

LOS APUNTES CARPETOVETÓNICOS DE EL GALLEGO Y SU CUADRILLA Y DE LAS HISTORIAS DE ESPAÑA I Y II. Una visión de la realidad española.

Mireia Moreno Ruiz
Universitat de Barcelona

Resumen

Este trabajo es una aproximación al género híbrido del apunte carpetovetónico en los libros de *El gallego y su cuadrilla* y en las *Historias de España I y II*. El objetivo del trabajo es estudiar la relación entre el apunte carpetovetónico y otras obras de Cela, como los libros de viajes, las historias cortas, o sus artículos y novelas. Además, intentamos definir los puntos de contacto entre Cela y otros escritores hispánicos. Asimismo, este trabajo destaca la riqueza del lenguaje del autor y su humor, así como el lirismo de sus creaciones.

Palabras clave

Apunte carpetovetónico, género híbrido, realidad, humor, violencia, ternura.

Abstract

This paper is an approximation to the hybrid genre of the “apunte carpetovetónico” in *El gallego y su cuadrilla* and *Historias de España I and II*. The purpose of this paper is to study the relationship between the “apunte carpetovetónico” and Cela’s other works, such as travel books, short stories, articles and novels. Besides, this paper tries to define the relationship between Cela and other Spanish writers. Also, this paper emphasizes the richness of the language that is used, as well as the humours and lyricism of his works.

Keywords

“Apunte carpetovetónico”, hybrid genre, reality, humour, violence, tenderness.

Introducción

El presente trabajo propone un estudio de los libros de apuntes carpetovetónicos de *El gallego y su cuadrilla* (1949-1965) y de *Historias de España, I y II* (1956-1965). Nos parece fundamental el estudio del género híbrido de los apuntes carpetovetónicos porque en él está el germen del quehacer literario de Camilo José Cela.

Para realizar la monografía que presentamos, hemos manejado diferentes ediciones del volumen *El gallego y su cuadrilla*, siendo la primera la de 1949 del editor Ricardo Aguilera y que no salió hasta mayo de 1951. Posteriormente, Destino ofrece una *Nueva edición corregida y aumentada* en mayo de 1955. La segunda edición de Destino se imprime en noviembre de 1958. Finalmente, el volumen definitivo de *El gallego y su cuadrilla* aparece en el tomo tercero de la Obra Completa del autor en el año 1965. En cuanto a las *Historias de España I*, las secciones de *Los ciegos* y *Los tontos* aparecen en la revista *Papeles de Son Armadans* en los años 1956 y 1957, respectivamente. *La familia del héroe* (*Historias de España, II*), verá la luz en Alfaguara dentro de la colección *A la pata de palo* en el año 1965.

Importa darnos cuenta de que Cela es, a la vez, un escritor clásico y contemporáneo y que no pretende otra cosa que hacernos, a los lectores, partícipes de una realidad muy concreta, la *tremenda realidad del hambre y el oprobio*. Nuestro autor se aplicó muy bien la sentencia de Ortega y Gasset que afirmaba que “la realidad no puede ser mirada sino desde el punto de vista que cada cual ocupa, fatalmente, en el universo”. Este es el cometido de Cela en los apuntes carpetovetónicos que trataremos en las páginas que siguen.

“Dosificar la ternura y no cegarse ni disimular ante la barbarie es la más noble función del escritor, del notarial y solemne cronista del tiempo que nos ha tocado vivir. Lo contrario es inmoral, rigurosamente inmoral. No se puede, ni se debe, ser cómplice o encubridor del pecado” (Vilanova, 1995:138).

Todo ello será posible gracias a la riqueza expresiva de Cela, a su humor inquebrantable expresado de mil maneras distintas y a su constante transitar de un lado a otro entre la violencia más descarnada y la ternura más humana, más sencilla.

1. Génesis y caracterización del apunte carpetvetónico

1.1. El apunte carpetvetónico

Un apunte carpetvetónico no es un artículo; al a.c. le viene ancha, por innecesaria, toda posible articulación; el a.c. puede ser rígido como un palo y no precisa articular en pos de demostrar ni esto, ni aquello otro; el a.c., a diferencia del artículo, no nace ni muere, sino que, simplemente brota y desaparece, igual que un venero de agua clara [...] Tampoco el apunte carpetvetónico es un cuento; el cuento puede permitirse una abstracción que el a.c. se niega; también se premia, a veces, con un subjetivismo que al a.c. le está vedado. En realidad, el a.c. no es necesario ni que sea literatura, si bien es cierto que, hasta hoy no han aparecido a.c. fuera de la literatura o de la pintura y del dibujo [...] El a.c. pudiera ser algo así como un agridulce bosquejo, entre caricatura y aguafuerte, narrado, dibujado o pintado, de un tipo o de un trozo de vida peculiares de un determinado mundo: lo que los geógrafos llaman, casi poéticamente, la España árida. Fuera de ella, no puede darse el a.c. (Prólogo "Al gallego", Destino, Barcelona, 1955, t.III, p.787).

Como puede verse, el apunte carpetvetónico aparece ante nosotros como un género literario difícil de definir e imposible de acotar. Cela nos advierte de que la preceptiva literaria no es ningún dogma de fe y que las clasificaciones que hacemos sobre ella hay que tomarlas con ciertas reservas: *la literatura es una galera sin rumbo, una galera sin vigilancia, sin cuaderno de bitácora y sin carta de marear, en la que cada uno de sus hombres rema como le da la gana. Esta es la única verdad. También el único premio a que podemos aspirar* ("La galera de la literatura", *Ínsula*, Barcelona, marzo de 1951, t.XII, p.769). En la cita que encabeza este apartado, Cela define las principales características estéticas y literarias del apunte carpetvetónico estableciendo un límite entre dicho género, el cuento y el artículo. En un texto tan fundamental como "Relativa teoría del carpetvetonismo", que forma parte de la 4ª edición de los apuntes carpetvetónicos (1965) y que data de mayo de 1963, el autor habla de su concepto del apunte carpetvetónico y de las circunstancias de su nacimiento:

No se trata sino de entrever qué cosa son los apuntes carpetvetónicos y de situar, con un mínimo rigor histórico, su nacimiento. Hay dos cosas que se me antojan evidentes: que no inventé nada (salvo, quizás, el título), ya que muchos escritores antes que yo habían tratado de reflejar idéntico escenario, y que mis apuntes, si bien nacieron en Cebreros, lo mismo hubieran podido hacerlo en cualquier otro lugar por el estilo. No menos evidente es, sin embargo, que al aguafuerte del barbecho le dediqué –y le sigo dedicando– muy preferente atención, y que mi curiosidad hacia él brotó en un punto geográfico determinado y no en otro dos o tres leguas más allá o más acá. Las cosas son como son y su exacta constancia es lo que aquí persigo ("Relativa teoría del carpetvetonismo", 1963, t.III, pp.23-24).

Creemos que no es conveniente tratar de considerar los apuntes carpetovetónicos como un compartimento estanco, ya que son unas piezas que deben parte de su riqueza, precisamente, a la variedad y libertad que las caracteriza. Por este motivo, es importante notar que los apuntes carpetovetónicos son síntoma de su quehacer en el oficio y por ello cumplen un importante papel en la obra literaria de Cela. Antonio Vilanova lo hace notar en el prólogo que realiza para el libro *Toreo de salón* en el año 1963:

“Más que por la originalidad de su forma narrativa, por el peculiar escenario en el que discurren, por la fauna variopinta que describen y por la visión del mundo que reflejan, los apuntes carpetovetónicos contienen en germen, en forma concentrada y sintética, el agrio y corrosivo fermento del humor, unas veces sarcástico y otras caricaturesco, que impregna la mayor parte de su obra” (Vilanova, 1997:VIII).

En efecto, y como el propio autor nos dice en su “Fallido prólogo a una edición escolar”, recogido en *Papeles de Son Armadans* en mayo de 1959, *el apunte carpetovetónico, de otra parte, puede, para quien sepa entenderlo, ser síntoma –e incluso clave– de mi quehacer en el oficio. En él duerme un poco el alcaloide de todo, o de casi todo, lo que haya podido escribir* (1959, t.XII, p.790).

Algunos años más tarde, Cela consideró que *La navidad de los golfos* fue uno de sus primeros apuntes carpetovetónicos, pese al escenario urbano en que discurre –como sucede en las *Nuevas escenas matritenses* (1965-1966)–. *La navidad de los golfos*, que nació cuando el género no había sido bautizado todavía, se publicó en el semanario *El Español* en 1943.

Aludíamos antes al espacio urbano, si bien, es indudable que no se puede deslindar el apunte carpetovetónico de la geografía de las *duras trochas castellanas*, ya que es en Cebreros (Ávila) donde nace el apunte carpetovetónico en verano de 1947 durante una estancia de Cela en dicho pueblo, al que regresará en los veranos sucesivos. Es en Cebreros donde nace *la croniquilla atónita de los minúsculos acaeceres de la España árida, inagotable venero de temas literarios* (“Relativa teoría del carpetovetónismo”, 1963, t.III, p.23). Allí se materializan las breves estampas, entre caricatura y aguafuerte, de la vida pueblerina, anónima y rural en tierras de Castilla, en *Cebreros, allá por la recia y áspera geografía en la que se regala vino y se defiende el agua a navajazos* (“Fallido prólogo a una edición escolar”, 1959, t.XII, p.788). *El apunte carpetovetónico pudiera ser algo así como un agridulce bosquejo, entre caricatura y aguafuerte, narrado, dibujado o pintado, de un tipo o de un trozo de vida peculiares de un determinado mundo: lo que los geógrafos llaman, casi poéticamente, la España árida* (“Gayola de grajos y vencejos”, Palma de Mallorca, agosto de 1964, t.III, p.8). En efecto, son las crónicas de “andar y ver por las duras trochas castellanas”, emparentadas, como se puede notar y veremos, con *Tierras*

de Castilla. *Notas de andar y ver*, de Ortega y Gasset en *El Espectador*, I (1916), o con el *Viaje en autobús* (1942), de Josep Pla.

