es como nacen las leyendas y las tradiciones” (*Memorias*: 222; *vid. Mazurca*: 159, y *La cruz de San Andrés*: 166).

¹³ Darío Villanueva, *La colmena*, Barcelona: Vicens Vives, 1996, pp. XXVI-XXVII.

¹⁴ En ese prostíbulo, el acordeonista ciego Gaudencio se niega a tocar, excepto en dos ocasiones, la mazurca *Ma petite Marianne*. Se trata de uno de los principales motivos recurrentes. De ahí el título de la obra.

¹⁵ “Mi hermano Rafael y yo fuimos a Mesones del Reino, en el municipio de Piñor de Cea, más o menos en el escenario de mi novela *Mazurca para dos muertos*”, *Memorias, entendimientos y voluntades*, *cit.* p. 324.

Como en otras novelas suyas, *Pascual Duarte*, *Cristo versus Arizona* o *El asesinato del perdedor*, por ejemplo, los principales espacios son aquí poco amplios o poco conocidos. Esto ha llevado a Navajas a comparar a Cela con García Márquez y Faulkner, pues a todos ellos este recurso les permite retrotraerse 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”¹⁶.

Mazurca es la historia de una venganza familiar a la que la Guerra Civil sirve sólo de fondo. Por entre sus páginas bulle un sinfín de personajes que excede el número de los de *La colmena*. Muchos de los motes, en general de origen gallego, resultan tipificadores (Afouto, ‘valiente’; Mixiriqueiro, ‘quejicoso’; Moucho, ‘búho’; Parrocha, ‘sardina pequeña’), y algunos, irónicos, algo tan frecuente en Cela (como el llamar Pura a la madama de un burdel). Genealogías y parentescos que suponen rasgos distintivos engendran un orgullo propio de sociedades todavía apegadas a valores ancestrales. La unión de los del mismo linaje, la fidelidad incondicional entre sus miembros y el sentimiento de que el honor mancillado ha de recuperarse según principios inmutables funcionan como elementos propulsores de la acción.

El tópico de la vida retirada, evidente en la sociedad estática y campestre de *Mazurca*, trastrocado en su armonía por asesinos que actúan al amparo de la guerra, se presenta a través de la estética deformadora de Cela, mucho más atenuada aquí que en otras obras. Los personajes, bajo la mirada jovial, comprensiva y dulce que el autor traspasa a los narradores¹⁷, son representantes de la Galicia

¹⁶ Gonzalo Navajas, “Cela y el nuevo debate en torno a la modernidad”, *El Extramundi*, XII, 1997, p. 139.

¹⁷ Tres heterónimos del propio Cela, integrantes del clan de los Guxindes o Moranes -que, por cierto, abarca a nueve familias emparentadas-, altos y fuertes, con cara de caballo y dientes separados (“aquí todos gastamos los dientes separados, es lo que se estila en la familia, tenemos más de siete pies de alto y pesamos de las cinco arrobas para arriba”; cito por la primera edición, Barcelona: Seix Barral, 1983, p. 42), desempeñan papeles preponderantes: don Camilo o, de joven, el artillero Camilo, y Robín Lebozán son los narradores primeros, testigos de lo que cuentan, aunque hay también muchos secundarios, entre los que debe destacarse a una mujer, Adegá, esposa del asesinado Afouto. Raimundo el de los Casandulfes, el tercero de los Guxindes, no es narrador, sino el intelectual, que, para Mainer, se corresponde con “la voz moralizadora y escéptica que bordonea el fondo mismo de este relato”: José-Carlos Mainer, “Por un pensamiento que a lo mejor es mentira”. La guerra civil en la obra de Camilo José Cela”, *Bulletin Hispanique*, t. 94, 1992, núm. 1, p. 257.

profunda. De costumbres y creencias autóctonas, se oponen a los advenedizos prepotentes y traidores, pues *Mazurca para dos muertos* es, sobre todo, una novela contra la traición, contra la muerte a traición de los más bravos: (“La mayor parte de la gente lleva dentro un traidor”, 211¹⁸). Por eso, Lázaro Codesal y Baldomero Marvís recorren las páginas en paralelo y, por eso, la alevosa muerte del primero, que no pudo ser vengada, lo resulta también en cierta forma cuando el clan acaba con Fabián Minguela, Carroupo, el homicida, el reincidente preñador de la pobre Catuxa Tola, el que “era como los gusanos de los muertos, que no comen ni viven más que en la muerte” (48), “el muerto que iba sembrando muertos por donde pasaba” (47), el muerto que mató a Baldomero y a Cidrán, el portador de las nueve señales del hijoputa, tan difíciles de reunir en una sola persona (125).

