

EL ACORDEÓN Y LA BALLENA: EL NATURALISMO LÍRICO E IRÓNICO EN *MADERA DE BOJ* DE CAMILO JOSÉ CELA

Ellen Mayock

Universidad de Washington and Lee

¿Alguno de ustedes sabe si las ballenas oyen el acordeón y los versos del capataz James E. Allen?

Cela, *Madera de boj* (144)

La lista de los naufragios no se acaba nunca, esto es el cuento de nunca acabar, es como las fases de la luna y el flujo y reflujo de las mareas.

Cela, *Madera de boj* (214)

El “Prestige”, la Costa de la Muerte, los naufragios, el fin de la tierra, la tierra verde y la mar amenazante, la emigración. Las *meigas*, la gaita, el acordeón, la ballena, la pesca, las rías, los peregrinos, la Catedral... Es Galicia en y para sí (y claramente reforzada por los numerosos tópicos que penetran la zona), que representa la combinación visceral de muerte y vida, fatalismo y optimismo, estancamiento y música viva –la combinación de lo que se es como ser humano, siempre víctima uno de un fin imprevisible. Es la patria chica y a la vez descomunal de *Madera de boj* (1999), última novela de Camilo José Cela, tan esperada en su momento por los aficionados, por los críticos y por el autor mismo, la que clasifica José María Pozuelo Yvancos como “letanía, salmodia, o melopea” (206). El canto monótono de la obra no debió sorprender a los lectores habituales de Cela, quienes ya habían sido testigos del debate sobre el género de las obras del autor, la letanía presente en otras obras celianas (tales como *San Camilo 1936*, *Oficio de tinieblas 5*, *Mazurca para dos muertos* y

Cristo versus Arizona) según Gonzalo Sobejano (cit. por Pozuelo Yvancos 206). Tampoco era sorpresa la vuelta a la tierra natal del propio Cela.⁷⁸ La trilogía de *Mazurca para dos muertos*, *La cruz de San Andrés* y *Madera de boj* establece como fundamental este retorno a Galicia, el elemento que sirve de trasfondo innegablemente crucial en la última novela de la trilogía, tal vez de manera más marcada que en los dos anteriores textos.⁷⁹

En su artículo sobre el naturalismo en *La familia de Pascual Duarte*, Pilar Rotella justifica la lectura naturalista de la primera novela celiana mediante una definición flexible (la de Brian Nelson) de lo que puede ofrecer la literatura naturalista: “Un juego complejo de rasgos y códigos heredados que relaciona sus obras individuales una con otra para formar una tradición [...] constantemente sujeta a [una] modificación [que] amplía el alcance del género” (cit. por Rotella 357). Por otra parte, Pozuelo Yvancos enfatiza la corriente antirrealista y antinaturalista de *Madera de boj* (212-13). En ella, Cela está escribiendo *contra* el naturalismo, un hecho que revela la presencia de una conciencia naturalista en el acto de escribir la novela. Debido a la tensión intrigante entre lo naturalista y lo antinaturalista en esta novela final de Cela, propongo aquí un análisis de la obra desde una perspectiva naturalista, lo que servirá para destacar los elementos reconocibles de la trayectoria de la novela española y para situar estos mismos elementos dentro del contexto temático de la muerte frente al mar. Es decir, pretendo analizar el medio ambiente tan importante relativo a Galicia y su Costa de la Muerte, y la

⁷⁸ Lucile C. Charlebois caracteriza *Madera de boj* de varias maneras, refiriéndose a lo que es apropiado y lo que es necesario para esta novela polifónica de Cela. Escrita la novela, afirma Charlebois, para conmemorar a los que navegaron y a menudo perdieron sus vidas en esa región del Atlántico, a *Madera* no se le conduce por un hilo narrativo típico. Como resultado, la obra puede leerse en varios niveles; como, por ejemplo, una elegía intemporal al mar, como un tributo a Galicia, como un repositorio para los sesenta años de Cela en su experimentación con la novela como forma (107). La frase ‘elegía intemporal’ enfatiza el elemento ahistórico de la narración y el tema de la muerte.

⁷⁹ Ya existen varios ensayos sobre *Madera de boj*, pero los seminales, en mi opinión, son tres, hasta la fecha: «Shipwrecked in Spain: Europe Submerged in *Madera de boj* [Boxwood] by Camilo José Cela» de Lucile C. Charlebois, «Claves compositivas de *Madera de boj* de C.J. Cela» de José María Pozuelo Yvancos, y «Galicia, tamizada y resuelta por Camilo J. Cela en su trilogía» de Eloy E. Merino. Les agradezco a estos tres autores el haberme facilitado sus trabajos, que me han ayudado a orientarme en este ensayo.

herencia genética y cultural de los gallegos en el marco del andamiaje narrativo de los elementos repetitivos, pero variables, del tiempo, expuestos a través de dos *leitmotiv* recurrentes, el del acordeón y el de la ballena.