El término “carpetovetónico” se debe a la combinación de “Carpeto” y “Vetón”. Los Carpetos y los Vetones fueron pueblos prerromanos que habitaron la Península Ibérica. Por carpetovetónico se entiende todo aquello que hace referencia a las costumbres, ideas o personas esencialmente españolas que ignoran las influencias extranjeras. También se propone como sinónimo de celtibérico.

Cabe destacar el acierto de Antonio Rodríguez-Moñino en la caracterización del apunte carpetovetónico en el prólogo a la primera edición de *El gallego y su cuadrilla*, publicado en Madrid por el editor Ricardo Aguilera con fecha de 1949 (pese a que el libro aparece en mayo de 1951), porque usa para definir el nuevo género los términos “áridos pueblos castellanos”, “aguafuertes literarios” y “artículos”, que Cela adoptaría también en el prólogo que vino a sustituir al de Rodríguez-Moñino en la edición de Destino en mayo de 1955, de manera que esos términos que hemos destacado se fueron sistematizando hasta hoy, día en el que siguen vigentes.

En el año 1959, en el ya citado “Fallido prólogo a una edición escolar” (1959), Cela compara diferentes aves para definir el apunte carpetovetónico. Esta comparación nos parece muy interesante y plenamente significativa: *adjetivo el apunte carpetovetónico de pajarraco sarnoso, acosado y fieramente ibérico [...] Lo escribe a viva fuerza y sin pensar que, por la misma misteriosa ley, también nacen el airoso cisne y el orgulloso pavo real* (t.XII, p.787). Y en 1964 usará el binomio de los grajos y los vencejos. Los grajos, ave de la familia de los cuervos, representan el apunte carpetovetónico, *esos grajos hirsutos y sentimentales*, y los vencejos, una ave algo más estilizada, representan las novelas cortas, *esos vencejos de confuso y geométrico zigzag* (“Gayola de grajos y vencejos”, 1964, t.III, p.13). Lo importante es lo siguiente:

A mí me parece que un pajarraco sarnoso y acosado –probemos a llamarle un ave-cica enferma y desesperada– tiene un raro encanto que el poeta no debe permitir que se le escape. Lo que por lo común sucede, sin embargo, es que los poetas –esos tiernos gili-flautas blandengues, salvo excepciones heroicas– suelen preferir el aplicar su lira a templar gaitas rentables, gaitas históricas, patrióticas y religiosas (“Fallido prólogo a una edición escolar”, 1959, t.XII, p.788).

Todo depende de saber mirar las cosas con amor (“Fallido prólogo a una edición escolar”, 1959, t.XII, p.788). Estos grajos, los apuntes carpetovetónicos, beben de la sustancia misma de la vida, son un reflejo de ella, lo que explica que sean al mismo tiempo hirsutos y sentimentales: *Miguel de Unamuno, ante el paisaje donde tuve la suerte de nacer, exclamó, con su dura e insobornable garganta en la mano, que nada que no sea verdad*

puede ser de veras poético ("Sobre la poetización del país", *Correo Literario*, Madrid, junio de 1952, en *La rueda de los ocios*, t.XII, p.25).

1.2. La revitalización de la literatura española y su particular visión de la realidad

El novelista –hoy– tiene la obligación de desentenderse de *Madame Bovary* y el deber de prestar atención, mucha atención, al *Lazarillo*. Han dejado de ser el problema novelesco por dilucidar las esposas casquivanas, sentimentales y soñadoras, pero sigue vigente el hambre, la mala fe y la desazón del siervo de cien años. Actualizar los temas que no han envejecido y vivificar la savia de los mitos eternos es el menester que ha de ocupar al novelista contemporáneo si el novelista contemporáneo no quiere caer en el inmenso frigorífico que, como la noche a los gatos, a todos pinta de pardo por igual ("Sobre las artes de novelar", *Correo Literario*, Madrid, mayo de 1952, en *La rueda de los ocios*, t.XII, pp.15-16). En su tarea de actualizar y vivificar los mitos eternos de los que nos habla, Cela toma nota de unos cuantos precursores que no tiene problema en citar en numerosas ocasiones, por ejemplo: Francisco de Quevedo, Diego de Torres Villarroel, José Gutiérrez Solana (como pintor y escritor), Ciro Bayo, Eugenio Noel... y tantos otros, como iremos viendo. Por eso mismo, "su visión agria y caricaturesca del mundo que describe no es, en el fondo, sustancialmente nueva" (Vilanova, 1997:XVI). Recordemos que Cela se aplicó con denuedo en leer los tomos de la Biblioteca de Autores Españoles empapándose de la literatura clásica española, lo que dejó huellas indelebles en toda su producción literaria. Sin embargo, y como Vilanova supo notar:

"En una lista completa de los precursores del género, le corresponde el primer puesto a don Ramón María del Valle-Inclán, como autor del acre retablo satírico de los *Esperpentos*. Es más, de no existir ya una definición válida y autorizada del apunte carpetovetónico debida a su creador, me atrevería a decir que ese agridulce bosquejo, entre caricatura y aguafuerte, de un tipo o de un trozo de vida de la España árida, no es otra cosa que un minúsculo esperpento en forma de cuento" (Vilanova, 1997: pp. xvii-xviii).

No podemos ignorar el parentesco entre las respectivas concepciones estéticas en que ambos escritores se inspiran, pese a la estructura dramática y dialogada del esperpento. Lo que pretende Cela –como Valle-Inclán– es reflejar mediante la literatura su impresión de la realidad española del momento, amarga y desilusionada. En las "Notas para un prólogo" de la primera edición de *El bonito crimen del carabinero* (1947), y a propósito de la tesis de Stendhal sobre que la novela es como un espejo que se pasea a lo largo del camino, nos dice: *el espejo debe tener ciertas aguas que deformen, señalándolas indeleblemente, las imágenes reproducidas* ("Notas para un prólogo", 1947, tI, p.544). La cita que sigue ahonda algo más en el modo en el que Cela plasma la realidad que le rodea en relación con una literatura que él conocía muy bien, la picaresca:

“La picaresca, en el siglo XVI, tiene como uno de sus fines primordiales la censura de la sociedad y las costumbres; la crítica será más positiva, y causará una más fuerte impresión, si aquello que se quiere impugnar aparece pintado con tonos fuertes y violentos, con el fin de realzar, examinar y juzgar todas las notas, facetas y ángulos de la realidad en la que el escritor desea integrarse para su comprensión” (Ortega, José [crítico], 1965: p.21).

La prosa de Cela está alentada por la vitalidad popular, por sus *minúsculos acaeceres* y preocupaciones. El pesimismo y el desengaño que impregnan las páginas de los apuntes carpetovetónicos hunde sus raíces en la literatura hispánica, tal y como hacían los escritores barrocos:

“El escritor barroco sabe que deforma, pues no conoce la realidad, ya que no puede ser captada, pero es usada para comprobar lo percedero de la misma realidad. Esta manera de buscar en el análisis de la realidad una fórmula espiritual de los males de la sociedad fue usada por Quevedo en el siglo XVII. Su visión de la humanidad desmesurada, amarga y angustiada está determinada por el pesimismo que supone la contemplación de una España material y espiritualmente agotada, terminada, agonizante. El idealismo y el agonismo de Quevedo se nos ofrecen a través de la caricatura. Los tonos con que la realidad se pinta son tan fuertes y violentos (como en *La vida del Buscón* y en *Los sueños*) que esta llega a desaparecer” (Ortega, José [crítico], 1965:22).

Al mismo tiempo, la pintura también será un punto de referencia para nuestro autor. Con su aire de irrealidad fantasmagórica y deformante en autores como Diego Velázquez, Francisco Herrera, José de Ribera y Francisco de Zurbarán; con pinturas que reflejan las cosas no como son, sino deformadas, exaltadas, para encontrar la verdad más allá de lo que a simple vista puede verse. Además, sabemos que Cela se interesó por la pintura al tiempo que la practicó él mismo. Dentro del universo pictórico, quizá sus dos influencias más grandes fueron Francisco de Goya, inseparable de Valle-Inclán al mismo tiempo; y José Gutiérrez Solana, cuya paleta agria y oscura tendrá mucho que ver con la concepción de la realidad que nos presenta Cela en sus apuntes carpetovetónicos. Asimismo, en la paleta de Pablo Picasso, la “visión trágico-grotesca del mundo alcanza una violenta expresión en su obra y expresa la crueldad y la violencia de su tiempo mediante la distorsión violenta de las figuras” (Ortega, 1965:24). Se trata, otra vez más, de entrever lo que subyace a la historia.

Cela se nos descubre como un escritor clásico y contemporáneo. Su literatura recoge la tradición hispánica para tratar de comprender nuestra intrahistoria, las raíces más hondas de nuestro ser español como individuos y como sociedad. En este punto, es innegable la semejanza con los escritores noventayochistas basada en el descubrimiento

de la España rural y provinciana mediante la exploración de los pueblos y paisajes, del vagabundaje (sirva como muestra su primer libro de viajes, *Viaje a la Alcarria*, de 1948), como respuesta a un “intento de comprensión de nuestras peculiaridades raciales y de los valores humanos de unas formas de vida primitivas y arcaicas, que subsisten, fosilizadas e inmóviles, en los más ignorados rincones de la geografía peninsular” (Vilanova, 1997:XXXI). Eso sí, con un sustancial cambio de enfoque: junto con la visión más crítica del hombre y el medio social del 98, en Cela se une la búsqueda de las pasiones y la humanidad de las gentes que habitan *las duras trochas castellanas*. En paralelo, el perspectivismo de Ortega y Gasset se une a la intrahistoria unamuniana, como bien lo hace notar Sotelo: “en un artículo de 1991 incluido en *El camaleón soltero* (“Hurgando en la herida”), donde leemos: *Don Camilo el del premio piensa que fue Unamuno y no él quien inventó los apuntes carpetovetónicos*” (Sotelo, 2008: p.33).