Muchos de los seres intrahistóricos aquí presentes, con sus virtudes o sus miserias, con las discapacidades físicas o psíquicas ya habituales en la narrativa del autor, alcanzan una entidad positiva bastante ajena a la de los títeres que pululan por otras novelas celianas, y varios de ellos, por singularidades diversas, fuerza imaginativa, valor, resignación o rebeldía, están incluso revestidos de una cierta nobleza. Lo mismo da que se los animalice, se los cosifique o se perfile su caricatura, pues, aun así, no llegan a la desfiguración y a la vaguedad extrema de otras de las ficciones del padronés, que muestra su hondo y comprensivo conocimiento de las costumbres y de las almas de aquellos antiguos paisanos o familiares suyos en los que se inspira.

En *Mazurca*, pese a la gran cantidad de personajes y a los diferentes tiempos y espacios, existe una fuerte unidad interna, porque la narración primera lo rige todo. Hay, además, como ha señalado Ahnlund¹⁹, muchas posibles historias. Efectivamente, anécdotas más o menos desarrolladas por los incansables personajes relatores, sometidas a un proceso de vaivén iterativo, se entretejen con otros elementos para formar la red estructural sobre la que se apoya el discurso, a cuyo alrededor se articulan numerosos motivos recurrentes:

¹⁸ Se hacen las citas por la primera edición, Barcelona: Seix Barral, 1983.

¹⁹ “En la *Mazurca* se ofrecen con generosidad embriones de novelas y cuentos”, Knut Ahnlund, “*Mazurca para dos muertos*, observado desde el Norte”, *El Extramundi*, XII, 1997, p. 270.

la lluvia, el característico orballo de Galicia; la mazurca del ciego Gaudencio; el sonido del eje del carro, que tanto recuerda al de la carreta de *Pabellón de reposo* (1943); el mirlo, tan presente también en otras obras; la raya del monte, como límite geográfico; las ranas; los números tres, siete y nueve...

Las referencias a animales y plantas, insertadas a veces en hermosas pausas digresivas sirven igualmente de enlace. Sin embargo, a diferencia de lo que sucede en obras no ubicadas en Galicia, sus connotaciones suelen tener tintes más melancólicos que funestos: “llueve sobre los carballos y los castaños, las cerdeiras y los salgueiros, los hombres y las mujeres, los tojos y los helechos y la edra solemne, los vivos y los muertos, llueve sobre el país” (219-220). Los pequeños seres ignoran la gravedad de lo que ocurre: “la bacaloura vuela con su coraza de charol, el jilguero canta en las hortensias y el ciempiés se escurre por los tronquitos del rosal de pitiminí, esto es la paz en medio de la guerra” (170). Gentes y animales son en *Mazurca* criaturas del mundo, vida palpitante o muerte palpitante, como en el caso de las almas que peregrinan a San Andrés de Teixido, adonde “vai de morto o que non foi de vivo”: “se ven tropeles de escorpiones, lagartos, sapos y otras alimañas mansas y bravas, hasta víboras y tarántulas peludas, que llevan dentro el ánimo de quienes no fueron romeros a su tiempo” (136). En algunos momentos, no obstante, una profunda amargura relaciona a los animales con la ruindad y lo cruento:

El murciélago es musaraña de mucho instinto y acomodo, los murciélagos llegan hasta donde nadie se atreve a llegar, [...] los murciélagos a veces llevan un vampiro en el corazón (131).

Las ranas del condado de Tipperary, en Irlanda, son tan nobles como las de la laguna de Antela y seguramente también vieron verter mucha sangre, cuando se rompen los cauces de la sangre se anega todo en sangre que tarda mucho tiempo en secar, hay hombres que llevan un murciélago colgado del corazón (143).

Sexo, salvajismo, muerte y soledad acaban por convertirse en temas prioritarios dentro de esta *Mazurca*, en la que todo parece un tanto mustio y fantasmal, filtrado por las brumas del recuerdo. Los vínculos tribales y el trato continuo pudieran hacer pensar que los personajes no viven en el perpetuo aislamiento de los de otras novelas.

