

EL YO METATEMPORAL EN CELA

Gonzalo Navajas

Universidad de California, Irvine

INTRODUCCIÓN. EL YO EN EL TIEMPO. DE HEGEL A BLAS DE OTERO

La relación del sujeto con la temporalidad abstracta –realizada en la Historia y el Estado– ha sido uno de los temas capitales del pensamiento moderno. Desde Hegel, Napoleón, Goya y Marx a Unamuno, Derrida y García Márquez, esa relación se ha concebido con respecto a los diversos grados de inserción del sujeto dentro de macroestructuras omnicomprendivas superiores a él. Esa tendencia se realiza por encima de las divisiones artificiales del conocimiento. Tanto la filosofía como el arte y la literatura ejecutan un modo convergente de discursividad con formas distintas. Por ejemplo, lo que Hegel concibe de modo abstracto lo materializa en la praxis política el modelo de Estado napoleónico. Goya, por su parte, lo realiza con la exploración del caos y el desgarrar del subconsciente, que se resiste a las limitaciones de una *Vernunft* menos benevolente de lo que prometía la optimista propuesta kantiana de *la paz perpetua* (Kant 111). Mi ensayo en torno a C. J. Cela procede, por tanto, a partir de la disolución de las fronteras cognitivas restrictivas y la integración de su opción estética dentro de un marco hermenéutico más inclusivo.

La distintividad de Cela consiste en que, en sus novelas, el sujeto textual –tanto el narrador como los diversos agentes protagónicos de la narración– se sitúa *en contra* (y no sólo en la periferia o al margen) de la temporalidad supraindividual. Desde *La familia de Pascual Duarte* a *Mazurca para dos muertos* y *Madera de boj*, la narrativa de Cela es una consideración de las dificultades de la inclusión del sujeto en proyectos colectivos con los que identificarse. La ruptura y la

desintegración sustituyen a la aceptación de unos parámetros compartidos. Esa ruptura conecta con una orientación definitoria del arte y la literatura españoles que, desde Quevedo y José Ribera a Valle Inclán y Blas de Otero, se han concentrado en la compleja y difícil dialéctica de la inserción del sujeto en un marco epistémico superior.

EL TIEMPO, LA HISTORIA Y EL ESTADO

La obra de Cela se sitúa en un medio temporal y espacial local. Cuando esa obra se inicia en los primeros años de la década de 1940, las circunstancias específicas en que aparece son una razón suficiente para explicar esa ubicación. En ese momento, España experimenta una involución temporal y un aislamiento sobre sí misma que la devuelve a las épocas más sombrías de la historia moderna del país. *La familia de Pascual Duarte* responde a esas circunstancias de manera plena. El medio físico y cultural nacional determina las posibilidades de expansión creativa y restringe de manera estrecha las opciones de productividad textual. La privación física y cultural del país determina inequívocamente esa producción.

Lo que da uniformidad a la obra de Cela es que esa fijación en el medio local y nacional continúa a lo largo de toda la obra con algunas esporádicas incursiones en espacios no nacionales. La primera conclusión de este trabajo es, por tanto, que Cela opera a partir del medio local y nacional y que se margina de la creciente orientación global e internacional que caracteriza las últimas tres décadas del siglo XX (Navajas 174). Ésta es una orientación *a contrario*, que se opone a la naturaleza predominante del marco estético y cognitivo contemporáneo y que parece contradecirlo de pleno. En lugar de la indeterminación y la multipolaridad de centros de significación que caracterizan ese marco estético, la obra de Cela elige la singularidad de significación y la concentración en un medio restringido y mínimo. Ese medio es español y, dentro de él, provinciano y local hasta reducirse en algunos casos al café de barrio (*La colmena*) o la comarca y sus localidades menores (*Viaje a la Alcarria*, *La familia de Pascual Duarte* o *Madera de boj*).

Esa fijación puede enjuiciarse de modos distintos: de manera crítica, como un rechazo de los nuevos modos de percepción del mundo, una concentración de la textualidad en un pasado ancestral, primi-

tivo y hostil, que ejerce una influencia todopoderosa sobre el presente y lo determina por encima de otras opciones. Desde esta perspectiva crítica, la obra de Cela estaría cerrada al proyecto moderno en general y en particular a la expansión global e internacional que caracteriza la era de la nueva comunicación global y electrónica en la que nos hallamos. La obra de Cela optaría por instalarse deliberadamente en el estatismo del pasado y se negaría de manera programática a conectar con el presente y sus premisas epistémicas.