Como bien afirma Eloy Merino: “En *Madera de boj* no parece existir la demarcación de los tiempos; nada es pasado ni presente, todo es uno y otro” (314). Esta falta de precisión histórica es lo que crea el ímpetu antinaturalista de la novela, pero también es lo que permite que sobresalgan los otros dos ejes naturalistas, el medio ambiente y la herencia genética. El narrador de *Madera de boj* menciona “el modelo de Emilio Zola o doña Emilia Pardo Bazán”, añadiendo que “ahora ya no es como antes, ahora la gente ha descubierto que la novela es un reflejo de la vida y la vida no tiene más enlace que la muerte, esa pirueta que no es nunca igual” (296). Es decir que en *Madera de boj* el argumento mismo es la muerte, pero la manera de morir siempre va a variar, hecho que le da textura al argumento en sí.

El retrato del destino fatalista de una Galicia vulnerable aflora como tema naturalista en la novela. Merino sugiere que el autor no guarda ilusiones en cuanto al futuro de la región: “Galicia, parecería decirle Cela a los otros patriotas, no tiene remedio” (316). Entonces, hay en *Madera de boj* terreno para un naturalismo lírico e irónico, un naturalismo que se desvía de la concreción del tiempo para hacer hincapié en el canto a la naturaleza (flora, fauna, gente, mar, ríos y rías de Galicia) y en la relación constante entre la naturaleza y los seres humanos, quienes no parecen tener otra solución que la de permitir e instigar la contaminación y la violación de la tierra y el mar. Todo esto contribuye a lo que llama Lucile Charlebois el gobernante principio paradójico de la confusión en la novela (110). Para lograr esta lectura del naturalismo lírico e irónico de *Madera de boj*, es imprescindible tratar primero los *leitmotiv* de la narración, el del acordeón (representación del tiempo, de todos los tiempos históricos) y la ballena (representación del espacio de la mar y la amenaza que significa para la zona).

Si bien *Madera de boj* es el “remate de la vida” (palabras del propio Cela) en forma de la Danza de la Muerte macabra (Pozuelo Yvancos 217), el *leitmotiv* del acordeón figura como el instrumento que se abre y se cierra para tocar notas alegres (y, por ende, irónicas), así que emitan un sentimiento irremediable sobre una muerte segura. Esta apertura y este cierre reflejan la “estructura fugal” de la que

habla Janet Pérez con respecto a *Mazurca para dos muertos* (100). El *leitmotiv* del acordeón, ese instrumento ancestral celta de la gente gallega, es la representación de todos los tiempos históricos y, tal como el *orvallo* de *Mazurca*, atrapa a todos los personajes, tanto malos como buenos, en su canción repetitiva de estancamiento y muerte. El acordeón logra “combinar y comprimir el tiempo”, según Janet Pérez (cit. por Merino 311), así enfatizando la ahistoricidad tanto del argumento de la obra como de la vida gallega retratada. Según lo que llama Charlebois la poética de la desorientación (108) o la poética de la confusión (109) de la novela, el acordeón también sirve para confundir, tal como lo hace el ruido de la mar:

En el cabo La Nave, la punta más occidental de Galicia, aún más que Fisterra, y entre las playas de Mar de Fóra y Mar de Rostro, se hundió el carguero chipriota Troghodhos en la Nochebuena de 1940, se rescataron con vida cinco de sus catorce tripulantes, los tojos hace más años que son gallegos que las hortensias o las camelias, desde el principio hasta el fin del mundo el ruido de la mar viene siempre, zas, zás, zas, zás, zas, zás, Floro Cedeira piensa que la mar va y viene pero está equivocado, el mugido de las vacas viene también siempre y jamás se va, la mar muge como un coro de mil vacas pariendo, Pencho Ventoso cuenta cuentos de aparecidos que hablan por señas y se alimentan del aceite del candil del Santísimo como las lechuzas, Pencho empieza a contar y cuando para, para, para después seguir a otro ritmo e incluso con otra intención... (*Madera de boj* 189)

En esta cita, una de las muchas que imitan el movimiento y el sonido de la mar y del acordeón, Cela destaca la geografía de Galicia, la combinación fundamental de mar y tierra, el canto no tan melifluido de la mar, descrito como “mil vacas pariendo”, la importancia de los “aparecidos” (en la mitología gallega), que pueden semejarse tan verdaderos como los “desaparecidos” (tan “presentes” en las repetidas pero variadas historias [variaciones sobre un tema] de los naufragios de la Costa de la Muerte), y el constante juego de palabras para consolidar el ritmo de la mar y del acordeón. Por ejemplo, la frase “para, para, para después...” juega con la ‘inmovilidad’ semántica del verbo *parar* a la vez que insiste en la continuación, por medio del sonido de este mismo verbo. La posición siempre cambiante del acordeón se refleja también al final de la novela, cuando el narrador habla de la

basura de los turistas en las playas de la Costa: “Las bolsas no están nunca bien cerradas, la vida no tiene ni principio ni fin porque cuando unos mueren otros nacen y la vida es siempre la misma, oigo las siete sirenas que anuncian el remoto paso de los rorcuales” (302). El acordeón de *Madera de boj* se traga a los personajes pero también vuelve a abrirse para desvelar a estos mismos personajes, en forma cambiada o no, o para presentar a otros (296). Otra vez, nótase la variación sobre un tema, tal como se ve en la cita anterior, “seguir a otro ritmo e incluso con otra intención”.