Están solos, sin embargo, en una paradójica soledad llena de compañía:

—No es mala la soledad [...], la soledad orea el alma y la compañía la ensucia, con frecuencia la ensucia, el demonio anida en el corazón del solitario pero no es difícil espantarlo, ahuyentarlo, en el silencio cabe más alegría que en el jolgorio y el sosiego acompaña siempre al solo, ¿no será que la soledad no existe más que ante la compañía no deseada? (240-241).

La metonimia de la muerte de Baldomero Marvís, Afouto, miembro de los Gamuzos y Guxindes, a manos del criminal Fabián Minguela, Moucho, de los Carroupos, resume todas las muertes inútiles de la Guerra Civil, pero la novela encierra, aun con la tristeza de la constante lluvia y los colores sombríos del paisaje gallego, una apasionada defensa de la vida. Con razón se lamenta, en busca de esperanza, Raimundo el de los Casandulfes: “España es un cadáver, [...], ¡ojalá me equivoque!, ¡ojalá no esté muerta sino desmayada y pueda despertar!” (207). De todo ello surge un original tono elegíaco, traspasado por continuos relámpagos de humor que nacen de la vitalidad de aquellos seres fundidos con la naturaleza, desolados a veces, y otras muchas, capaces de reírse de sí mismos.

No rezuman amargura estas páginas ni en ellas se concentra el pensamiento pesimista celiano. El sexo se considera algo instintivo y necesario, libre y ajeno a remilgos, y no es siempre en *Mazurca*, como en otras ocasiones en Cela, ansia de evadirse o hundirse en la imperfección, presagio de muerte. Es también fuente de alegría²⁰, pasión de carne que se sacia sin la menor sombra de remordimiento. Por eso, porque cumplir en tal ambiente el deseo es algo tan innato como cualquier otra sed surgida de la naturaleza, el autor perfila con simpatía a estas criaturas que, lejos de gazmoñerías sociales, aceptan a los curas fornicadores o a los ricos con barragana. Sólo producen repugnancia quienes usan la fuerza para satisfacerse, como el Carroupo abusador de la Catuxa Tola.

La carga de naturalidad en *Mazurca* no se reduce al sexo. Creencias religiosas, magia y superstición, leyendas y tradiciones se mezclan con la historia del ajusticiamiento del asesino a manos de Tanis Marvís, Perello, y las de otros personajes en un revoltijo muy bien organizado, dentro de cuyas fronteras todo parece igualmente vero-

²⁰ Vid. Juan Antonio Masoliver Ródenas, “*Mazurca para dos muertos* Seen through its Characters”, *Review of Contemporary Fiction* 4, 1984, núm. 3, pp. 81-104.

símil. No es raro, pues, que la receta de los chorizos o la del licor café sean tan fiables como la del unguento para volar, o que alguno de los narradores de hechos pretendidamente veraces hilvane además poéticas imaginaciones al modo de su tierra²¹.

La crítica ha sido unánime al valorar el hondo lirismo y los efectos musicales en *Mazurca para dos muertos*. Su misma arquitectura en fuga, con voces narrativas secundarias que parecen perseguir a las dos primeras y unirse con ellas formando contrapuntos, favorece el surgimiento de marcadas cadencias. La técnica, como ha visto Janet Pérez²², se utiliza con variaciones en *El asesinato del perdedor* y en *La cruz de San Andrés*, a las que hoy añadimos *Madera de boj*. El autor no era aficionado a la música y no han de relacionarse con su conocimiento los logros rítmicos de su obra. Deben atribuirse a su fino instinto de poeta y, en esta ocasión, como en *La rosa* y en *Madera de boj*, al resultado de la mezcla del castellano con el gallego²³. Las oraciones y la organización sintáctica²⁴ reproducen a menudo las curvas melódicas de este idioma, reconocido desde antiguo por sus singulares matices²⁵ en la expresión de lo jocoso, lo irónico, el amor o el dolor.