Desde una evaluación más receptiva, la posición de Cela sería juzgada más favorablemente ya que presentaría la otra cara de la nueva comunicación y lenguaje globales, revelando de manera indirecta su incapacidad de proveer un modo fiable de identidad. La obra de Cela conduciría a la consideración crítica de lo que el modelo global ofrece: la negación del enraizamiento, la disolución del yo en un medio que lo supera y lo abrumba, prometiéndole la integración en un espacio abarcador y absoluto pero sin concederle la posibilidad real de integrarse en él. Así concebido, el modelo global es una utopía que se realiza sólo parcialmente en la flexibilidad y la simultaneidad completa de los mercados financieros, pero que no consigue consolidarse en la conciencia individual que se siente alienada de un mundo que le es ajeno. El yo de Cela, primario pero primordial, retrotrae a la memoria de lo fundamental y originario. Recuerda que las decisiones últimas del sujeto no se producen en el magma mediático de la *Web* o en la indeterminación de las estructuras supranacionales sino dentro de los cuadros epistémicos locales que no son suprasubjetivos sino *intersubjetivos*.

La obra de Cela sugiere que las decisiones que afectan al individuo más directamente son las que proceden del medio inmediato y no de las abstracciones generalizadas e impersonales (Levinas 171). Su propuesta es, por tanto, una llamada al poder de una naturaleza fundacional, aunque señalando sus limitaciones y aberraciones. El yo local y natural es primitivo y puede llegar a ser incluso monstruoso, pero no podemos negar su impulso e influencia ya que el hacerlo nos niega las posibilidades de entrar en contacto con los atributos más característicos de la naturaleza humana. Su obra es, por tanto, una reafirmación de lo individual y tangiblemente inmediato por encima de la indefinición y la ambivalencia del marco global. Sería concebible rechazar esa reafirmación como un retroceso en la penosa marcha del progreso de la modernidad. Al mismo tiempo, las

novelas de Cela pueden concebirse también como un signo de que la Historia, el Estado y las Ideologías han originado algunos de los acontecimientos más penosos de la evolución de la humanidad (Virilio 96). La afirmación del yo individual que, desde Kierkegaard y Unamuno a Lyotard, constituye una vertiente del pensamiento moderno, se realiza en Cela a partir de la presentación descarnada del yo precivilizado y no sometido todavía al rigor freudiano de la represión de la *Kultur* colectiva (Bloch 239).

La marginalidad y la autoexclusión deliberadas han constituido la orientación más sistemática de Cela. Una obra que emerge dentro de un medio ya de por sí devaluado y tangencial —el español de la autarquía y el aislamiento del franquismo. Dentro de ese medio, Cela elige, además, reductos específicos de significación que agudizan más todavía la marginalidad: el campo rústico y bárbaro, los enclaves urbanos de la penuria y la mediocridad física y espiritual, las historias más grotescamente descarnadas de la guerra civil. La combinación de esos diferentes espacios de marginación produce un alegato contra las promesas de la modernidad insertando dentro del programa kantiano del orden y la paz imperecederos la cuña perturbadora de los impulsos arquetípicamente primarios de la precivilización.

No creo que sería apropiado leer esta fijación en la violencia y el conflicto humano virulento como una negación de los principios y objetivos del programa moderno. Cela no se opone a ese programa. La presentación implacablemente objetiva de la violencia no produce la delectación en ella o la adhesión a sus procedimientos. Por el contrario, provoca el análisis de sus causas y su rechazo a la vista de los efectos deletéreos producidos por ella.

A lo largo del siglo XX, el pensamiento de filiación nietzscheana se ha caracterizado por su aserción de la conciencia individual por encima de las construcciones macroestructurales de la Historia y el Estado. Esa ha sido una afirmación utópica ya que ese siglo se ha caracterizado por el predominio de figuras que en la praxis política han intentado implantar el predominio de las construcciones macroestructurales por encima de las individuales.