Como el acordeón, la gaita –instrumento suma y netamente gallego–, se relaciona con la falta de argumento en la vida, tal como se demuestra en la comparación que hace el narrador entre la “danza desorientadora y confusa” de la muerte y “la gaita que suena [y] tiene la voz tomada” (295). En esta sección en particular, Cela relaciona el desarrollo de la literatura –con su estructura en fuga musical– con el de la vida. En la obra de Cela la literatura nunca se separa de la vida misma. Así lo asevera Pío Serrano con respecto al símbolo vital de la madera de boj: “Metáfora de su propia escritura, la novela revela la obstinación y el vigor del boj” (102). Esta obstinación frente al peligro amenazante de la Costa de la Muerte es un elemento del optimismo de los gallegos a pesar del fatalismo de su vida. De ahí que la vida siga bailando con la muerte en esta novela, a través de los numerosos personajes, su escueto diálogo chistoso e irónico, la repetición de los naufragios y los *leitmotiv* del acordeón y de la ballena.

El otro *leitmotiv* esencial de la novela es ése, la ballena, cuya boca abre y cierra el animal para devorar a sus víctimas, tal como se abre y se cierra el acordeón. El rico léxico gallego empleado a lo largo de la novela se complementa con la compleja red de vocablos marítimos. Por ejemplo, sin haber captado que un rorcual es un tipo de ballena, el lector no podría comprender el rico simbolismo de la ballena misma. La ballena representa el espacio de la mar y, por ende, la amenaza del peligro para los marineros, pescadores y bañadores que pueblan la narración de *Madera de boj*. A pesar de la omnipresencia de la muerte, parece que los gallegos no aprenden las lecciones que la amenaza de la mar significa:

Annelie va para muerta pero lo ignora, nadie sabe que va a morir ni siquiera cuando se muere, rezándole un padrenuestro a la Santa Compañía sirve de despertador, a mí me parece que es un poco exagera-

do eso de que los marineros de Fisterra y de Corcubión, dicen que también los de las Azores y las Shetland, conozcan a las ballenas por sus nombres, lo que sí queda hermoso y sentimental, las crónicas se escriben siempre después de que hayan acontecido los hechos que se relatan, nadie conoce el dolor de nadie. (174)

La ballena puede matar pero también puede ser matada: “Tío Knut sabe muchas cosas además de cazar ballenas pero no lo dice, las ballenas se acabarán algún día y entonces todos nosotros pasaremos hambre, las ballenas tienen mucha memoria y pueden vengarse de nosotros con crueldad” (186). La ballena, la representación del espacio de la muerte, tiene más memoria de la que tienen los humanos, los seres vivientes en la tierra, aunque también sean vulnerables a la erradicación.

En la unión del acordeón con la ballena resulta la aparición del camino a la muerte, como cuenta el narrador de *Madera de boj*:

Parece como si los barcos eligieran sus tumbas unos al lado de los otros, mi tío Knut va camino de quedarse ciego, el ojo azul celeste lo tiene cada vez más blanco y el ojo verde está perdiendo brillo de día en día, en la ballenera de Caneliñas se oye algunas noches tocar el acordeón y recitar poesías de Poe siempre en gallego, no en inglés, nueve muertos y ocho desaparecidos tuvo el pesquero... (196)

La prosopopeya de los barcos ilumina su significación en la vida diaria de los gallegos costeros, y la muerte de un barco tras otro se relaciona con el envejecimiento del personaje del tío Knut, cuyos ojos representan el azul del cielo y el verde de la tierra desde la perspectiva de la mar. La música del acordeón y los versos de Poe (recitados, insiste el narrador, en gallego, lo que los distingue del epígrafe de la novela, donde los versos aparecen en inglés) forman el canto lírico de la muerte y la obliteración ante la caza de ballenas.

Eloy Merino escribe que en la Galicia de *Madera de boj* “no parece pasar ni valer el tiempo” (311). El transcurso y el valor del tiempo, en efecto, sólo se manifiestan a través de otros ejes temáticos de la novela –la vejez, la política, los cambios sociales– los cuales, debido precisamente al carácter intemporal de la narración, se revelan de manera contradictoria y, por ende, irónica. Esta media burla respecto a la tendencia historicista de muchas novelas del siglo veinte, se

ejemplifica claramente en la evocación del “rey José Bonaparte al comienzo de la guerra civil del 36” (68). Este “rey” de otra época, claramente vinculado con Francisco Franco “no era muy alto pero sí relativamente culto y bondadoso y sabía distinguir el paso del tiempo y su significado del incesante tamborilear de la lluvia y el suyo, no todo quiere decir lo mismo, el rey José Bonaparte se reía de las supersticiones” (68-69).