²¹ El lector acaba embebido en la particular cultura de aquel mundo insólito cuando, mezclados con lo verosímil, se encuentra con las meigas, el moro mago, los encantos de la herba cabreira, los misterios de la laguna de Antela, las ranas que procrean seres humanos, los exorcismos para quitar el aire o echar fuera al demonio, la crueldad del sacaúntos, el poder de la mandrágora, los celos entre los apóstoles San Andrés y Santiago... La equiparación entre lo real y lo fantástico lleva a que el héroe y su asesino luzcan un distintivo familiar en la frente. El del Guxinde, Afouto, es una estrella que lo eleva a la grandeza del mito; el del Carroupo, una mancha, "una chapeta de piel de perro" (165).

²² Janet Pérez, *Camilo José Cela Revisited: The Later Novels*, Nueva York: Twayne Publishers, TWAS 891, 2000.

²³ Sostenía Carlos Casares ("Cela, Galicia y galleguismos", *Insula*, 518/519, 1990, p. 16) que los galleguismos de *Mazurca* no reproducen fielmente la lengua hablada en una determinada comarca, sino que "constituyen un corpus lingüístico sincrético de variada procedencia", relacionado con la estilización de lo real que caracteriza la novela. Por cierto, el escritor reproduce ya desde muy temprano las peculiaridades lingüísticas del español hablado por gallegos de escasa cultura en amplias zonas dialectales: del "castrapo" (castellano con interferencias del gallego) hay buenos ejemplos en *La rosa*; del "pesco" (castellano galleguizado de los pescadores, en *Madera de boj*).

²⁴ Basilio Losada, "Cela, escritor gallego", *Insula*, 518/519, 1990, pp. 48-49.

²⁵ Cela conocía la lengua vernácula, entre cuyos hablantes se había criado, y se interesaba por muchos escritores gallegos. Se sentía limitado, no obstante, a la hora de hablarla o de llevarla a sus páginas. Lo reconoció en su discurso de ingreso en la Real Academia Galega (*Vid.* Xesús Alonso Montero, "Camilo José Cela", *Boletín da Real*

Cela persigue armonías en la integración de cada palabra en su frase y de éstas en su párrafo. La distinta velocidad narrativa que prestan al texto la alternancia de diálogos, la concentración lírica en digresiones y descripciones, la narración fraccionada y las recurrencias de motivos, a modo de letanías, convierten esta obra en un asombroso conjunto de acordes:

Llueve como llovió toda la vida, yo no recuerdo otra lluvia, ni otro color, ni otro silencio, llueve con lentitud, con mansedumbre, con monotonía, llueve sin principio ni fin, se dice que las aguas vuelven siempre a sus cauces y no es verdad, oigo cantar de nuevo al mirlo pero su canto es diferente y no del todo afinado y armonioso, es un poco más triste y opaco, parece que sale de la garganta de un pájaro fantasmal, de un pájaro enfermo del alma y de la memoria, pudiera ser que el mirlo estuviese más viejo y desilusionado (204).

Mazurca para dos muertos es, para muchos, lo mejor de la novelesca celiana. El autor une a la fragmentación posmoderna técnicas expresionistas y ráfagas cubistas, reinterpretando un mundo cuya mimesis exacta no intenta. A ello hay que sumar el difuminado impresionista que se proyecta en el paisaje, en los bosquejos de los caracteres y en la atemporalidad de una cultura tribal anacrónica, inmersa en antiguas normas, supersticiones, magia y fantasías, próximas a devolverla reconvertida en mito, como sólo antes había podido verse en algunas de las más altas creaciones de Valle-Inclán.

La cruz de san Andrés, que se basa en hechos ocurridos, es, como en el mismo texto se reitera, la crónica de un derrumbamiento, de un suicidio colectivo impulsado por el dirigente de una secta, en el que se inmolan, además de otras, tres personas pertenecientes a una misma familia coruñesa. Las andanzas y relaciones de los miembros de esta familia se van narrando fraccionadamente dentro de un complicado juego cronológico en el que las historias comienzan, desaparecen y

Academia Galega, núm. 364, 2003, pp. 328 y ss.; *vid.* palabras de Cela en *id.*, pp. 335-342), y no sentía empacho en pedir ayuda para usarla con corrección. “El gallego lo aprendí en la calle. A mí nadie me dio clase de gallego” (Francisco López, “Encuentro con Camilo José Cela”, *Mazurca para C. J. C.*, Madrid: Ajuntament de Palma / Ayuntamiento de La Coruña, 1986, p. 94). Quizá porque no aprobaba las grandes distancias entre el gallego académico y el común, blasonaba de haber escrito su *Mazurca para dos muertos* en el español que hablan los gallegos que no acaban de saber español.

rebrotan con un sistema muy celiano, que lleva a la mención constante de la confusión, pero que, en fin, acaba metódicamente ordenado.