La opción de Cela es más indirecta y ambigua. Por una parte, hace emerger a la superficie más visible de la conciencia los espacios suprimidos por el medio civilizador. Por otra, su visión apocalíptica del medio español marginal supone una llamada hacia opciones más constructivas. La sobredeterminación de lo marginal concluye

en el rechazo de las causas de esa marginación. La textualidad de Cela niega, a través del exceso significativo, lo que describe y expone de modo abrumador y casi exclusivo. Vivir en los márgenes previene contra la sobreimposición y contaminación de macroestructuras externas. Al mismo tiempo, en el caso español, ha producido la exclusión del discurso nacional de discursos más comprensivos y abarcadores y ha destinado al país a una perpetua existencia *ad hoc*, siempre en una periferia que fue acentuada y magnificada en la época franquista. Cabe preguntarse si, en el momento actual de la plena integración del país en el *mainstream* internacional, esa obra tiene la misma vigencia que tuvo en el pasado. Es posible que la obra de Cela sirva como la crónica negra de un pasado sombrío que se ha de tener presente precisamente para eludir su repetición.

EL PRIMITIVISMO

El medio natural predomina en Cela. El campo, el mar, los páramos, los pueblos y las aldeas. Desde *La familia de Pascual Duarte a Madera de boj*, la mirada narrativa de Cela se ha concentrado en la naturaleza y la relación difícil del ser humano con ella. La ciudad y la cultura urbana han tenido una función secundaria y esporádica y, en general, se han producido como una extensión y derivación o deformación del medio de la naturaleza. El hombre primitivo no sólo precede al civilizado sino que lo determina de manera decisiva. La figura de Pascual Duarte ha sido el icono que ha definido la evolución progresiva posterior. Es más, esa figura está entre las más complejas y psicológicamente densas de todas las de Cela. Su obra se concentra en figuras de una humanidad esquemática, que se presentan, además, parceladas dentro de la proliferación de otras figuras humanas reducidas que emergen brevemente y luego desaparecen en el *maelstrom* de la narración. Pascual Duarte, de modo diferente, ocupa la narración de principio a fin y la textualidad se organiza en torno al desarrollo de su biografía existencial. Esa biografía se corresponde con la de un hombre que está próximo a lo animal en su estado más primario y salvaje. Un ser humano que, replicando los principios del programa naturalista, es la consecuencia de su medio genético y ambiental: “Si me privaban de aquel olor [a bestia muerta de la cuadra] me entraban unas angustias como de muerte

[...] Cuando me fui a acostar, en la posada, olí mi pantalón de pana. La sangre me calentaba todo el cuerpo [...] Quité a un lado la almohada y apoyé la cabeza para dormir sobre mi pantalón, doblado. Dormí como una piedra aquella noche” (*La familia* 42).

Los términos que organizan el discurso mental de Pascual Duarte revelan una escasa separación del sujeto individual con relación a su entorno animal. Hay poca diferencia entre él y los animales que lo rodean: necesita el olor a bestia muerta, la sangre le calienta el cuerpo, duerme como una piedra. La marcha de la civilización no ha afectado a este ser que se mantiene en estado bruto en la periferia del desarrollo de la historia. En realidad, Pascual Duarte se sitúa epistémicamente *antes* que cualquier civilización y no le han afectado los acontecimientos de la evolución cultural. Pascual es prehistórico y su conducta mínimamente evolucionada revela con absoluta desnudez su exclusión de la historia escrita.

Sus actos vienen señalados, además, por un fatalismo genético y circunstancial que lo determina. Carece incluso de la reflexión existencial e intelectual de un paralelo suyo, Mersault, que, en *L'étranger* de Camus, se manifiesta subordinado al medio pero al mismo tiempo amaga una rebelión contra su situación que él juzga injusta. Mersault parece carecer de emociones, pero al mismo tiempo es capaz de mantener una posición ética insobornable frente a la presión de macroestructuras religiosas y burocráticas restrictivas. La afirmación de su individualidad y su enfrentamiento al orden divino y las estructuras sociales y religiosas pueden leerse como un examen crítico de la historia intelectual.

Mersault se revela contra la represión y las máscaras sociales y filosóficas que definen su tiempo. En su elementalidad y aparente ausencia de principios, Mersault establece un modo existencial nuevo que responde a la presión de la posguerra y los peligros de las ideologías totalitarias. Pascual Duarte carece de la dimensión filosófica y existencial de Mersault, que es el último eslabón epigónico de una larga cadena de una civilización occidental arruinada por los desmanes totalitarios. De modo divergente, Pascual Duarte está entre los primeros eslabones de esa cadena. Su estatismo, su estancamiento en un punto atemporal responde a su identificación con las fases previas a la modernidad.