El tiempo otra vez se mueve con y como el acordeón, revelando a unos personajes de un tiempo y comprimiéndolos con personajes relacionados de otro tiempo. Como dice Merino, “a pesar de las pistas brindadas, al lector se le confunde a propósito, para que no se facilite deslindar los yerros de hoy de los de ayer, o los de anteayer” (311). En este ejemplo, la dictadura de José Bonaparte (como extranjero) se vincula irónicamente con la de Francisco Franco, hijo de Galicia que debería conocer y comprender bien sus supersticiones y lluvias, es decir, sus tradiciones y tendencias.

Los títulos de las cuatro secciones de la novela presentan a varios personajes, cuyos perfiles se repetirán a lo largo de la novela. Una clave más importante en los títulos de estas secciones son los subtítulos porque se refieren explícitamente al tiempo con su palabra de naturaleza temporal “cuando”. Es más, la clave temporal, junto con la mención sucesiva de los deportes de rugby, tenis, la pesca “con artes prohibidas” y el cricket, logra desarrollar el tema sutil del envejecimiento en la novela. El narrador da otras pistas esclarecedoras, por ejemplo: “A los veinticinco años ya no se debe jugar al rugby” (86), una cita seguida por toda una historia de jugadores de rugby y toreros y sus épocas de triunfo (la juventud) y de derrota (la vejez). El concepto de la vejez entretejido con la incapacidad de hacer deporte se remata hacia el final de la novela:

El winger James E. Allen dejó de jugar al rugby porque se sintió viejo, hay siete vejezes o siete etapas de la vejez y cada una se presenta de golpe y sin dar aviso, para cazar el carnero de Marco Polo hay que ser rico, la edad importa menos, al tenis tampoco se debe jugar si el corazón se fatiga, ni al cricket, en el Surrey Cricket Club no quieren bowlers que jueguen con la boca abierta, el croquet es casi un juego de salón. (283)

Pozuelo Yvancos relaciona el énfasis de Cela en las etapas de la vida con el concepto del viaje: “El que ha sido el autor de grandes

libros de viaje conoce también que el suceder de las estaciones vitales coincide con etapas diversas en el único viaje de la vida” (208). Pozuelo Yvancos añade que las palabras del final de la novela son exactamente las del comienzo (209-10), lo que recuerda al lector que la vida es circular, que vamos de la no existencia a la existencia y que regresamos a la no existencia. La técnica y la temática de esta novela siempre nos conducen hacia la muerte, tal como lo hace la mar de la llamada Costa de la Muerte, demostrado así: “La mar permanece siempre y no se mueve de donde está, se balancea dentro de ella misma pero no se sale de sus bordes ni viaja, la mar no va y viene sino que viene siempre, zas, zás, zas, zás, zas, zás, como la vejez de los hombres y de las bestias, también de los carballos y de los tojos...” (125-26). Esta cita se parece mucho a la aludida más arriba, otra vez recalcando la variación sobre el tema. En este caso, la retórica subraya la naturaleza falible del ser humano, comparada directamente con la fauna (“las bestias”) y con la flora (“los carballos”, palabra gallega para significar “roble”) y “los tojos”. Se vuelve a revelar que en fin no se es más que la muerte que nos traga, y así se enfatiza de nuevo el carácter naturalista de la novela.

Varias alusiones temporales saltan a la vista debido a su inusitada precisión. Por ejemplo, el narrador menciona el mes de diciembre del año 1978 al enmarcarlo en la perspectiva de la escritura de Cela: “Hace veinte años” (154), lo que compagina perfectamente con la fecha de publicación de *Madera de boj* del año 1999. A veces estas alusiones específicas se contradicen en sí (como el rey Bonaparte del 36, antes mencionado) para indicarnos cuánto la historia se repite. El narrador habla de un barco naufragado en 1933 y lo compara con otro que sucede en 1975 y añade: “Los accidentes de estos dos barcos de nombre tan parecido dieron lugar a confusiones” (120). Otra vez, el tiempo y los acontecimientos plurales se comprimen dentro de la estructura del acordeón para 1) confundir al lector y, 2) hacer así que éste cuestione el valor del tiempo, y tal vez de la historia misma, en el contexto de la novela y de la vida.

Por otra parte, en otros ejemplos las referencias al tiempo parecen tener verdadero valor, así insertando otra traba en el análisis consistente del papel del tiempo en esta novela. Las referencias específicas al matrimonio (121), a la guerra civil española (195, 199), a la participación de las mujeres en la guerra (215) y al comunismo y la religión (275), dan a la narración un determinado sabor histórico

dentro del alud de personajes, mareas y naufragios que parecen existir sin demarcación temporal. Un segmento de narración pone de relieve los cambios que han experimentado las “meigas”, o hadas gallegas, con el tiempo, así situando la historicidad dentro de un contexto mítico y, por ende, quizás así eliminando el tiempo mismo:

Ahora no es como antes y las meigas hacen pronósticos políticos y deportivos, el Real Madrid no tardará en volver a ganar la Copa de Europa, ahora casi hay un registro de meigas, la sabia de Bañas puede sanar hasta la tisis, también el cáncer si se coge a tiempo, Pepa de Juana en Fisterra se da mucha maña para combatir el bocio, Ermitas de Portonovo hace fértiles a las hembras horras, yeguas, vacas, asnas, cabras, ovejas, mujeres... (77)