El escritor es el notario de la conciencia de su tiempo y de su mundo, y a la conciencia hay que tomarle el pulso donde está, a ras de tierra, pegada a la corteza de la tierra, esa caja de resonancia donde se escucha, isócrono y amargo, el cruento retumbar de los corazones. Está vedado, por las reglas del juego del escritor, el querer tomarse una perspectiva que, al empequeñecerlas, embellezca sus figuras, las situaciones y los arrebatos. Todo tiene su tamaño, bueno o malo, pero concreto y limitado, exacto y despiadadamente flexible. El escritor, y de ahí su doliente conciencia, es un cosmos limitado por unos zapatos y un sombrero, por una chaqueta y unos pantalones. ¡Qué poco! (“La galera de la literatura”, *Ínsula*, Barcelona, marzo de 1951, t.I, pp.770-771).

El fragmento anteriormente destacado especifica las coordenadas del peculiar enfoque de la realidad de nuestro autor. Volvemos a recurrir a Ortega y Gasset y a su teoría del perspectivismo:

“Al acuñar la expresiva denominación de apuntes carpetovetónicos, Cela tuvo muy en cuenta un pasaje famoso de Ortega y Gasset, en las páginas preliminares de *El Espectador*, donde el gran pensador, al formular su teoría del perspectivismo, exponía las razones por las cuales, dada su situación en el universo, cobraba para él el mundo un semblante carpetovetónico: [...] *Pero la realidad no puede ser mirada sino desde el punto de vista que cada cual ocupa, fatalmente, en el universo. Aquella y este son correlativos, y como no se puede inventar la realidad, tampoco puede fingirse el punto de vista. [...] Voy, pues, a describir la vertiente que hacia mí envía la realidad. Si no es la más pintoresca, ¿tengo yo la culpa? Situado en El Escorial, claro es que toma para mí el mundo un semblante carpetovetónico*” (Vilanova, 1997: pp. xi-xii).

La escritura de Cela es una literatura basada en el ejercicio de la mirada. El deleite en la observación atenta de lo que pasa ante los ojos del escritor se plasmará en sus obras

mediante una visión compasiva e irónica de unos tipos miserables y desvalidos, trágicos y ridículos, patéticos y grotescos en una realidad social abyecta y degradada. Esta particular visión del mundo tiene que ver con su acento personal y se prefigura desde los inicios de su trayectoria artística.

Me pasma casi todo lo que veo –una mujer que me mira, un niño que se queda paralítico, una gallina que pone un huevo, una estrella que reluce más allá de la abierta ventana del moribundo– y me da miedo todo lo que no comprendo –la gratuita maldad de los hombres, la geometría de algunas flores del jardín, las últimas voluntades de los ajusticiados, las carcajadas de los duendes retumbando en el hueco de la chimenea– (Cauteloso tiento por lo que pudiera tronar, 1959-1960, t.I, pp.18-19).

En relación con la personal mirada del escritor, Alborg considera que los apuntes carpetovetónicos son “lo más sincero y peculiar, por lo más personal y conseguido, por lo más significativo –humana y literariamente– que ha producido Cela. Y, desde luego, como el género que más le cuadra a sus condiciones de creador y de escritor” (Alborg, 1958: p.99). Al mismo tiempo, Sobejano hace notar el propósito de novedad en Cela desde su primera novela, *La familia de Pascual Duarte* (1942), ya que no toma una vía de literatura evasiva ni bélica, sino que entra por una vía “de nuevo realismo y rehumanización” (Sobejano, 2005: p.61) que busca en sus escritos “la raíz del hombre, mostrándonos su indignidad, sin paliativos de ningún tipo” (Ortega, José [crítico], 1965: p.23) y que entronca, como hemos visto, con la preocupación típicamente noventayochista sobre el futuro español. Todo lo que venimos apuntando no hace más que resaltar el papel comprometido, de vehículo de ideas, que tiene la literatura de Cela. Así lo vemos en esta nota que precede la segunda edición de *La colmena: Escuece darse cuenta de que las gentes siguen pensando que la literatura, como el violín, no hace daño a nadie. Y esta es una de las quiebras de la literatura.*

Las circunstancias históricas y las consecuencias inmediatas de la posguerra sitúan el radio de acción de los apuntes en un colectivo, esto es, un pueblo, una comarca... para poder captar la conciencia moral de una sociedad que ha sido atacada. Creemos que la postura de Cela es lo opuesto a la resignación.

“Dotados de una individualidad propia, que no elimina sus defectos atávicos, pero que explica las circunstancias familiares, ambientales y económicas que han modelado su perfil humano y moral, esos hombres, empezando por Pascual Duarte, aparecen como víctimas de una sociedad corrompida e injusta, cuyo estado de primitivismo y de barbarie es fruto de una secular ignorancia y de una pobreza ancestral” (Vilanova, 1997: p. xxxiii).

Como en la obra del pintor y escritor Solana, su conciencia social arranca de un fuerte sentido de la propia identidad. Es la reflexión interior de un hombre preocupado y consciente de su circunstancia (situado en un tiempo y en un espacio concreto) y que, como Solana, siente un *tierno y doloroso amor hacia sus criaturas* (*La obra literaria del pintor Solana*, discurso ante la Real Academia Española, 1957, p.54). El escritor puede captar el pulso de la sociedad y mostrarnos nuestras faltas que es, en definitiva, lo que hace con *El gallego y su cuadrilla* y se intensifica con las *Historias de España I y II*. Díaz-Plaja afirma que España está en el "espejo implacable" del escritor. Efectivamente, en sus páginas vemos cómo hay una correlación entre "el sórdido escenario y la psicología de sus personajes" (Díaz-Plaja, 1977: p.118). *Entiendo que la obra literaria tan sólo admite el compromiso ético del hombre, del autor, con sus propias intuiciones acerca de la libertad* (*Elogio de la fábula*, discurso de recepción del Premio Nobel de Literatura en 1989). "El 'realismo exagerado' de Cela tiene su inmediato precedente en el realismo que como movimiento literario surge en España en el siglo XIX (Pereda en *Sotileza*). [...] El realismo, en este caso, más que copiar, exalta el aspecto negativo y grotesco de los seres con el fin de señalar más claramente la diferencia entre lo que la realidad es y lo que debería ser, entre la realidad del mundo y la realidad ('irrealidad') del autor" (Ortega, José [crítico], 1965: pp.23-24).

Asimismo, puede notarse la influencia de Pío Baroja, por su fuerte realismo y su tendencia a oscurecerlo todo, junto con su amargo pesimismo, al que se une la sensibilidad del autor y su carácter burlón. Cabe destacar que "el tremendismo español y ciertas formas brutales del neorrealismo italiano son herederos, no tanto del existencialismo como escuela y doctrina, cuanto del humus creado por esta filosofía y por las circunstancias históricas" (Pedraza y Rodríguez, 1997: p.342).

1.3. El humor negro y el tremendismo

Se da en llamar al estilo expresionista y neobarroco de Cela, tremendismo. El estilo tremendista consiste en incluir escenas de extremada crueldad y horror con profusión de detalles repulsivos, macabros y sangrientos, descritos con el más minucioso detallismo y relatados con la más absoluta impassibilidad. No consideramos el estilo tremendista como ningún dogma de fe, ni como algo inherente a Cela: *El tremendismo, a mi entender, no tiene padre, o, por lo menos, padre conocido. El tremendismo, en la literatura, es tan viejo como ella misma* ("Sobre los tremendismos", *Correo Literario*, Madrid, abril de 1952, en *La rueda de los ocios*, t.XII, p.17). En efecto, esta veta violenta de la literatura estaba consagrada hace siglos. Como sucedía con el encasillamiento de los géneros, Cela siente recelo de que el tremendismo sea una mera etiqueta detrás de la cual algunos aprovecharán para ejercer sus críticas, tal como veremos parodiado en el apunte carpetovetónico, *Zoilo Santiso, escritor tremendista*, del que trataremos más adelante. Por ese motivo, trata de relativizar la cuestión y desmontar

los argumentos de aquellos críticos que pretendían enseñarse con él mediante esa vía, construyendo un diálogo estéril que no conduce a ninguna parte. *Si la literatura es, como parece ser, el reflejo de la vida, no debe culparse al honesto escritor que trata, casi siempre suspirador como un agonizante, de levantar acta de lo que ve, del hecho doloroso y amargo que le es dado contemplar, sin más que descorrer los visillos de su ventana* ("Sobre los tremendismos", 1952, t.XII, p.18). Y más adelante: *lo que sucede no es más sino que la tremenda realidad del hambre y del oprobio, el inexorable y fatal momento de la muerte y ese negro vencejo de la duda que anida en todos los corazones* ("Sobre los tremendismos", 1952, t.XII, pp.18-19).

"Cela tiende sobre todo a ridiculizar con un humor agridulce, a la vez piadoso y sarcástico, el sentimentalismo y la grandilocuencia de sus desdichados héroes. Esta actitud, fundamentalmente antirromántica, que se ensaña con los más nobles sentimientos e ideales de un mundo nostálgico y caduco, que a los ojos del autor resulta rematadamente sensiblero y cursi, señala la temprana aparición en la obra de Cela del corrosivo venero del humor" (Vilanova, 1997: p.xxiv).

En efecto, el humor negro celiano cobra perfiles propios y muy acusados en los apuntes carpetovetónicos de *El gallego y su cuadrilla* (1949-1965), y logra la culminación definitiva en las *Historias de España* (1956-1965). Cabe notar que su literatura sigue siendo un muy fiel reflejo de la realidad, pues los hechos atroces que relata beben de la lectura de páginas de sucesos, de la literatura popular de los pliegos de cordel y de los romances de ciego, así como del influjo del esperpento valle-inclaniano, como vimos. Como apunta Vilanova, "el horror podía ser también cómico y ridículo".

El humorismo, para mí, es la ironía, la elipsis, la proclamación de la irrealidad de la cotidiana irrealidad; también es una válvula de escape y, sin duda, un arma de venganza. No creo que exista una literatura humorística deliberadamente española sino, por el contrario, inevitablemente española (Entrevista a Cela en 1966; en Vilas, 1968: pp.180-181).