El episodio de la cruz de San Andrés no forma parte de la narración primera. Se trata de un relato secundario que serpentea por la novela a la manera de un delirante monólogo. Pero los diálogos y la narración de aventuras, protagonizadas sobre todo por mujeres, dan como resultado una obra sumamente entretenida, intrigante, ilógica a veces, divertida hasta la risa en muchas páginas, aunque, pues tanto abundan en ella las contradicciones, “la risa también puede ser una coraza, una trinchera, la risa también puede ser el disfraz de la amargura” (94)²⁶. La exuberancia experimental es intensa y la indeterminación de las voces narradoras femeninas y hasta de los hechos que relatan, muy compleja²⁷. Sin embargo, los espacios y el tiempo (aunque el desarrollo cronológico no es lineal) son concretos y destacan objetivos insólitos en el autor, como el de reducir los elementos expresionistas y vanguardistas en general, y el deseo de hacerse accesible a un lector medio.

Los personajes recorren sobre todo la ciudad de La Coruña, aunque se nombran otros lugares de Galicia, como Ferrol o Santiago de Compostela, y se anticipan conocimientos geográficos detallados que revelan la atención que Cela está prestando a su futura *Madera de boj*²⁸. El escritor elige otra vez su tierra para asentar a estas alocadas figuras movidas por un viento que, como ocurre realmente, caracteriza el clima de la ciudad. Este viento funciona como motivo recurrente, es tan terrible como en el romance lorquiano e insufla en las gentes su intensa fuerza erótica:

cuando sopla el viento en La Coruña no hay quien pare porque vuela todo por el aire, cuando se anuncia la llegada de un ciclón se desata la euforia carnal entre los amadores ortodoxos [...], y la gente, determinada gente, la de las inclinaciones de mayor confianza [...] anda excitada y como poseída de muy extrañas lujurias (72). La Coruña es ciudad de mucho viento, sopla por todas partes, a las mujeres nos levanta las faldas y a los hombres les hincha la cabeza, se la llena de fantasías (87).

²⁶ Las citas se hacen por la primera edición, Barcelona: Planeta, 1994.

²⁷ Vid. Luis Iglesias Feijoo, “La cruz de San Andrés, última novela de Camilo José Cela”, *El Extramundi*, IX, 1997, pp. 163-195.

²⁸ “-Dispense, Vimianzo es de la provincia de La Coruña, queda en el camino de Muxía, más allá de Carballo y antes de llegar a Corcubión” (39); “Miguel Negreira, el profesor de violín, se ahogó en la isla Malante, en las Sisargas, donde bate la mar con desconsideración, esto ya se puede decir que es la Costa de la Muerte, por aquí empieza, sobre poco más o menos” (202).

Con La Coruña como fondo, pues, quiso representar Cela la Galicia urbana. Como es de esperar, la ubicación en una ciudad hace de *La cruz de San Andrés* la menos genuinamente gallega de las obras aquí estudiadas. La atención lírica al paisaje y a su fauna desaparece, pero no faltan menciones de las costumbres autóctonas, de la Santa Compañía, el mítico Breogán, el caldo y otros platos suculentos... y, aunque los galleguismos son escasos, abundan sonoros nombres y apellidos propios de la región. Zonas muy habituales, como la calle Real, el café Galicia, la Torre de Hércules, Juana de Vega, los Cantones, la Marina, el jardín de San Carlos, el cementerio de San Amaro... prestan apoyo a correrías y recuerdos. Si ya en *Memorias* se había tachado a La Coruña de cerrada para los extraños, una de las voces narradoras vuelve ahora a insistir en ello: “en La Coruña no somos demasiado conocidos ni admitidos, La Coruña es una ciudad muy clasista y exclusiva, primero los coruñeses de la Ciudad Vieja, después los del Ensanche y después ya veremos” (11).