El primitivismo individual de Pascual Duarte se extiende a la caracterización del yo colectivo de la nación. La conducta de Pascual

Duarte actualiza concretamente el modelo comprensivo de una colectividad cultural. Pascual Duarte es, al mismo tiempo, su consecuencia y su vehículo de expresión y comunicación. En el cosmos narrativo de Cela, esa colectividad cultural se define por su incapacidad para la síntesis y la armonización de fuerzas antagónicas. El enfrentamiento implacable que se inaugura en el entorno familiar de Pascual Duarte se extiende, magnificado, a toda la nación. No hay espacio en esa textualidad para el acuerdo y el entendimiento; sólo el enfrentamiento y la oposición irresolubles son una opción. La influencia de la civilización queda ausente siquiera como posibilidad. El país se halla en los márgenes de la Historia y se encierra en un círculo vicioso de autodestrucción y frustración de la esperanza.

Esa trayectoria autodestructiva alcanza su consumación máxima en la Guerra Civil que se percibe como el punto máximo de la fragmentación y el primitivismo colectivos. La conducta sanguinaria arquetípica de Pascual Duarte se concreta en los excesos de una contienda sin límites. Se ha destacar que, en la versión de la guerra civil de Cela, no se da atención sobresaliente al contexto objetivo del enfrentamiento. A diferencia de otras versiones ficcionales de la guerra, como las de Arturo Barea, Ramón J. Sender, José María Gironella y Javier Cercas en la novela, y Pilar Miró y Carlos Saura en el cine, Cela no contextualiza objetivamente el conflicto. Por ello, se desentiende de las causas concretas que lo originan y, en particular, su inserción en el enfrentamiento de las grandes ideologías totalitarias que caracteriza toda la historia europea –y no sólo la española– de la década de los años treinta. Para Cela, esa guerra responde estrictamente a unos parámetros locales de conducta que están organizados según códigos tribales que anteceden a una estructuración civilizada de la sociedad.

San Camilo 1936 y *Mazurca para dos muertos* presentan la realización más completa de esa visión prehistórica y *junguianamente* ancestral de la sociedad. En ellas, el primitivismo está fatalmente incrustado en la psique colectiva y actúa subliminalmente por encima de otras convenciones y normas colectivas. Del mismo modo que Pascual Duarte está programado para el homicidio, la colectividad nacional está destinada a la destrucción del otro al que se percibe como un antagonista y no como un copartícipe en una empresa comunitariamente compartida. El impulso de Tanatos prevalece sobre el de Eros y no hay posibilidad de hallar una compensación equilibra-

dora entre ellos. La guerra es el desenlace de un concepto de las relaciones sociales y humanas en el que la concordia y el acuerdo no aparecen en el horizonte de posibilidades. La muerte, que es la obsesión permanente de Pascual Duarte y del todo cultural al que pertenece, abruma las opciones de vida y conciliación colectivas.

LA NUEVA HISTORIA PERSONAL

Esta versión apocalíptica de la historia queda suspendida en algunas ocasiones y emergen entonces en la narratividad segmentos de realización personal en los que, a modo de oasis narrativos, las oposiciones no se resuelven, pero al menos se detienen momentáneamente y el sujeto disfruta de una tregua de estabilidad significativa que compensa las tensiones y conflictos del resto de la narración. Estos momentos epifánicos se generan en general a partir de la visión de un narrador viajero o de una voz autorial que opera directamente sobre el lenguaje convirtiéndolo en un instrumento de juego y delectación personal. Esa realización del placer en el lenguaje y la reflexión contemplativa se constituye como una experiencia individual y no comunitaria y compartida. *Viaje a la Alcarria y Madera de boj* proveen de ilustraciones.

El primer libro produce una utopía del medio rural desde la visión personal del narrador que crea un cosmos perfecto en el que él queda integrado de manera plena. Esa experiencia personal es afín a la contemplación mística o la elevación psíquica que produce el goce de un objeto artístico: una composición musical o un poema, por ejemplo. Una experiencia limitada y provisional que queda acotada dentro de la hostilidad general de un medio implacable. El narrador obtiene un sosiego momentáneo y efímero que, aun en su brevedad, sirve como una compensación para la dureza general de la discursividad textual:

Es un pueblo pardo, no hecho para estar rodeado de campos verdes [...] el viajero se acuesta de espaldas y queda mirando para unas nubecillas, gráciles como palomitas, que flotan en el cielo. Una cigüeña pasa, no muy alta, con una culebra en el pico. Unas perdices se levantan de un tomillar. Un pastorcillo adolescente y una cabra pecan, con uno de los pecados más antiguos a la sombra de un espino florecido de aromáticas florecitas blancas como la flor del azahar. Tumbado boca arriba, el viajero se duerme al sol pensando en el Viejo Testamento. (*Viaje* 70)

A pesar de que el pasaje contiene elementos que pudieran romper la visión beatífica del medio rural –como la acción primitiva del cabrero–, el componente predominante es la serenidad que el viajero obtiene no por la realización de un hecho o unos actos concretos sino sólo por la contemplación de un medio natural con el que logra compenetrarse de manera profunda. Incluso el acto primitivo del pastor es percibido con benevolencia ya que remite a un pasado arquetípico ancestral que comparte la humanidad desde el principio del tiempo. Éxtasis y *stasis* son las dos experiencias centrales. Ambas implican detención del tiempo. El *Angst* y la violencia comunes en la obra de Cela se detienen y el narrador goza de una plácida experiencia a la que el lector puede sumarse. Frente al desgarrar propio de otros momentos de la narración, el texto se abre aquí a la celebración de la eclosión de la contemplación y la belleza que se imponen por encima de unas circunstancias en principio poco propicias para la plenitud.

En *Madera de boj*, la saga trágica de la vida de los marineros de Costa da Morte se ve equilibrada por la sobreimposición de un visión ideal y utópica que ensalza la vida de los hombres del mar enfrentados a unas condiciones de vida y trabajo sobrehumanas. El texto ilumina y potencia esas vidas trágicas y las dimensiona de modo extraordinario confiriéndoles una naturaleza nietzscheanamente heroica de enfrentamiento contra una naturaleza contraria: “El vientre de todos estos horizontes es de oro, rorcuales de oro, gaviotas de oro, sino que está tupido, por el oro que no deja lugar para los raposos, ni los rorcuales ni las gaviotas, por Cornualles, Bretaña y Galicia pasa un camino sembrado de cruces y de pepitas de oro que termina en el cielo de los marineros muertos en la mar” (*Madera* 301).

A diferencia de la muerte degradante de los enfrentamientos de la guerra civil y del medio rural que han ocupado amplios segmentos textuales en Cela, en este caso, la muerte eleva la condición del hombre anónimo a cotas excepcionales y lo sacraliza precisamente porque ese hombre no se disminuye en un enfrentamiento desigual contra fuerzas muy superiores a él sino que convierte ese enfrentamiento en un instrumento de su grandeza. La dimensión heroica no abunda en Cela. Cuando ocurre, lo es como consecuencia del enfrentamiento desigual de un sujeto contra circunstancias manifiestamente contrarias a él.

La valoración del yo subjetivo por encima de las construcciones abstractas y macroestructurales de la Historia se conjuga con el soslayo de la cultura académica y abstracta. Cela se ha situado a favor

de los seres que carecen de historia o cuya historia personal no se incluye en las crónicas oficiales. Su obra es una empresa de recuperación y reconstrucción de innumerables vidas olvidadas y negadas que no han penetrado el universo, impenetrable para ellos, de la cultura escrita. En el debate contemporáneo entre la cultura escrita y académica y la cultural visual/oral de filiación popular, Cela figura claramente dentro del espacio popular. Lo hace más allá de un planteamiento teórico o intelectual explícito. En este autor, la opción popular ocurre de manera espontánea sin necesidad de elaboración de sus premisas fundamentales. Los temas, personajes, situaciones y lenguaje pertenecen al repertorio de una cultura ajena a los presupuestos de la cultura académica. Es más, se hace al margen de ella, e incluso de manera contraria a ella, al revelar sus insuficiencias.

Un pasaje de *Viaje a la Alcarria* ilustra, ya en los principios de la trayectoria de Cela, su posición con respecto a las fronteras entre la cultura escrita y la popular: “Con esto de meter todas las cosas de mérito en los museos de Madrid, se está matando a la provincia, que en definitiva es el país [...] el frío orden administrativo de los museos, de los ficheros, de la estadística y de los cementerios, es un orden inhumano, un orden antinatural: es, en definitiva, un desorden” (*Viaje* 155). Centro/periferia, estructura oficial/desorganización natural, parálisis administrativa/ cultura vital son las dicotomías de la organización cultural. Cela opta abiertamente por el desorden y la libertad en contra de la rigidez y la jerarquía. Lo que en *Viaje a la Alcarria* es un comentario marginal es en el resto de su obra un motivo fundamental y constitutivo.