"Su obra está inspirada en una actitud radicalmente humorística; su concepción de la vida, con todos los pesimismo y desencantos, no es más que eso como principio; en su estilo rezuma el humor como la cualidad esencial" (Vilas, 1968: p.180). El objetivo de Cela es la irrisión y el escarnio de la estupidez humana. Pretende poner en el punto de mira la estupidez de unos seres humanos que, entre ignorantes, listillos e inocentes, son inconscientes de "la ridícula desproporción que existe entre su aplastante inanimidad y la desorbitada idea que tienen de sí mismos" (Vilanova, 1997: p. xxviii). Terminamos este apartado con un par de citas de distinta procedencia que dan buena cuenta de la actitud humorística de Cela:

La literatura española (en cierto modo como la rusa, por ejemplo, y a diferencia, en cierto modo también, de la italiana) ignora el equilibrio y pendula, violentamente, de la mística a la escatología [...] en uno de esos pendulares extremos –ni más ni menos importante, desde el punto de vista de la autenticidad– habita el apunte carpetovetónico: como un pajarraco sarnoso, acosado y fieramente ibérico. Y que no puede morir, por más vueltas que todos le demos, hasta que España muera (Prólogo "Al Gallego", Destino, Barcelona, 1955, t.III, pp.789-790).

Nuestro honesto y bárbaro pueblo carpetovetónico [...] merecería la pena pararse un punto a clasificar nuestra fauna humana: esa esquina en la que un Cardenal Cisneros puede nacer al lado de un Pascual Duarte, un Hernán Cortés a la vera de un lagartijo, una reina Isabel a orillas de una Chelito, y un Cid Campeador codo a codo con un Tomás de Antequera, y perdón por la manera de señalar (Fauna carpetovetónica, La Voz del Sur, Cádiz, septiembre de 1949, t.III, p.32).

1.4. La publicación de los apuntes carpetovetónicos en la prensa

En los años cuarenta, Cela ganaba parte de sus ingresos gracias a sus colaboraciones en prensa, y así se mantiene hasta que es expulsado de la Asociación de la Prensa de Madrid en 1952. En 1941 escribe *Don Anselmo*, su primer cuento, como un favor que se vio obligado a hacerles a sus amigos Federico Muelas, Alberto Crespo y Eugenio Mediano, editores de la revista *Medina*, donde el cuento será publicado. Más tarde, el cuento se recogerá en el volumen de cuentos *Esas nubes que pasan* (1945).

Como es evidente, la prensa favorece el cultivo de las narraciones cortas y de ahí el parentesco que puede verse entre un artículo periodístico y algunos apuntes carpetovetónicos. Así sucede con los apuntes carpetovetónicos *El hombre-lobo* o con *Cambiamos la fotografía*, por citar un par de ejemplos. Ambos se publican en *Informaciones* en 1948. En el mismo sentido, podríamos citar a Larra como uno de los antecedentes celianos, en relación con el costumbrismo y sus colaboraciones en prensa y también porque Vilas (1968: p.107) considera a Larra el primer periodista humorista en nuestra literatura.

Cabe destacar que prácticamente la totalidad de los apuntes carpetovetónicos son publicados en prensa y luego recogidos en volumen. Las publicaciones en las que Cela publica sus apuntes carpetovetónicos más frecuentemente son las publicaciones madrileñas *Arriba*, *Informaciones* y *La Tarde*, así como la barcelonesa *Destino*. Asimismo, se publican en *Papeles de Son Armadans* (Palma de Mallorca, 1956-1979), revista fundada y dirigida por Camilo José Cela, los dieciocho apuntes que forman las *Historias de España, I: Los ciegos y Los tontos* (1956-1957). También se realizan traducciones de algunos de estos apuntes carpetovetónicos en la prensa en lengua francesa e inglesa.

2. Los apuntes carpetovetónicos, esos grajos hirsutos y sentimentales

2.1. Cebreros, el pueblo hispánico

El pueblo de Cebreros es un trasunto del pueblo hispánico y del sentir de sus gentes. El primer apartado de *El gallego y su cuadrilla* (1949-1965) recibe el nombre de *La descansada vida campestre* y se divide en las secciones: *Cebreros* y *La vida en torno*. Es un apartado esencialmente costumbrista, emparentado con los artículos de Mariano José de Larra o Ramón Mesonero Romanos, así como con *Tierras de Castilla. Notas de andar y ver*, de Ortega y Gasset en *El Espectador*, I (1916), o con el *Viaje en autobús* (1942), de Josep Pla. Sin duda, está bien cerca del Cela cronista de sus libros de viajes, como el *Viaje a la Alcarria* (1948) o el *Viaje al pirineo de Lérida* (1965).

En estos primeros apuntes el paisaje tiene una importancia esencial, en tanto que se identifica con la vida de las gentes que habitan estos pueblos de *las duras trochas castellanas*. El autor se denomina a sí mismo “escritor”: *El escritor, paseando por las afueras de Cebreros, la mano diestra apoyada en el hombro de Santa Teresa, la contramano al brazo de don Antonio Machado* (Cebreros, Arriba, Madrid, julio de 1947, t.III, p.44). Cela hace que estos apuntes carpetovetónicos transcurran entre la crónica de lo vivido y el lirismo y dota a estas crónicas de una mirada personal mediante la que llamará la atención de sus lectores al tiempo que trata de indagar en la raíz del hombre ibérico. Recordemos que en el libro *Judíos, moros y cristianos* (1956), se habla de Cebreros en el capítulo que lleva por nombre: *Donde mejor o peor se fundó España*. Como ya dijimos, es en el verano de 1947 y en Cebreros donde nace –con esta denominación– el apunte carpetovetónico. El escritor, en *Cebreros, villa vieja y señorial* (Cebreros, 1947, t.III, p.43), es uno más, un caminante, un vagabundo:

El escritor, que no tiene esta temporada el ánimo hecho más que para mirar y andar, aleja de su cabeza los pensamientos, y en el pueblo donde no hay agua pide más vino, que bebe ya casi con sabiduría; sana lección que va aprendiendo poco a poco a fuerza de patearse Castilla un pie tras otro, legua a legua, de prado a hocino, de garganta a cabeza, de venero a barbechera, de lagar en lagar (Cebreros, 1947, t.III, p.45).

Es agosto en el pueblo. El calor, el sudor y el polvo son *las instituciones que forman el re-ocio espíritu del lugar* (Cebreros, 1947, t.III, p.45). Cuando el escritor nos dice que *es la media tarde en Cebreros y las cigarras cantan su silencio en los árboles de la plaza* (Cebreros, 1947, t.III, p.45), no podemos menos que recordar el inicio de *La Regenta*, de Leopoldo Alas “Clarín”, que comienza de un modo parecido: la calle desierta, con los remolinos de polvo corriendo por ella, mientras los habitantes de Vetusta hacen la digestión del cocido y de la olla podrida.

Sobre el pueblo está parado como un halo de beatitud. El pueblo siente correr la savia por sus venas y gusta de mirarse, siempre el mismo, en el espejo abierto del campo (*Un pueblo*, Arriba, Madrid, agosto de 1947, t.III, p.51). Las dedicatorias que encabezan *La descansada vida campesina* nos muestran la dualidad del ser hispánico. Hace referencia a *los criminales y los verdugos que gimen con las mismas palabras que Gonzalo de Berceo*. Y dedica el conjunto que titula *Cebreros* a Esteban Fernández, *aquel Fray Luis de secano, de oficio cazador furtivo*. Estos juegos de juntar personas de renombre con civiles a secas, habitantes de España sin más, se repiten constantemente en Cela y no hacen más que redundar en la idea del ser hispánico como un ser humano de múltiples caras, como es natural.

Cela da una pincelada irónica cuando nos habla del escudo del pueblo, en el que *pintan una cebra, que en la piedra toma un vago aire de honesto muleto de labrantío* (*Un pueblo*, 1947, t.III, p.51). La cebra cae del escudo, de su pedestal, convertida en una mula, un animal de trabajo, un peón, como los habitantes del pueblo, que no dejan por ello de ser figuras centrales de nuestra España:

El meridiano de España no pasa por la calle de Alcalá. El meridiano de España pasa entre mis dos árboles, entre los dos árboles de todos los españoles, entre la higuera y el granado que a todos nos prestan su sombra, si la pedimos prestada, para que a su sombra podamos leer a Fray Luis, o podamos hablar con el jornalero de color tierra que vuelve del tajo, o podamos dormir la honesta siesta de la media tarde (*Los dos árboles*, Arriba, Madrid, t.III, pp.53-54).

Al verde, tierno y literario, de la hoja de la higuera, que es un verde para encuadernar a Baudelaire, hace extraño contrapunto el verde casi altanero del granado, un verde para pintar los ojos de las mujeres de los leales del Cid (*Los dos árboles*, 1949, t.III, p.52). En el fragmento que acabamos de destacar, el autor juega con el cromatismo de dos verdes que representan referencias literarias bien distintas, pero igual de importantes y significativas.

Como dijimos, el paisaje del pueblo de Cebreros es un trasunto del modo de vivir hispánico y las ventanas o balcones abiertos al mundo que aparecen en estos apuntes son una constante y una llamada de atención al lector, para que abra los ojos y nada se le escape:

Los cinco grabados del cuarto de trabajo de escritor son como cinco luminosos balcones abiertos a cuatro mundos remotos, tiernos, inefables, a cuatro mundos lejanos, ingenuos y pintorescos como una danza al viejo son del tamboril. [...] (Los grabados, ambientados en) África, América y Asia, abren, a la hora de las brujas, sus puertecillas de cristal y sueltan sobre la mesa donde escribe el escritor, su abiga-

rrado universo de personajes de Julio Verne, que salen a tomar la luna de Cebreros acurrucados al pie del barandal (Grabados, amorosos grabados en color, Arriba, Madrid, julio de 1949, t.III, p.57).