No están ausentes los perennes temas celianos: la vida, la violencia, la guerra, la muerte, la soledad, la ausencia de ideales, el sexo -muy suavizado su trato aquí-, y, desde luego, la estupidez humana (que hasta se achaca al lector: “insisto en decirle a usted, lector estúpido”, 73). Aparecen como novedad las plagas con las que se evaden los menos fuertes en el fin del milenio, el suicidio, las drogas y las sectas, y con estas últimas, los temas de la salvación y el Apocalipsis²⁹, que justifican las continuas referencias religiosas. Si nunca fueron optimistas las miradas de Cela sobre el ser humano, fácil se hace comprender que no lo sean tampoco en esta novela.

Para *Madera de boj*³⁰ Cela se había documentado durante cinco o seis veranos que en la década de los 80 pasó en las proximidades de la playa de Langosteira, en plena Costa da Morte (*Madera de boj*: 217), aunque, como más atrás se ha dicho, preveía escribir una novela sobre la Galicia marinera desde 1947. De que Cela no dejó de pensar en ella da buena muestra el conocimiento que llegó a adquirir de términos relacionados con la mar, los barcos, las artes de pesca, la geografía de la Costa da Morte, el carácter de sus gentes, su lengua y sus costumbres.

²⁹ Olivia Rodríguez González, “*La cruz de San Andrés* o el Apocalipsis gallego de Camilo José Cela”, *V Curso de Verano*, Iria Flavia: Fundación Camilo José Cela, 2001, pp. 333-369.

³⁰ *Madera de boj*, Madrid: Espasa Calpe, 1999.

Madera de boj, igual que *Mazurca para dos muertos*, mantiene abundantes nexos con la tradición oral. El narrador, que combina el ser protagonista, testigo y cronista, relata, mediante un monólogo que roza a menudo el absurdo, trágicos naufragios realmente ocurridos durante el siglo XX en la Costa da Morte y los entrelaza con un leve argumento cuyo centro comparte una familia de hombres de mar, piratas y marinos de origen inglés³¹. De aquí nacen los temas de la dispersión y el desarraigo, pues, en este mundo de marineros, “lo difícil es evitar que las familias se dispersen y los hombres se vayan muriendo lejos de donde vinieron al mundo” (268).

Hasta el final no descubre el lector que todo ha sido contado durante “un viaje del alma” (302) por la propia Costa da Morte, desde Finisterre hasta Noya, parte del litoral gallego de paisajes agrestes y escarpados, bellísimos pueblos marineros y peligrosas mareas, vientos y corrientes. Uno de los objetivos fundamentales del relato es enfatizar la valentía de los habitantes de Fisterra³², Muxía, Camariñas, Camelle, Laxe, Malpica..., bravos y tenaces en su oposición a las catástrofes continuas que consigo traen las tormentas y las olas.

El narrador esboza anécdotas, que rompe y recupera, de docenas de personajes, antiguos o actuales, mitológicos, legendarios, históricos o fingidos, algunos somera pero magníficamente definidos por sus hechos y por los nombres y apodos, en muchos casos, regocijantes para el lector (Maruxiña Cerdedo, Fidelino o Porcallán, Manueliño de Xesusa...). Junto a los videntes, las meigas, los hombres lobo y los milagrerros, las *choronas* (plañideras), los fantasmas que juegan a las cartas y el cura muerto-viviente don Xerardiño, hablan, aman y discuten dioses y demonios, diablos y diablasas, sirenas, pulpos, estatuas..., seres humanos o humanizados, en esta magna danza de la vida y de la muerte que Cela tanto gustó de representar en sus novelas: “la medusa Oliviña Lourida, el cachalote Eudosio, el pulpo Raposo Bermello, el pájaro Besta Cantigueira y el rorcual Bastián viven en paz porque se parapetan en el disimulo, esa es su gran sabiduría”, 161). Todo cabe aquí, desde el cuento infantil de un zorro que

³¹ En una entrevista publicada por Francisco López, declara el autor que aquí “La contrafigura va a ser un poco la familia de mi madre, de la misma forma que la contrafigura de *Mazurca* es la de mi padre”, *cit.*, p. 99.