No es Cela el primero en hacer esta propuesta. La historia intelectual del siglo XX prodiga la contraposición de los modelos culturales y de sus respectivas prioridades evaluativas. Las vanguardias en las artes plásticas y visuales, además de en la literatura, tuvieron como uno de los principios constitutivos de su programa la subversión de las jerarquías y divisiones formales y genéricas para producir un caos sistemático del que deberían emerger formas híbridas de composición de la textualidad artística. Para Breton, el primer Buñuel y el García Lorca de *Poeta en Nueva York*, el arte debe realizarse en la calle y para el público de la calle, no de los foros oficiales que esos modos artísticos condenaban como desconectados de la vitalidad y creatividad artísticas y subordinados al pasado más que al presente y futuro del arte (Löwy 215). En la actualidad y de

manera poco habitual en el medio cultural institucional, Pierre Bourdieu ha criticado los rígidos códigos del *homo academicus* que tiende a perpetuar paradigmas hermenéuticos que confirman y protegen su posición en el *status quo* antes que promover su cuestionamiento. La sociología crítica de la cultura de Bourdieu es un revulsivo para los principios establecidos y significa un rechazo de las jerarquizaciones artificiales que han obstaculizado la sintonización de los estudios humanísticos con la revolución de la comunicación y la tecnología de las dos últimas décadas (Bourdieu 34).

Lo que es característico de Cela es que en él la referencia a la cultura académica ha sido elidida. No es que esa cultura no opere en su obra. Al contrario, intervienen activamente en ella, por ejemplo, la literatura clásica cervantina y picaresca, Goya, el esperpento y diversas conformaciones del expresionismo. Esa cultura no aparece, sin embargo, a modo de referencia intertextual abierta, como si el texto declinara revelar esas conexiones y quisiera realizarse a partir de las manifestaciones en bruto de la voz popular. En ese caso, la polaridad entre cultura escrita y oral se decide claramente por la segunda y se niega incluso la oposición entre ellas.

Desde esta perspectiva, dentro del marco de la estética popular, Cela operaría como un creador *ab nihilo* en la búsqueda de una textualidad y un lenguaje que conectaran con la tradición bajtiniana de lo carnalesco medieval para elevarlo a una categoría especial en la que las conexiones intertextuales se convirtieran en irrelevantes al ser superadas por una individualidad creadora singular. Por una parte, una nueva historia cultural personal contrapuesta a la Historia supraindividual sancionada académicamente. Por otra, un lenguaje singularizado que confiere a lo popular una distintividad literaria especial. Estos serían los rasgos determinantes de la estética que Cela establece dentro del paradigma de la literatura de la segunda mitad del siglo XX.

LA CONTRA-ÉPICA DE LA DESTRUCCIÓN

No obstante, a pesar de sus opciones textuales predominantes, la Historia supraindividual y colectiva sigue manifestándose en Cela. A partir de la fijación en un medio personal irrepetible, se hacen asertos en torno a la historia de la entidad cultural nacional

y de su particular modo de inserción en la discursividad internacional. El medio nacional aparece como una caricatura del más amplio europeo, una realización deformada de la versión moderna de la cultura que el país, en el mejor de los casos, trata de imitar de manera tosca e incompleta. Esa historia colectiva está dominada y condicionada por el impulso de la destrucción del otro tanto individual como colectivo que caracteriza el *Geist* nacional.

Mazurca para dos muertos lleva ese modelo de la destrucción a las últimas consecuencias. En esa novela, la colectividad aparece sometida a fuerzas desatadas, sin orden lógico y moral alguno. La sangre como figura metafórica determinante aparece como el agente decisivo de la historia del país y lo que el texto denomina la “ley del monte”, la imposibilidad de la armonía de contrarios, se impone como el principio supremo de las relaciones humanas. El fatalismo, característico de la literatura del país desde Larra en adelante, emerge de manera exacerbada, según el modo violentamente expresionista propio de Cela: “España es un cadáver [...] España es un hermoso país [que] salió mal [...] a los españoles casi ni nos quedan ánimos para vivir, los españoles tenemos que hacer enormes esfuerzos y también tenemos que gastar muchas energías para evitar que nos maten los otros españoles” (207).