El apunte carpetovetónico *Casto Moro, el mayoral de La Zarza* (Arriba, Madrid, julio de 1949), nos presenta un tipo de español que no desespera, que se ha formado una filosofía de la resignación, del conformarse y de la santa paciencia. Cela nos lo pinta como un hombre escapado *de los versos de Antonio Machado* (1949, t.III, p.65). Como Cela advierte, en su peregrinaje ha ido topando con algún que otro Casto Moro, *cargado de resignación y de melancolía, como un rey árabe que languidece de amor, para mostrarle su callada queja contra un mundo que fallece a manos del derecho administrativo* (1949, t.III, p.66). La filosofía del bien conformarse la aplican muchos de los habitantes de la abigarrada *fauna carpetovetónica* que construye Cela, que llegará a los más altos niveles de resignación e indiferencia en *Los ciegos* (1956), dentro del volumen *Historias de España, I*.

Casto Moro, el mayoral de La Zarza, es un estoico que se pasa las temporadas acompañando a sus toros a bien morir [...] Casto Moro es la imagen del español que no desespera, del español paciente que se entretiene en ver el espectáculo del mundo –esos títeres de balde–, del español que sonríe a la desdicha y recibe, con su mejor cara, la visita del tiempo peor (Casto Moro, el mayoral de la zarza, 1949, t.III, p.65).

En los apuntes carpetovetónicos se dan de continuo notas líricas de gran belleza y ternura. En el apunte *Autobús a la estación* (Arriba, Madrid, septiembre de 1947), el vehículo aparece ante nosotros como una mula de trabajo fiel, está *pintado de un verde ya algo desvaído y lleno de desconchados y mataduras, como una mula ya muy trabajada. En el morro lleva unas letras que parecen 3HC* (1947, t.III, p.69). Al contrario, el conductor se caracteriza como un miserable, que no siente ningún tipo de aprecio por el trabajo que desempeña ni guarda ningún respeto por sus clientes, a los que daba correazos al menor descuido. Por este motivo, Cela se ensaña llamándole Ramiro Sensible: *El Ramiro era hombre huraño y poco decididor y, por lo común, no solía hablar más que de palabra en palabra, y para eso de una manera estrambótica y cuando ya no tenía más remedio. [...] Ramiro Sensible tenía un odio africano a los viajeros del autobús* (1947, t.III, pp.69-71).

Así como en el apunte anterior el conductor del autobús quedaba retratado del modo que vimos, en *Elegía de los autobuses pequeños, saltarines, desvencijados* (Arriba, Madrid, julio de 1948), los autobuses aparecen como seres vivos. Los humaniza y les da sensibilidad –toda la que le arrebató a Ramiro Sensible–, porque *cobran carácter y les nace el sentido común* (1948, t.III, p.72). En el siguiente pasaje, los autobuses aparecen pintados

como "casi hombres". De hecho, mueren y advierten el peligro como lo haría un ser vivo. Importa notar que *en ellos se refugian, con esto de la civilización, las virtudes que antes teníamos los hombres y que, no sabemos si dándonos o sin darnos cuenta, hemos ido perdiendo* (1948, t.III, p.71). Estos autobuses, por viejos o por atentos, guardan en su seno una verdad intrahistórica que no debería escapárse nos a nosotros, los viajeros:

Los autobuses de línea, cuando ya tienen muchos años, se vuelven casi hombres, casi animales de carne y hueso; a la carrocería le brotan unas arrugas y unas cicatrices inteligentes, [...] rompen a jadear como un asmático o a roncar como un bronquítico. Es el momento, entonces, en que los autobuses empiezan a darse cuenta de las cosas, cobran carácter y les nace el sentido común. Los autobuses nuevos no tienen más que marca; pero los autobuses viejos, que casi siempre han perdido la marca, tienen nombre propio, un nombre, por regla general, bello y sonoro, digno de un príncipe oriental, o de un guerrero comanche o, a veces, íntimo y cariñoso como un diminutivo familiar: El rayo veloz, Mensajerías Josefina, La flor de Castilla la Vieja, La Vallisoletana, El corre que vuela o Periquito (Elegía de los autobuses pequeños, saltarines, desvencijados, 1948, t.III, pp.72-73).

Pasamos ahora a la festividad del Carnaval. Como podemos ver en los siguientes fragmentos del apunte carpetovetónico *Carnaval en Cebreros* (Arriba, Madrid, marzo de 1949), en esta celebración se conjuga la dualidad de la belleza y lo primitivo.

El carnaval de Cebreros es un carnaval de bodega, de pan de flor y de lomo en tripa, de rueda de danzantes en la plaza y de máscaras adornadas con la piel del lobo, el asta del venado y el ala del águila caudal. [...] Salen del arca de hondo roble los atavíos de siete generaciones. [...] Es alegre, de una alegría que da salud a las carnes, ver que el carnaval, refugiado en un remoto rincón de Castilla, no muere de hastío y de crueldad como por el mundo abajo viene muriendo. [...] El miércoles de ceniza, quienes hemos pasado el carnaval en Cebreros, como en un último y seguro y amoroso refugio, al oír la voz que nos ha recordado que venimos del polvo, que somos polvo, y que al polvo volveremos, no hemos sentido el remordimiento de haber perdido en vano nuestras horas (Carnaval en Cebreros, 1949, t.III, pp.76-78).

Al final del apunte se produce una defensa del primitivismo que guarda esta fiesta frente al hombre vil, al asesino, mediante una alusión al cuento *La naranja es una fruta de invierno* (1950) y al crimen que cometió Picatel: *El hombre que, desde la sombra, cometió el crimen bárbaro de las ovejas, había olvidado los cantares de los tres siglos y la tregua del carnaval* (Carnaval en Cebreros, 1949, t.III, pp.78-79).

Seguimos sumergidos en la intrahistoria con el apunte *Las dos rondallas* (La Vanguardia, Barcelona, agosto de 1950). En este apunte carpetovetónico se nos dice que Ce-

breros tiene dos rondallas: *la rondalla vieja, la de los hombres que tocan con la bota de vino áspero al lado, es una rondalla casi litúrgica, hermética como la memoria de las piedras, solemne como la pobreza del campesino, altiva y resignada* (1950, t.III, pp.80-81). Y la rondalla joven, la de los muchachos, *una rondalla casquivana y oficialmente alegre –que es una manera de sentir la alegría que casi se confunde con la tristeza–, una rondalla reformista y ribeteada de progresismo, de ritmos y modales cinematográficos: una rondalla al borde de ser bautizada de orquestina* (1950, t.III, pp.80-81).

Las dos rondallas llevan voces distintas. La una se abre al recuerdo, es hermética, pero contiene los ritmos tradicionales que nos dan identidad; la otra se abre al futuro y se llama a sí misma reformista y permite que entre aire en esa habitación cerrada que es la España de posguerra. Cela se denomina de nuevo como “el escritor” y propone la sana convivencia de ambas rondallas en el pueblo (y en el país):

El escritor, que no es amigo de banderías porque piensa que el bien y el mal son como la sal del mundo, algo que está disuelto en el agua de beber, en el aire de respirar y en la fruta que ha de salvarnos o de condenarnos, escucha el alternativo sonar de las rondallas mientras piensa en lo conveniente que es para el espíritu no forzar las cosas, ni elegir las, ni –menos aún– decidir las (Las dos rondallas, 1950, t.III, p.81).

Los personajes de María, la Súpita, y de doña Concha aparecen ante nosotros como seres que viven *un poco porque Dios es grande y otro poco de ir vaciando sus hondas arcas* (María, la Súpita, artista, La Tarde, Madrid, octubre de 1948, t.III, p.84). María, la Súpita, es narrada por Cela como una cigarra vieja, *hembra que tuvo y ya no tiene* (1948, t.III, p.84).

María, la Súpita, con la negra saya sobre la cabeza, va a misa por la mañana temprano, aún entre dos luces, a pedir por sus difuntos. Marcha pegada a las casas, como una sombra, casi como un presagio [...] María, la Súpita, es una antigua señora que tiene un íbero y aristocrático sentido de la vida. [...] María, la Súpita, no enciende el fuego, porque el fuego es siempre un poco la ilusión, o el ensueño, o el deseo, y a ella ya nada le atrae, con nada sueña; nada, tampoco, quiere (María, la Súpita, artista, 1948, t.III, pp.83-84).

María, la Súpita, se muestra para el lector como un punto negro que se desvanece poco a poco en el horizonte. Toda ella es oscuridad y sombras, se mueve entre dos luces. Incluso se veta a sí misma el fuego, de color rojo, porque representa la ilusión. A lo largo del apunte, se repite de continuo el nombre de María, la Súpita, lo que contribuye a sumergirnos en el letargo sin ilusiones que es la vida de la protagonista. Sin embargo, María, la Súpita, es artista: pinta de mil colores sobres de cartas para enamorados. Lee-mos que, además de coloridos, son hermosos, luminosos... y nos preguntamos cómo

alguien que se nos describe ante los ojos como un topo, escondido entre las sombras, sin ilusiones, sin deseos, puede deleitarnos con sus grabados en color, objeto de deseo de todas las parejas de enamorados.

Con el apunte carpetovetónico *Doña Concha* (*Destino*, Barcelona, julio de 1951) tampoco salimos del sopor: *El rosario de doña Concha termina en una cruz de filigrana de oro y guarda virtudes especiales para la lucha contra el pecado. Doña Concha, desgranando, hierática y profunda, las cuentas de su rosario, se pasa las lentas horas muertas* (*Doña Concha*, 1951, t.III, pp.89-90). Se nos dice que doña Concha tiene tres ventanas, pequeñas y cuadradas, para mirar al mundo. En ellas puede ver un pozo y unos niños que lloran. Sin embargo, la ventana que mira al campo, la que representa el horizonte y lo que está por venir, la ignora y se entretiene en rezar el rosario. Se nos antojan las tres ventanas de doña Concha bien distintas a las del escritor (que antes resaltamos) porque doña Concha, como María, la Súpita, también ha escondido la cabeza entre las sombras.