³² Topónimo gallego de Finisterre, que está “donde termina el mundo y comienza el país de los muertos” (26), “en la misma linde del mundo con el otro mundo” (49).

habla en latín y que es, en realidad, un príncipe encantado (269) hasta el origen de las famosas puntillas, ciertas descripciones de la madera de boj o el modo de tratar a las comadreja:

dicen algunos marineros viejos que las sirenas fueron las primeras pali-leiras de los encajes de Camariñas, que copiaron de los dibujos de las algas y de las estrellas de mar y de las transparencias del agua recién buceada por los cormoranes, ahora ya casi no quedan sirenas y los camariñáns fueron perdiendo poco a poco su afición a enamorarlas, ahora ya no les llevan cañitas de crema hasta la orilla ni les regalan el oído tocán-oles la Marcha Real en la gaita, en las noches de luna (19).

El boj da unas flores pequeñas que tiran a verde, su madera es de color amarillo limón, dura y de elegante pulimento, los violines de madera de boj suenan mejor que ninguno, da gusto oírlos y hasta las bravas gavio-tas se callan para deleitarse con su sonido (135).

Celso Tembura no se atreve a disecar doniñas [comadreja] porque pier-den el pelo, la doniña es bestezuela presumida a la que conviene hala-gar, donicela, bonitiña, garridiña, lo que no le gusta es que la insulten, borrallenta, serralleira, cazoleira, entonces se vuelve venenosa (261).

Digresiones varias se intercalan organizadas en letanías que se alternan formando espirales en las cuatro partes de la obra³³, abar-cadas todas por una mayor cuyo inicio y final marcan las alusiones paralelas al sacristán Celso Tembura (11-303): la familia, el sonido del mar, la noria, los olores de las diversas razas, las potestades angé-licas, los perfumes, las plantas mágicas, los intentos infructuosos de construir una casa de madera de boj, los diálogos sobre el orden o el desorden del discurso³⁴...). A tales digresiones se les yuxtaponen, tur-nándose, como en *Mazurca*, recetas de cocina y de medicina popular, informaciones diversas, supersticiones, ritos, consejos, sentencias

³³ El final de cada una es igual, con mínimas variaciones, al de las otras, y pone de relieve la riqueza y los rasgos celtas comunes: "Por Cornualles, Bretaña y Galicia pasa un camino sembrado de cruces de piedra y de pepitas de oro".

³⁴ Este recurso, que estudia Antonio J. Gil González ("Una teoría implícita de la nove-la: el regreso a la (post)modernidad en *Madera de boj*", *V Curso de Verano*, Iria Flavia: Fundación Camilo José Cela, 2001, pp. 261-305), es más antiguo todavía en Cela que el de la indeterminación de las voces narradoras, la afirmación y casi al mismo tiem-po la negación de lo idéntico o el deseo de confundir continuamente al lector con el fin de mantenerlo atento y hacer que participe del proceso creativo.

(algunas muy antiguas en el autor: “el que resiste gana, porque la perfección es la meta de la constancia”, 228) y pensamientos celianos (“la batalla contra la soledad está tan perdida como la batalla contra la muerte y la escaramuza contra el desamor”, 173). En un medio hostil y amenazante, muchas de las criaturas, vistas por su hacedor con una piedad extraordinaria, luchan interminablemente con la mar, metáfora de la muerte:

La mar no se paró nunca desde que Dios inventó el tiempo hace ya todos los años del mundo, Dios inventó el mundo al mismo tiempo que el tiempo, el mundo no existía antes del tiempo, la mar no se cansa nunca, el tiempo no se cansa nunca, ni el mundo, que cada día es más viejo pero tampoco se cansa nunca, la mar se traga un barco o cien barcos, se lleva un marinero o cien marineros y sigue murmurando con su voz afónica, con su voz de borracho triste y pendenciero, amargo y peleón (p. 13).

La composición miscelánea, secuenciada y zigzagueante, las reiteraciones y el sempiterno ruido de las olas, todo crea una poética musicalidad que iguala la de las mareas e imita el balanceo de las embarcaciones sorprendidas por el temporal. Para García de la Concha “en *Madera de boj* alcanza la narratividad lírica de Camilo José Cela su cima más alta”, por el fragmentarismo y por la reducción del argumento “al esqueleto indispensable para soportar el cuerpo novelístico”³⁵. Igual que en otras obras, las letanías³⁶, además de funcionar como elementos vertebradores, engendran ritmos y acordes musicales propios de la poesía y, como apenas hay avance narrativo, pasado y presente parecen flotar juntos, inmersos en el movimiento infinito de las olas y dentro de unos límites que son siempre los mismos:

dicen que el viento pasa pero la mar permanece, el ruido de la mar no va y viene como piensa Floro Cedeira, el pastor de vacas, sino que viene siempre, zas, zás, zas, zás, zas, zás, desde el principio hasta el fin del mundo y sus miserias (12).