La yuxtaposición de las meigas míticas con el concepto actual del Real Madrid en la Copa de Europa se combina con la “organización” de las meigas en una sociedad contemporánea cada vez más dada a las cifras y la informática. Incluso se menciona una enfermedad ‘moderna’ –el cáncer– tal como lo hace páginas después con la mención del sida (90). Es más, a través de la lista de animales que incluye a las mujeres, Cela vuelve a subrayar el carácter bestial del ser humano, su inutilidad ante las fuerzas naturales y sobrenaturales del mundo. A lo largo de la novela el uso de las listas y la repetición de frases hace hincapié en la falta de importancia del tiempo, en lo que es la gran monotonía de la vida (v. 83-85 por ejemplo).

En el capítulo siguiente, el narrador contradice sus teorías sobre la monotonía de la vida al destacar algunos de los grandes cambios del siglo veinte:

Los ancianos más serenos dicen que no se puede dejar de creer de repente en lo que sea, dejar de asustarse de repente de lo que sea, hay que creer y hay que asustarse, también hay que ir poco a poco y haciéndose a la idea de las velocidades y las calmas, las cosas cambiaron con la electricidad, el calzado, la píldora de las mujeres y el divorcio, antes no eran así, antes llevaban toda la vida sin ser así. (156)

En el tercer capítulo, se aprende la lección de que, a pesar de los cambios tangibles que vienen con el tiempo (e.g. la electricidad, el calzado), la vida siempre es igual y “cada cual debe conformarse con

lo que tiene porque el tiempo pasa para todos y todavía no se inventó el barómetro que avise de las dichas y las infelicidades” (226).

El tiempo de la muerte, o quizás el ‘atiempo’, se subraya en *Madera de boj* a través del retrato del medio ambiente en Galicia. Cela emplea constantemente las frases “por aquí” y “por esta mar” para enfatizar la localización de la Galicia costera, la Galicia de todos los tiempos. La importancia y visibilidad que ha experimentado Galicia no se le escapan al autor gallego de *Madera de boj*, quien vuelve enfáticamente a su tierra natal para su trilogía final. Merino comenta esta aumentada visibilidad de Galicia desde la muerte de Franco:

Galicia ha experimentado un intenso proceso de *galleguización* en los últimos 25 años; todas las fuerzas políticas, nacionalistas o no, funcionan a partir del reconocimiento de la distinción y originalidad de la sociedad gallega y en base a la defensa y cultivo de la lengua y cultura nativas. Hoy el movimiento nacionalista gallego, aunque limitado por la coyuntura particular del momento, es más fuerte y popular que nunca. (306)

Charlebois también enfatiza la “galleguización” de la cultura al resaltar el uso por Cela de las leyendas celta en su novela (108). El carácter movedizo de la mar se refleja en la gente que vive cerca de ella, como afirma la voz narradora de *Madera de boj*: “Estos consejos sobre la alimentación de las criaturas sólo sirven para los que nacen a orillas de la mar y no rigen con los de tierra adentro, la madera de boj tarda en arder, es como el hierro, pero cuando arde devora todo lo que toca” (270). Esta cita establece la dicotomía de mar/tierra, tal como lo hacen las frases frecuentemente empleadas para orientar y desorientar al lector, “por aquí” y “por esta mar”. Como de costumbre, la voz narradora separa la mar de la tierra y, después, señala sus semejanzas: “Ten presente que la mar no perdona pero la tierra tampoco, son dos animales carniceros, dos bestias sanguinarias, el agua quema como el fuego y el aire huye despavorido de los demás elementos” (277).

En *Madera de boj*, la mar y la tierra gallegas son la base física, emocional y espiritual de la gente que las puebla. Es a través del medio ambiente que el autor consigue vincular tan fuertemente a la gente, sus tradiciones, historia, mitos y cultura con la tierra que ha servido de testigo de todo esto a lo largo de los años (es decir, el testigo de la historia gallega). Al mencionar a la poeta gallega Rosalía

de Castro, el narrador otra vez ata los conceptos de la cultura gallega con el lugar: “A Rosalía de Castro no le perdonaron que lo dijese, hay quien piensa que la Costa de la Muerte va desde La Coruña hasta la playa Fedorento en A Guarda” (193). El narrador refuerza este concepto:

Cósmede es sordomudo y además no tienen nada que decirse, los gallegos nos vimos obligados a echar dos veces a los moros de nuestro territorio, tienen usos muy diferentes y costumbres supersticiosas, primero nos ayudó Nuestro Señor el Apóstol Santiago Matamoros que cabalgaba un caballo tordo y después Carlomagno y los Doce Pares de Francia, el rey de los moros era el Almirante Balán, en algunos libros de historia se dice dónde la mourindá enterró sus haberes, hay quien jura que los moros siguen viviendo debajo de la tierra que abren y cierran diciendo unas palabras mágicas. (244-45)

El notable uso de la primera persona del plural (“nos vimos”, “nos ayudó”) en este segmento subraya la colectividad de la cultura gallega, y la referencia algo irónica a los acontecimientos históricos del Medioevo otra vez hace hincapié en lo que es ‘nuestro’ (“por aquí”) y lo que es ajeno (lo que viene de otras partes). Además, la referencia al abrir y cerrar de la tierra le vuelve a recordar al lector de las imágenes del acordeón (el tiempo desplegable) y de la ballena (el espacio de la mar que amenaza y es amenazado). No obstante esta insistencia tradicional en lo que ha sido y es la cultura gallega, el narrador expresa más tarde una frustración elemental con la mezcla de culturas, la pérdida de la esencia gallega, a través de la globalización: “Los tiempos marchan irreverentes y las costumbres copian las del extranjero, la gente las aprende en la televisión” (294).