En el apunte *La romería* (*Arriba*, Madrid, de mayo a junio de 1948), uno de los más extensos, encontramos a un personaje, un hombre casado y padre de cinco hijos que no recibe nombre. Se le conoce como *el cabeza de familia*. Requisándole el nombre, Cela nos lo pinta como un pelele a las órdenes de su mujer y de su suegra. El escritor no escatima en dar el nombre y la edad de los cinco hijos, pero se niega a dar nombre al cabeza de familia. Sí lo lleva su mujer, doña Encarnación, *gorda y desconsiderada*. También su suegra, doña Adela, *además de gorda y desconsiderada, era coqueta y exigente. ¡A la vejez, viruelas! La tal doña Adela era un vejestorio repipio que tenía alma de gusano comemuertos* (*La romería*, 1948, t.III, p.94).

La romería no resulta bien. *La familia, sentada a la sombra del pinar, con la boca seca, los pies algo cansados y toda la ropa llena de polvo, hacía verdaderos esfuerzos por sentirse feliz* (*La romería*, 1948, t.III, p.100). Este es el clima que reinará en todo el apunte, pese a que se trata de una celebración y todos deberían sentirse dichosos.

Anteriormente vimos cómo doña Adela encarna la degradación absoluta del ser humano porque aparece caracterizada como un gusano comemuertos. Ahora queremos comentar un pasaje en que uno de los hijos, Luisito, representa una animalización positiva, que da como resultado una imagen tan bella como triste:

Los niños de doña Encarnación miraban a los otros niños con envidia. Verdaderamente, los niños a quienes sus familias les dejaban revolcarse por el suelo, eran unos niños felices, triscadores como cabras, libres como los pájaros del cielo, que hacían lo que les daba la gana y a nadie le parecía mal.

Luisito, después de mucho pensarlo, se acercó a su madre, zalamero como un perro cuando meneaba la cola.

– Mamá, ¿me dejas jugar con esos niños?
La madre miró para el grupo y frunció el ceño.
– ¿Con esos bárbaros? ¡Ni hablar! Son todos una partida de cafres.
(*La romería*, 1948, t.III, p.104).

Ante nuestros ojos, es la madre quien aparece como una bárbara porque no deja que su hijo disfrute de un día de fiesta. Los niños que a la madre le parecen unos cafres se nos antojan a nosotros felices, primarios, saltarines, conectados con su verdadero ser y, desde luego, no reprimidos.

Asimismo, el cabeza de familia, quien abría el apunte conversando en el tren sobre lo bien que se pasa en las romerías, volverá a comenzar la semana laboral sin una mota de esperanza que le permita soportar un año más hasta la próxima romería. El regreso a casa se torna una nube de presagio cuando la cae la noche:

La familia, en el fondo más hondo de su conciencia, se daba cuenta de que en la romería no lo había pasado demasiado bien. Por la carretera abajo, con la romería ya a la espalda, la familia iba desinflada y triste como un viejo acordeón mojado. [...] A los pocos centenares de pasos se cerró la noche sobre el camino: una noche oscura, sin luna, una noche solitaria y medrosa como una mujer loca y vestida de luto que vagase por los montes. Un búho silbaba, pesadamente, desde el bosquecillo de pinos, y los murciélagos volaban, como atontados, a dos palmos de las cabezas de los caminantes. (La romería, 1948, t.III, pp.107-108).

En el apunte *Boda en el café* (fecha de primera publicación desconocida), *toda la fauna familiar y doméstica se sienta ante las mesas de la fiesta* (t.III, p.122). Se trata de los invitados a una boda. Los cafés tienen una importancia capital en las relaciones sociales. Solo tenemos que pensar en el café que regenta doña Rosa en *La Colmena* (1951). La ironía se hace notar en todo el apunte y al final corta como un cuchillo con la descripción de los novios:

Primero entra la novia –cuarenta años, treinta arrobas, innúmeros granos y mantilla española– e inmediatamente se cuela el novio –edad indefinida, veinticinco onzas, bigote a lo John Gilbert, smoking y síntomas de avitaminosis–. Una voz estentórea resuena en todo el ámbito del café: ¡vivan los novios! Un ingenioso vitorea al padrino, que, un tanto precipitadamente, tira puros al aire en una piñata en la que casi todos los premios se los llevaron los poetas de los alrededores que, ojo avizor, estaban a lo que cayese. [...] Los novios se sientan y sonríen. El festín ha comenzado y una nueva vida empieza para los dos. La ma-drina está triste; probablemente le aprietan los zapatos (Boda en el café, t.III, pp.122-123).

El apunte carpetovetónico *Pregón de feria* (Arriba, Madrid, noviembre de 1947) capta el ritmo de la calle del pueblo, el gentío. Nos presenta a Cosme Leclus, que vivía de

vender romances y explicar crímenes por las plazas de los pueblos: [...] ¡Para la novia y para el novio! ¡Para el padre de familia y para el librepensador! [...] ¡Aparta, niño, que no dejas ver! ¡La renegada de Valladolid! ¡Que te he dicho que te apartes! (1947, t.III, p.128). Anteriormente, Cosme Leclus, que era un antepasado del autor, se dedicaba a vender empanadas de feria en feria. *Un día tuvo mala suerte: cinco clientes se le murieron envenenados. Las veinticinco empanadas que le sobraban se las regaló a un colegio de huérfanos; él no quería responsabilidades ni remordimientos de conciencia* (1947, t.III, p.127). No podemos obviar la ironía del apunte y la gravedad que encierra cuando dice que “no quería responsabilidades ni remordimientos de conciencia”, como si las vidas de unos huérfanos no valiesen nada.

En el apunte *El gallego y su cuadrilla* (Arriba, Madrid, septiembre de 1947), se menciona otra vez el calor salvaje del pueblo castellano. El clima funciona como un símbolo de la forja del carácter de los españoles. Este clima castiga a sus habitantes y es capaz de cocer los sesos, tal como le pasó al Antoniano (personaje de *Los tontos*, 1957), como veremos más adelante. *En la provincia de Toledo, en el mes de agosto, se pueden asar las chuletas sobre las piedras del campo o sobre las losas del empedrado, en los pueblos* (*El gallego y su cuadrilla*, 1947, t.III, p.131).

El Gallego se llama Camilo (Cela) y *dará muerte a estoque a un hermoso novillo-toro de don Luis González, de Ciudad Real* (1947, t.III, p.131). *Camilo está blanco como la cal. [...] Después del paseillo, el Gallego pide permiso y se queda en camiseta. En camiseta torea mejor, aunque la camiseta sea a franjas azules y blancas, de marinero* (1947, t.III, p.131). Camilo se nos configura algo ridículo y anticipa el final, con Camilo herido de gravedad:

El Gallego desdobló la capa y dio tres o cuatro mantazos como pudo. Una voz se levantó sobre el tendido:

– ¡Que te arrimes, esgraciao!

El Chicha se acercó al Gallego y le dijo:

– No haga usted caso, don Camilo, que se arrime su padre. ¡Qué sabrán! Este es el toreo antiguo, el que vale (*El gallego y su cuadrilla*, 1947, t.III, p.133).

Baile en la plaza (Informaciones, Madrid, abril de 1948) presenta a los mozos y mozas que se preparan para ir al baile y que *se miran con un mirar bovino, caluroso y extraño* (1948, t.III, p.136). Estos mozos se muestran inocentes y miedosos. En un segundo plano, la inocencia del baile queda rota porque se introduce un fuerte contraste al caer la noche:

Mientras viene cayendo, desde muy lejos, la noche, comienzan a encenderse las tímidas bombillas de la plaza. [...] Si de repente, como por un milagro, muriesen todos los que se divierten, podría oírse sobre el extraño silencio el lamentarse sin esperanza del pobre Horchatero Chico, que con una cornada en la barriga, aún no

se ha muerto. [...] Le rodean sus peones y un cura viejo; el médico dijo que volvería (Baile en la plaza, 1948, t.III, p.138).

De vuelta en la plaza, *la pareja, en el oscuro rincón, tiene las manos enlazadas con dulzura, como las bucólicas parejas de los tapices. Un murciélago vuela, entontecido, a ras de los toldos de lona de los puestos y de las barracas (Baile en la plaza, 1948 t.III, p.139).* El murciélago, ave nocturna, simboliza la muerte de Horchatero Chico.

Nos parece que este fragmento de *La náusea* (1938), de Jean Paul Sartre, capta a la perfección el regusto agrio que nos dejan estos primeros apuntes carpetovetónicos de Cela: "Todos los seres que existen han nacido sin motivo alguno, siguen existiendo por impotencia y mueren por accidente... El hombre es una pasión inútil" (en Pedraza y Rodríguez, 1997: p.341). Lo mismo ocurre con la rondalla joven, que es la que debe traer nuevos aires de esperanza y que *es una manera de sentir la alegría que casi se confunde con la tristeza (Las dos rondallas, 1950, t.III, p.80).*

A propósito de la obra literaria de Solana, querríamos destacar la estrecha filiación entre Solana y Cela, ya que cuando Cela nos habla de Solana, en el fondo, nos está hablando de sí mismo. Por este motivo, queremos traer aquí estas palabras de su discurso de ingreso en la Real Academia Española en mayo de 1957:

Solana, en Dos pueblos de Castilla, quizá el más sabio de sus libros, hace (no dudo que sin proponérselo) un alarde de virtuosismo de la sencillez y eficacia narrativas. Es posible –y lo expreso con todas sus consecuencias– que la literatura quiebre y se enmohezca a manos de los literatos, y crezca, lozana y llena de frescor, a manos de los hombres sencillos que cuentan las cosas que pasan tal como las ven (La obra literaria del pintor Solana, 1957, p.44).