³⁵ Víctor García de la Concha, “*Madera de boj*, un viaje del alma”, *IV Curso de Verano*, Madrid: Universidad Camilo José Cela, 2000, p. 11.

³⁶ Luis García Jambrina señala las letanías como el procedimiento retórico fundamental en *Mazurca para dos muertos* y en *Madera de boj*, “Lectura para dos textos: *Mazurca para dos muertos* y *Madera de boj*”, *V Curso de Verano*, Iria Flavia: Fundación Camilo José Cela, 2001, p. 255.

Floro, el pastor de vacas [...], cree que el ruido de la mar va y viene como el latido del corazón o el péndulo de los relojes pero no es verdad, el ruido de la mar viene siempre, zas, zás, zas, zás, zas, zás, igual que las ruedas de los carros que cantan por las corredoiras para espantar al lobo (40; *vid.* 91, 126, 189...).

Aunque en esta última novela los ataques de la mar, las muertes de tantos marineros o el crimen aporten la carga de fiera agresividad habitual en Cela, proveniente en este caso más de la naturaleza que del hombre, y aunque no falten los pensamientos negativos, la amargura y el sexo, no se llega nunca a los extremos de *San Camilo*, *Cristo versus Arizona* o *El asesinato del perdedor*. Aquí triunfan los inagotables esfuerzos de las gentes de la costa, sus ansias de vivir y su natural predisposición a la alegría frente a las adversidades, convencidas como están, igual que el narrador, de que la vida es una espiral³⁷ sin “principio ni fin porque cuando unos mueren otros nacen y la vida es siempre la misma” (302), como la lluvia o las familias unidas en *Mazurca*, o como ahora las familias dispersas, la mar y los naufragios.

Madera de boj es exquisita literatura surgida de la capacidad fabuladora y el dominio compositivo³⁸, lingüístico y estilístico de Cela. Los múltiples atractivos que las páginas esconden y el temblor derivado de una concepción tan libre, personal y abierta de la novela -más que nunca sobrepasó aquí Cela los límites entre los géneros- dan como fruto esta admirable “purga del corazón y del sentimiento” (295) con la que el escritor trasciende la “purga del mundo”, de *San Camilo* y la “purga de mi corazón”, de *Oficio de tinieblas 5*.

En *La rosa* y en las tres novelas asentadas en Galicia se encuentran las muestras del más acendrado lirismo celiano y la más notable musicalidad de su prosa, que parece reproducir el peculiar acento cantarín de los gallegos. Si bien su concepción pesimista del hombre y de la vida se mantiene inalterada, se observa que cuando trata de sus paisanos y de sus costumbres, sin dejar de aborrecer lo execrable,

³⁷ “Tan identifico a la vida con la espiral que lleva a la muerte que, sin violencia alguna, entiendo la vida como un incansable caminar hacia la muerte a pasos isócronos y consciente o inconscientemente deliberados”, Camilo José Cela, *Papeles de Son Armadans*, núm. 213, 1973, p. 204.

³⁸ José María Pozuelo Yvancos aporta en “Claves compositivas de *Madera de boj*”, interesantes sugerencias sobre este aspecto: *El Extramundi*, XXXIV, 2003, pp.67-91.

es capaz de dulcificar la mirada mucho más que en otras obras, de juzgar con más benevolencia y comprensión los comportamientos de las criaturas, de compadecerlas y amarlas más, inmersas como están en el primitivismo, en lo equivocado de sus actitudes o en la absoluta indefensión.

Este Cela, que con espíritu noventayochista sufría por España toda, también, y quizá más, sufrió por Galicia, pero supo fundir el dolor con la ironía y el ingenio y llevar sus sentimientos con orgullo: “Soy, me siento y me proclamo gallego. Y no se es nunca nada ni por casualidad ni impunemente”³⁹.

³⁹ Ana María Platas Tasende, “Conversación con Camilo José Cela”, *Revista Galega do Ensino*.