Cuando el yo individual se adentra en el otro colectivo para tratar de hallar puntos de adhesión e identificación con él no halla más que un desierto humano de donde se han suprimido todos los referentes en los que el yo pudiera hallar un albergue psíquico. De manera paradójica y sorprendente, la novela descubre en ese movimiento destructivo el fundamento para crear una contra-épica de la destrucción sobre la que edificar la especificidad textual. El movimiento destructivo produce momentos propios de lo sublime kantiano y confiere a algunos textos de Cela una dimensión de grandeza negativa y antiheroica que le caracteriza de modo peculiar. La destrucción se convierte en el instrumento más poderoso para crear una estética del horror que implica al receptor del objeto artístico. En lugar de adhesión o asentimiento, el texto produce distanciamiento y alienación. Brecht es el modelo inspirador que genera y define la naturaleza de la recepción del texto. Como un cuadro de Munch o una película muda del primer Fritz Lang, la textualidad de Cela produce el horror y el análisis crítico del espectador que se ve obligado a confrontar realidades inexorables. La relación de amor/odio que Cela plantea

hacia España se reproduce en la respuesta del lector que se ve enfrentado a una versión de la sociedad e historia nacionales que divergen profundamente de la realidad presente.

La pregunta teórica general surge de manera ineludible. ¿Cómo aproximarse a una obra que ofrece una visión premoderna y precivilizada de una colectividad cultural y nacional que en el presente queda altamente diferenciada de la versión celiana de ella? ¿Cómo leer, desde la perspectiva de integración global e internacional del siglo XXI, una versión de esa historia que diverge de la realidad actual? El contraste entre esa historia premoderna y la actual es demasiado agudo como para obviarlo. ¿Cómo presentar esa obra, fundada en el pasado primitivo y ancestral, a un público, y sobre todo el joven, que ya no tiene puntos de contacto con ese pasado?

Mi análisis previo ha avanzado una propuesta reasimiladora de un autor que, a causa del nuevo contexto geopolítico de internacionalización de la cultura, puede sufrir la influencia del tiempo de manera considerable y ver cuestionada su relevancia para la situación presente. Caben, no obstante, dos juicios evaluadores favorables. El primero alude a la recuperación de los márgenes de la temporalidad histórica que Cela propicia. El protagonismo de la historia en Cela se desplaza hacia la periferia y la marginalidad y ocurre entre los seres que están alejados del medio privilegiado de la palabra escrita. A esos seres, la textualidad de Cela les otorga, provisional pero efectivamente, el vehículo con el que transmitir su experiencia vital que tanto difiere de la experiencia de los poseedores de la palabra escrita.

El segundo juicio alude a la extraordinaria virtuosidad del lenguaje literario de Cela y a la capacidad del autor para ponerlo al servicio del desenmascaramiento y la exposición de una realidad aberrante. La propuesta de Cela, en suma, pervive no tanto a partir de un planteamiento temático como de unas opciones éticas distintivas y unas cualidades lingüísticas excepcionalmente logradas. El Cela que perdura más allá de su circunstancia temporal específica queda inserto, en última instancia, más dentro del paradigma de la literatura que el de la Historia. Su percepción existencial y su posicionamiento estético personal están destinados a prevalecer por encima de su visión y de sus propuestas para la definición de la Historia nacional.

OBRAS CITADAS

- BLOCH, Ernst. *The Spirit of Utopia*. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *Le sens pratique*. Paris: Minuit, 1980.
- CELA, Camilo José. *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona: Destino, 1960.
- . *Viaje a la Alcarria*. Madrid: Espasa Calpe, 1961.
- . *La colmena*. Barcelona: Noguer, 1962.
- . *Mazurca para dos muertos*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- . *San Camilo 1936*. Madrid: Alianza, 1995.
- . *Madera de boj*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- KANT, Emmanuel. *Perpetual Peace*. Indianápolis: Hackett, 1983.
- LEVINAS, Emmanuel. *Dieu, la mort et le temps*. Paris: Grasset, 1993.
- LÖWY, Michael, y Robert Sayre. *Romanticism Against the Tide of Modernity*. Durham: Duke University Press, 2001.
- NAVAJAS, Gonzalo. *La modernidad como crisis. Los clásicos modernos ante el siglo XXI*. Madrid: Biblioteca nueva, 2004.
- VIRILIO, Paul. *Un paysage d'événements*. Paris: Galilée, 1996.