2.2. España es un puzle de mil piezas: Radiografía de una sociedad

En este apartado destacaremos algunos apuntes carpetovetónicos, la mayoría de la sección tercera de *El gallego y su cuadrilla* (1949-1965), *El gran pañuelo del mundo*, que muestran una galería de personajes que por holgazanería, por inocencia o por creerse seres sin limitaciones, son víctimas de las trampas que ellos mismos se tienden. Los personajes que desfilan ante nosotros no son guiñoles, ni muñecos caricaturizados, sino seres humanos dotados de vida, lo que hace que la crítica despiadada a que los somete Cela sea todavía más feroz.

"En una sociedad primitiva y rural, miserable y subdesarrollada, presidida por una jerarquía de valores elementales entre los cuales predomina la ley del más fuerte, es inevitable que la mayoría de sus miembros aparezcan a nuestros ojos

como verdaderos energúmenos, desprovistos de toda noción moral desde el punto de vista de una sociedad civilizada" (Vilanova, 1997:XXVII).

Carrera ciclista para neófitos se publica en *La Tarde* (Madrid, enero de 1949) y su versión definitiva es del año 1958. Es un apunte que anticipa el maltrato que se ejercerá sobre los seres más desvalidos y cuya culminación veremos en las *Historias de España I. Los tontos y Los ciegos*. El apunte narra cómo a doña Ramona Riñón, alias Chiva, dueña del café-fonda La Mercantil, se le ocurre organizar una carrera ciclista para neófitos porque, por lo visto, en el pueblo había muchos de ellos (se apuntan setecientos treinta al Primer Gran Premio Velocipédico, nada menos).

Lo primero que nos llama la atención es el alias de doña Ramona, Chiva. La chiva es la hembra cría del chivo, que cuando crece es el cabrón. Creemos que el alias está puesto con toda la intención, ya que organizar una carrera así es una locura y puede verse el despropósito en el que va a terminar. Solamente hay que fijarse en el recorrido que ha trazado Cela con tremenda ironía y humor negro: *cien vueltas al pueblo, yendo por el camposanto, pasando por la picota y volviendo por el matadero. Queda terminantemente prohibido empujarse* (*Carrera ciclista para neófitos*, 1949, t.III, pp.208-209). Resulta repul-sivo cómo, escudándose en unos premios, que son: un salchichón, otro más pequeño, un vale para cinco cafés y un objeto de arte para el cuarto (el arte siempre va detrás, cabe notarlo), se maltrata a unos seres humanos:

– ¡Qué bestias! –decía el teniente de la guardia civil–. ¡Parecen filibusteros!
Algunos, los más flaquitos, echaron sangre por la boca. Otros, no. (*Carrera ciclista para neófitos*, 1949, t.III, pp. 210-211).

Otro personaje que trata de brillar por encima de los demás es don Juan de Dios de Cigarrón y Expósito de Luarca, protagonista principal del apunte *Don Juan de Dios de Cigarrón y Expósito de Luarca, anfitrión* (*La Tarde*, Madrid, octubre de 1948). Nuestro personaje tenía una funeraria muy próspera, que se llamaba *El Féretro Moderno*. Usar, llegado el momento, un vistoso ataúd con el inconfundible sello de los de la fábrica de don Juan de Dios, era inequívoco signo de distinción en toda la ciudad (1948, t.III, p.219). Don Juan de Dios de Cigarrón (su aire señorial queda desmontado gracias al nombre tan extremo y petulante que le da Cela) se encarga de organizar veladas en su casa para ganarse a las señoras y así obtener clientas cuando estas traspasen. De hecho, en un momento dado, don Juan de Dios de Cigarrón, explica vehementemente que en su trabajo los clientes no acuden directamente (lo hacen los familiares) y que él debe buscarse la clientela. En efecto, don Juan de Dios tiene un corrillo de señoras cursis que le adoran sobremanera y "mueren" de ganas por usar sus servicios y distinguirse de los demás. En relación con la mezquindad de este personaje, queremos destacar un detalle que no pasa desapercibido: *Para un ser extraño que tuviese tanto olfato como diez pointers*

juntos, el brazo de don Juan de Dios olería un poco a muerto (1948, t.III, p.220). Don Juan de Dios es acusado por algunos hombres de prostituir una profesión tan seria como la suya por dedicarse a dar “fiestecitas”, a lo que nuestro protagonista responde: – *Mucha facha, mucho estirarse, ¿y qué? En cuanto se le rasca un poquito, ¿qué aparece? Pues nada: inadaptación y mugre* (1948, t.III, p.221).

2.2.1. Historias de mujeres

Las futuras clientas de don Juan de Dios también reciben la pluma airada de Cela y son descritas como unas pusilánimes. Por ejemplo, Sonsoles se describe como una “mula parda” y queda totalmente degradada: *La señora Sonsoles era una solterona menopáusica y más vieja que un loro, que no tenía ni memoria, ni gracia para contar refranes, ni chistes, ni nada* (*El fin de las apuestas de don Adolfo*, *Informaciones*, Madrid, septiembre 1948, t.III, p.216).

Al hilo de los convencionalismos, destacamos el apunte *Puesta de largo* (*Informaciones*, Madrid, febrero de 1952), que recoge los “Ecos de sociedad” de un periódico contando la puesta de largo de la jovencita Maru Pérez, *que realizaba su natural belleza con un vestido de lamé de plata abrochado todo por detrás* (*Puesta de largo*, 1952, t.III, p.224). La nota ya hace escarnio del convencionalismo, pero cuando dice que la señorita fue acompañada de sus primas, *las señoritas Puri, Luisi y Petri Pérez y sus encantadoras vecinitas Cloti, Loli y Pepi López, que la ayudaron a hacer los honores a la numerosa y selecta ocurrencia* (t.III, p.224), el ataque a la cursilería de estas gentes queda subrayado –más si cabe– por el uso del sufijo ‘-i’. El apunte hace hincapié en unos convencionalismos absurdos que solo prestan atención a unas apariencias fingidas. Para tan *simbólico acto*, la madre de la señorita Maru Pérez, doña Maruja, pide: *¡Bueno! ¡Pero no querrás que tu hija se ponga de largo sin periodista! Vamos, ¡digo yo! Cuando se puso de largo la Raquel, la de doña Juana, que es un bicho, su padre bien que se ocupó de buscarse un periodista* (*Puesta de largo*, 1952, t.III, p.226).

Quizá pasado mañana (*Luna y Sol*, Madrid, julio de 1951) está capitaneado por constantes alusiones líricas al mes de julio, mes de temores y de promesas para las señoritas protagonistas del apunte.

Julio, el mes de julio, se derrite sobre el paseo de Recoletos como una lenta cigarra de plomo. [...] se pega a las sillas metálicas del paseo de Recoletos como una fiera capa de resina desconsiderada. Julio, el mes de julio, igual que una gruesa oruga muerta de calor, se pega a las personas que piensan en pasado mañana con una desconsideración sin límite (*Quizá pasado mañana*, 1951, t.III, pp.272-275).

“Quizá pasado mañana” es la contestación que reciben las señoritas de Pérez-Montgolfier cuando expresan su deseo de ir a veranear a San Sebastián, como hacen todas las demás y como corresponde a las señoritas de su posición. Las hijas de Pérez-Montgolfier son descritas sin ningún tipo de piedad mediante la comparación con animales, lo que acentúa su debilidad. De nuevo, Cela usa el sufijo en ‘-i’ para recargar la crítica: *Las señoritas de Pérez-Montgolfier –Mimí, Fifi y Lili, citadas por orden cronológico– son tres pequeños peces relamidos, teñidos y sobrecogidos. Su mamá, que es muy buena, cree que son tres soles. Las señoritas de Pérez-Montgolfier –Lili, Fifi y Mimí, citadas por orden de éxito entre los pollitos opositores a la carrera diplomática o a la de ingenieros de caminos– son tres avutardas sin decisión, ni emoción, ni posición.– Mamá, ¿cuándo vamos a San Sebastián?*

– *Pasado mañana, nena, en el tren Talgo.*

– *¡Ay, mamá, qué feliz soy! ¿Tú crees que saldremos en ecos de sociedad? (Quizá pasado mañana, 1951, t.III, p.273).* La ridiculización del personaje protagonista del apunte *Una señorita modelo (El pueblo gallego, Vigo, marzo de 1947)* se inicia con el juego de palabras “señorita cuarentona”, puesto que podríamos considerar que una palabra se contrapone a la otra. Por tanto, el binomio resultante tiene un aire patético. La señorita Esperanza Muñiz y Calabuig era una señorita modelo:

Aunque cuarentona, un tanto calva y algo picadilla de viruela, la señorita Esperanza Muñiz y Calabuig no dejaba de tener ciertos encantos, unos encantos –¿cómo diríamos?– más bien de orden moral. La señorita Esperanza Muñiz y Calabuig guardaba debajo del corsé un corazón de oro, pronto en todo instante a llorar lágrimas amargas ante el dolor de sus semejantes (Una señorita modelo, 1947, t.III, p.294). Un día, dando un paseito higiénico por las últimas casas del pueblo, *recogió del suelo un niño envuelto en un pedazo viejo de mono de chófer (t.III, p.295).* Mediante una elipsis temporal, sabemos que el niño creció y cuando contaba tan solo diez años de edad, *ya dio señales de ir camino de ser un mangante bastante perfecto (t.III, p.296).* El padre de la señorita modelo pensaba que *en este niño parece como si se hubieran dado cita las más indomables fuerzas de la madre naturaleza (t.III, p.296).* Menuda jugada del escritor la de llevar a una casa tan decente semejante demonio.