En la narración se juega constantemente con lo que es y no es la cultura gallega a través de su tierra y mar. Este énfasis en el “por aquí” se contrasta con las varias menciones de otros espacios que ocupan el “por allá”, por ejemplo, la intertextualidad castellana (y medieval) del personaje de Melibea (42), los recuerdos de la cultura castellana (102) y de Madrid (217), y la compleja intertextualidad del mismo Cela (referencias a *La familia de Pascual Duarte* [79, 81, 149, 172]; mención de otras obras de Cela [87, 182, 217, 288]; juegos con la numerología, sobre todo con los números 2 y 3 [300]). Esta sustancia de comparación entre culturas y de mezcla de culturas es

un producto de la vida y la escritura del propio Cela, quien, según Merino:

Conscientemente o no, se erige en vocero de su pueblo, “figura pública de relumbrón” [...] intermediario entre gallegos y españoles, dada la estructura y resonancia de su obra y pensamiento en los medios culturales del país. La imagen que de sus compatriotas surge en su novelística es tanto un espejo para sí mismos como un rótulo informativo para los demás españoles, más o menos divertido, tanto o más ilustrativo. (304)

De esta manera, “Camilo José Cela recupera en la novela [en general] no sólo la imagen del joven que fue en la aldea gallega, sino también la imagen probable del que hubiera podido ser” (Mendogo Minsongui 73).

Mientras Cela recorre los lugares físicos de su juventud, hace que el narrador mencione la mar, siempre vinculada con la muerte y la falta de fidelidad de la historia, temas inherentemente naturalistas:

A esta letanía no se le conoce el fin, es probable que no tenga fin, los barcos de la mar arrastran siempre su historia y algunos hasta su historia de amor, de odio y de conveniencia comercial, política y marinera, la historia del mundo podría repetirse con muy hermosa puntualidad sumando las abnegaciones y los resentimientos, también las envidias y los altruismos, la historia del mundo no se escribirá jamás porque el hombre es un ser impaciente, un animal nervioso que se alimenta de escalofríos. (110)

Tanto la mar y la tierra gallegas como la flora y fauna que las habitan revelan los numerosos misterios del mundo y de la existencia del ser humano en ello. Las listas casi exhaustivas de flora y fauna, hechas con un lenguaje químico-botánico mezclado con la constante mención de la violencia y/o la muerte (e.g. 48), dialogan con el sabor naturalista y fatalista de la novela, tal como lo hacen las múltiples listas de naufragios que salpican la narración. Aún los árboles al lado del río Maroñas paralelan la herencia social de los gallegos: son árboles “de las sombras, el misterio y la soledad” (133).

Este lenguaje terruño y marinero les da valor al poder de la naturaleza y a la vulnerabilidad de los seres humanos, quienes intentan explicar los fenómenos naturales a través de la religión y/versus la superstición (ésta última subrayada sobre todo en la cultura gallega).

La combinación de lugar con cultura no sólo tiene el efecto de que “nada parece real, todo es fantasía” (Merino 315), sino que también permite que el ojo irónico del autor se manifieste en sus comentarios acerbos sobre la religión y la superstición. Por ejemplo, el narrador critica la hipocresía de la Iglesia Católica (tema sumamente actual): “A algunos curitas jóvenes les gusta preguntar en el confesionario por los ligeros toqueteos, es muy reconfortante y da gusto ver cómo las niñas se ponen coloradas, las hay que se ríen por lo bajo, hay curitas jóvenes que huelen a esmegma y a fijador” (114). Aquí Cela relaciona la religión con el olor del sexo natural y así consigue criticar una institución a través de la constante técnica de la contradicción, la que, en este caso, pone de relieve la doblez de la Iglesia. Además de mezclar la religión con las realidades de la tierra, Cela describe la muerte de un fantasma (89), así combinando los conceptos religiosos de la muerte con los de la superstición. En la historia de Cela, los fantasmas viven tanto como los “vivos” y, así, también pueden sufrir la muerte y el temor ante la muerte tal como los sufrimos nosotros los seres vivos.

Los elementos de tierra y mar, flora y fauna y vida y muerte se juntan en la imagen de la madera de boj. El uso de esta frase tanto en el título como en la imaginería plena de la novela resulta ser la única esperanza, aunque no en sí pura, de la cultura gallega. A partir de la siguiente cita del texto, “no es sano ignorar las tumbas de los abuelos, de los padres, de los hijos, de los nietos y de los criados, las familias deben convertirse en tierra de la propia tierra para que los robles y los castaños crezcan más recios y solemnes, para que el boj respire más duro y más hondo” (169), Merino explica así esta idea: “Madera cuya excelencia no reside en sus usos potenciales, sino en su naturaleza obstinada (no se hunde, no prende, es dura de moldear). Y la comparación con el boj será la única manifestación utópica (optimista) rescatable de la realidad gallega, según la trilogía: es decir, esta terca resistencia al cambio, y la eterna penitencia de lo mismo” (316). Por desgracia, a pesar de la grandeza y dureza de la madera de boj como representante de lo eterno gallego, la contaminación de la naturaleza siempre tiene su rol, a veces más imponente, a veces menos, en la supervivencia del optimismo gallego (captada, como dice Merino, en la imagen del boj). La contaminación de la naturaleza, ejercida por los seres humanos en contra de la naturaleza y, por ende, en contra de sí mismos, se describe a través de un naufragio químico que daña a la mar y sus habitantes (138-39), otros naufragios petroleros que crean una “marea

negra” (211, 215), la basura de los condones en la playa (219) y la basura –“hule [de] plástico [o] papel de plata” tirada a la mar (221).

La tendencia natural de atravesar y usar la mar es una parte de la herencia genética de Galicia, tal como se retrata en *Madera de boj*. El autor insiste en el abundante uso del gallego, del lenguaje de los pescadores –“el pesco”– y del lenguaje culinario de los productos y la cocina gallegos para ligar el concepto del lugar con el de la herencia (de familia y de tradiciones culturales). El lector nunca se olvida de la ambientación de la novela porque todo gira en torno a lo gallego: la invocación de la mar y la tierra, el lenguaje no castellano, el “pesco”, la comida gallega, la enfermedad inevitable, los naufragios, etc. La relación de amor/odio entre la gente de Galicia y su mar se refleja también en las relaciones familiares de los gallegos que pueblan la narración de *Madera de boj*. Por ejemplo, el narrador cuenta cómo la avaricia alrededor de la mar puede separar a las familias:

Algunos barcos naufragan porque el capitán se distrae mirando, se queda como tonto, ya se sabe que la caza de ballenas separa a las familias, el dinero separa siempre a las familias, mi bisabuelo no me regaló la voluntad y por eso el viento de la vida me zarandeó siempre de un lado para otro y me obligó a hacer de criado al aburrido fantasma que reparte el rancho del ropero de los pobres. (160-61)

Sin embargo, más adelante, el narrador arma un discurso irónico sobre lo confusa y contradictoria que es la historia de Caín y Abel:

En la *Biblia* se dice que sí y que no, un hermano ayudado por su hermano es una fortaleza y también un hermano enemigo de su hermano es una fortaleza, un hermano demasiado parecido o mata al hermano o se suicida, es muy difícil soportar el desdoblamiento, la paradoja de Caín y Abel no fue entendida casi por nadie. (166)

Aunque quizás no se entienda bien este conflicto de los hermanos bíblicos, hacia el final de la narración el narrador lamenta la separación inherente de las familias de su zona:

La vida no tiene argumento, cuando creemos que vamos a un sitio a hacer determinadas heroicidades la brújula empieza a girar enloquecidamente y nos lleva cubiertos de mierda a donde le da la gana, a la cate-

quesis, al prostíbulo, al cuartel o directamente al camposanto, también la muerte empieza a bailar su danza desorientadora y confusa, la gaita que suena tiene la voz tomada, ¿por qué en mi familia no hemos sido capaces de levantar una casa con las vigas de madera de boj?, esto no lo sabe nadie, yo tampoco lo sé, las ignorancias no merman con el reparto, eso de que llevamos varias generaciones sin estar enterrados juntos no es más que una disculpa y una superstición. (294-95)

La fragmentación familiar está siempre atada a la tierra y la mar gallegas. Es esta herencia genética y cultural la que causa la vuelta de Cela a su tierra natal, a enfrentarse con su propio pasado, sus propias raíces, su hogar, su muerte. Hacia finales de la narración, el narrador empieza a usar un apóstrofe íntimo, “Cam”, para el narratario, y el insistente uso de las varias formas de “tú” hace hincapié en la creciente ternura del cierre de la novela.

A lo largo de la narración las numerosas y repetidas series de naufragios (“la lista de los naufragios no se acaba nunca, esto es el cuento de nunca acabar, es como las fases de la luna y el flujo y reflujos de las mareas” [214]) se vinculan incansablemente a la mar con la muerte, tal como la vuelta a Galicia devuelve al autor a la mar y, por ende, a la muerte. Como varios críticos han comentado, la repetición de las muertes establece la ahistoricidad de la narración. Sin embargo, la creciente ternura del fin de la novela señala una muerte que se destaca entre otras, la muerte de la voz narradora que ha vuelto a Galicia para ver su naturaleza y para combinar su propia naturaleza con la de su tierra. Este canto a la muerte, además de usar como estribillo las series de naufragios en las costas de Galicia, incluye la expresión de un temor verdadero ante ella (e.g. 90), un análisis algo frío de las diferentes maneras de morir (e.g. 142, 223, 255), una comprensión de lo que es la verdadera soledad (e.g. 131, 162), la mención del suicidio (e.g. 244, 265), la vida de las muertes en el cementerio (e.g. 290) y, finalmente, un acercamiento a la muerte propia (301-03), sobre todo con la mención de cómo “[le] hubiera gustado arribar a Padrón” (302). Y, claro, esta muerte que significa la vuelta a Padrón se relaciona lírica e irónicamente con “el cielo de los marineros muertos en la mar” (303). Así, se dice de Cela que:

Él es patriota; la distinción la explica el autor en un comentario publicado en 1983 [...] El patriotismo es precisamente aquel amor “al paisaje en

el que se ha nacido, al decorado en el que uno vio la primera luz; el valle o la mar o la montaña, la aldea o la ciudad o el país”. Cela se declara patriota sin reserva alguna y lo proclama orgullosamente “a todos los vientos de la rosa”. (Merino 303-04)

De hecho, *Madera de boj* es, como cita Pozuelo Yvancos:

El cuento del “remate de la vida” [palabras de Cela]. La muerte no está sino como argumento único de la vida, su remate. Otra vez, más adelante, en las formidables dos últimas páginas, donde toda la novela vuelve sobre sí misma, la Danza de la Muerte ha de tomar la figura del jugador de cartas, el descarte de la vida, contenida toda en la serie de naipes y agotada en cada golpe de echar las cartas. (217)

Esta necesidad de rematar lo autobiográfico en el momento de enfrentarse con la muerte tiene que relacionarse con la necesidad de tierra y mar, de Padrón, de Galicia. Sissa Jacoby escribe sobre “memórias, fingimentos e verdades em Camilo José Cela” y, al final de su artículo, comenta el papel del autor en su mundo, es decir de la universalidad del tema sobresaliente de *Madera de boj*:

Como organizações discursivas, autobiografia e ficção jamais poderão refletir fiel e diretamente o sujeito que representam, mas podem refletir satisfatoriamente a evolução da verdade autobiográfica desse sujeito que se faz e se refaz continuamente a través da verdade da elaboração artística, que demanda tanto de una quanto de outra o apelo não só ao simbólico mas também ao imaginário, lugar privilegiado da arte em que o ser procura a reflexão de sua plenitude. Falar de si é falar do outro que lhe serve de espelho, é falar de todos, é falar do mundo. E falar do ser no mundo. (320)

Las contradicciones temporales alrededor del tema de la muerte en *Madera de boj* parecen disminuir el carácter naturalista de la narración. Sin embargo, estas mismas contradicciones son las que revelan el carácter esencialmente naturalista de la propia cultura gallega. La relación entre tierra y mar y entre generaciones familiares que iluminan la cultura naturalista de Galicia también pone de relieve el transcurso del tiempo y sus efectos en los acontecimientos cotidianos de la zona. El acordeón –cerrado, abierto o entre estados–

siempre toca su música pero la música cambia, mientras que la ballena siempre amenaza las costas gallegas con la muerte a la vez que es amenazada por la muerte a manos de los pescadores gallegos. El final de la novela de Camilo José Cela revela un maduro reconocimiento del ir y venir de la vida, la muerte, la soledad y el temor, pero lo que mejor demuestra es una honda preocupación por una vuelta final al principio –a Padrón, a Galicia, a la mar, a la no existencia.

OBRAS CITADAS

- CELA, Camilo José. *Madera de boj*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- CHARLEBOIS, Lucile C. «Shipwrecked in Spain: Europe Submerged in *Madera de boj* [Boxwood] by Camilo José Cela». En *The Image of Europe in Literature, Media, and Society. Selected papers from the 2001 Conference of the Society for the Interdisciplinary Study of Social Imagery*. Pueblo, Colorado: The Society, 2001. 107-112.
- JACOBY, Sissa. «Autobiografia e ficção. Memórias, fingimentos e verdades em Camilo José Cela». *Letras de hoje* 37.2 (2001): 313-320.
- MENODOGO MINSONGUI, Dieudonné. «Lo autobiográfico en *Mazurca para dos muertos*, de Camilo José Cela». *Signa* 4 (1995): 169-80.
- MERINO, Eloy E. «Galicia, tamizada y resuelta por Camilo J. Cela en su trilogía». *Letras Peninsulares* 15.2 (2002): 303-320.
- PÉREZ, Janet. *Camilo José Cela Revisited. The Later Novels*. New York: Twayne, 2000.
- POZUELO YVANCOS, José María. *Ventanas de la ficción. Narrativa Hispánica, Siglos XX y XXI*. Barcelona: Península, 2004. (El capítulo 13 versa sobre *Madera de boj*).
- ROTELLA, Pilar. «Picarism, Naturalism, Existentialism: Cela's *The Family of Pascual Duarte*». *Excavatio* 16.1-2 (2002): 353-363.
- SERRANO, Pío E. «La obra de Camilo José Cela». *Revista Hispanocubana* 13 (2002): 100-102.