La protagonista del apunte carpetovetónico *Doña Laurita (Diario español, Tarragona, marzo de 1947)* es una mujer de unos cincuenta años que muy poco tiene que ver con las de los últimos apuntes destacados. Harta de aguantar las críticas de los demás porque se afeitaba el bigote, se venga del secretario del alcalde porque este, con sorna, le ha preguntado que si le rasca el bigote. Doña Laurita Sansón Columela termina por vaciarle por encima de la cabeza una sartén con aceite caliente. De resultas, el secretario queda calvo a causa de la quemadura: – *¿Te doy envidia, mala bestia? El secretario ni la miraba siquiera (1947, t.III, p.287).*

La bella mulata Moncha Fernández aparece en el apunte *Recuerdo de Moncha Fernández, pirata del mar Caribe* (Arriba, Madrid, enero de 1950) vestida con los cueros de la crueldad. En este apunte carpetovetónico, el hombre aparece pintado como un ser cándido, que muestra reparos ante el oficio de pirata y no quiere herir a sus semejantes. Moncha Fernández, al contrario, se muestra indiferente con respecto a los sentimientos de cualquiera:

*Moncha y David casaron en Maracaibo, en la capilla de los padres paúles, y pasaron su luna de miel en la mar, persiguiendo pataches y ahorcando capitanes pobres. Pero aquella vida no iba a los sentimientos de David, y David un día se lo dijo a Moncha: mira, Moncha, a mí esto de colgar compañeros me da reparo, te lo aseguro. Moncha se puso rabiosa, ordenó que le dieran cincuenta azotes y lo desembarcó en el islote Tapanimba con un rifle, dos cananas de munición, una caja de galletas y un barril de agua potable (Recuerdo de Moncha Fernández, pirata del mar Caribe, 1950, t.III, p.303). Se puede decir que Moncha Fernández anticipa las dos damas bravas que conoceremos en la sección quinta de *El gallego y su cuadrilla* (1949-1965), *Análisis de sangre*. El apunte *Algo sobre damas bravas* (Informaciones, Madrid, junio de 1948), que pretendía ser mucho más extenso y contar las hazañas de unas mujeres famosas por sus crímenes de sangre, tuvo que conformarse con solo dos historias debido a la censura de prensa. La primera es sobre Sebastiana del Castillo, quien fue un típico Pascual Duarte, un ser hecho para atropellar y destrozar todo lo que oliese a vivo (1948, t.III, p.438) y la otra es sobre Margarita Cisneros, otra dama brava.*

Volvemos al mundo de los toros desde que dejamos atrás la aventura de nuestro don Camilo, con el apunte *Independencia Trijueque, Gorda II, señorita torera* (La Tarde, Madrid, noviembre de 1948). *Gorda II se llamaba Independencia porque su padre, don Fílemón Trijueque, que era republicano, no le quiso poner ningún nombre de santa. [...] A Independencia le entraron las aficiones taurinas muy de niña* (t.III, p.345). Parece una broma del escritor tapar el bonito nombre –significativo, por lo menos– de Independencia por el sobrenombre Gorda II (y encima, segunda). Una vez más, el público es cruel y no muestra ninguna comprensión cuando a Gorda II le sale mal la faena:

La Independencia no estuvo la pobre lo que se dice muy afortunada, y el público, que no tiene compasión, le dijo cosas tremendas, cosas que no se pueden repetir. Gorda II, que tenía mucho coraje, le hizo un corte de mangas al tendido, y entonces, como si les hubieran puesto a todos un petardo en el culo, se armó la de Dios (Independencia Trifueque, Gorda II, señorita torera, 1948, t.III, p.346). El remate a la sensibilidad lo pone el personaje del Chiva (de nuevo, aparece este alias, cuyo significado ya comentamos), cuando exclama:
– *En fin: el eterno femenino.*

El Chiva era un filósofo muy fino (Independencia Trifueque, Gorda II, señorita torea, 1948, t.III, p.347).

El apunte que destacaremos a continuación anticipa un tipo de personajes que aparecerán más adelante cuando tratemos las *Historias de España, I. Los tontos*. Se trata de los familiares que resultan ser más peligrosos o menos civilizados que el propio tonto. En el apunte *Doña Felicitas Ximénez y Smith de la Liebre, partera en Leganiel (Destino, Barcelona, febrero 1953)*, doña Felicitas recibe la muerte a manos de su propio hijo, el niño Jacobito, alias Descuido. El hecho es terrible, pero sabemos que *su mamá, la doña Felicitas, le arreaba unas tundas que lo deslomaba, pero el nene, ¡que si quieres arroz, Catalina!, erre que erre y arre que arre, era cada vez peor y más mala uva, y no había manera de hacer carrera de él (1953, t.III, p.386)*. El uso de una palabra tan afectiva como 'mamá' acentúa el dramatismo de la historia y le da un aire todavía más siniestro. *En efecto, el Jacobito, un día de su cumpleaños que estaba la mamá muy amable, se puso a jugar con ella a los ahorcados y en un descuido, y cuando la pobre más confiada estaba, la colgó de una viga por el cuello (1953, t.III, pp.385-386)*.

En este apunte, en el que se comete un matricidio, es inevitable subrayar un paralelismo con la historia de Pascual Duarte en *La familia de Pascual Duarte (1942)*. Y un poco más allá, que el niño tenga el alias de Descuido, también nos hace pensar en el hermano de Pascual, Mario, y en la identidad real de su padre.

Purificación de Sancha y Guasp, pedicura-manicura (Informaciones, Madrid, julio de 1948) es el último apunte que queremos tratar en este apartado. Dicho apunte carpetovetónico presenta dos mujeres que son polos opuestos y que nos parece que son representativas de la variedad tipológica de mujeres que hemos reunido en el apartado que cerramos ahora. Purificación de Sancha y Guasp, alias Tortilla, es una mujer muy culta que organiza unas tertulias a las que acude el narrador del apunte. La casa, sin embargo, es de

Doña Hortensia de la Calle, una mujer viuda, sin hijos, muy dengue y sentimental, que se pasa el día oliendo flores y suspirando. Doña Hortensia, que es sola en el mundo, había cogido mucho cariño a la señorita Purificación, y esta, que tiene más conchas que un galápago y un carácter de pistón y cuello vuelto, la traía por la calle de la amargura y no hacía más que pegarle voces y hasta, según decían algunas vecinas dedicadas a la murmuración, también tortas y patadas algunas veces. [...] La señorita Purificación, que tiene un bigote como un carabinero, no parece tener muy buenos sentimientos, y en cambio doña Hortensia, sonrosada y algo romántica, es buena, cursi y soñadora como una sensitiva o unas palabritas de apertura de curso (Purificación de Sancha y Guasp, pedicura-manicura, 1948, t.III, p.306).

2.2.2. El trabajo

En la tertulia del Viejo Ateneo interviene don Daniel, *el melenuado de don Daniel, que era un médico viejo, barbudo y republicano federal* en el apunte *¡Ah, las cabras!* (Arriba, Madrid, noviembre de 1946):

– Señores: he estado durante largos años estudiando un problema que siempre ha torturado mi espíritu. Ayer por la noche creo que he dado con el quid de la cuestión, creo que he puesto el dedo en la llaga. [...] la economía de nuestro país amenaza ruina. [...] El español es poco aficionado a trabajar porque, no nos engañemos, la raza está depauperada. No se asusten ustedes, porque mi tesis es constructiva. ¿Por qué está depauperada la noble y antigua raza española? Sin duda alguna porque no come carne. [...] España no es un país ganadero porque carece de pastos. [...] ¿Tiene arreglo la carencia de pastos? Quiero pensar que sí. [...] en nuestra patria no hay pastos, pura y sencillamente porque no llueve. [...] Bien sencillo es: no llueve sobre nuestros campos porque carecemos en absoluto de bosques. Y esto, señores míos, sin la rápida intervención del gobierno, es punto menos que imposible el conseguirlo. No hay bosques en España porque cuando un arbolito nace, cuando el tierno esqueje se asoma de la tierra a gozar la tibia caricia del sol, ¡zas! viene una cabra y se lo come. ¡Acabemos con las cabras si queremos prosperar y progresar! No hay otra solución (¡Ah, las cabras!, 1946, t.III, pp.230-232).

Nos interesa la tesis del anciano don Daniel, no ya la de las cabras, sino la de que el español es poco aficionado a trabajar porque es un tema que tendrá continuidad en otros apuntes carpetovetónicos. En efecto, esto es algo que puede verse en el apunte *Los arrebatos de don Braulio* (*La Nueva España*, Oviedo, febrero de 1947). Presentamos a don Braulio, cuyo carácter va mucho con el ansia de imposibles y la tendencia a fabular que se atribuye al español:

A don Braulio le salían las cosas mal porque, por regla general, se le antojaban cosas imposibles. Don Braulio era industrial, en sus tarjetas de visita ponía: Braulio Seoane. Del comercio. Importaciones-Exportaciones. Corresponsales en diversos países. Don Braulio era un mentiroso, en diversos países no tenía ni un solo corresponsal. Don Braulio era un comerciante de escasos recursos, lo único que tenía era cierta imaginación. La mezcla, realmente, era bastante mala. Para triunfar en el comercio lo que se necesita es: o muchos recursos y ninguna imaginación, o una imaginación desbordante y ningún recurso, absolutamente ninguno. La mezcla en pequeñas dosis, de ambos factores, suele ser funesta. Don Braulio, con su imaginación de poeta chirle y sus cinco mil pesetejas de capital iba de capa caída, esa es la verdad (Los arrebatos de don Braulio, 1947, t.III, p.291).

El calor abrasador, que ya anticipamos que contribuía a la forja de carácter del español, provoca la locura de don Braulio: *un día cambió el tiempo de repente, empezó a hacer mucho calor y don Braulio, ¡quién lo hubiera pensado!, loqueó. Primero le dio un poco de calentura, después le salió un pequeño sarpullido por la calva y más tarde empezó a decir insensateces* (1947, t.III, p.293). La reacción de los vecinos no se hizo esperar:

es mejor cuidarse un poco, aunque se gane menos dinero y lo pase uno un poco peor [...]. Los vecinos entonces, satisfechos, allá en el fondo de sus conciencias, por haber encontrado una nueva justificación para la vagancia congénita que padecían, seguían remoloneando y dándose a la holganza (*Los arrebatos de don Braulio*, 1947, t.III, p.293).

Nos parece que una cita del artículo "Temas tradicionales", publicado en *Papeles de Son Armadans* (Mallorca, septiembre de 1958), tiene justo lugar aquí:

Nuestros ulcerados temas tradicionales y nacionales, aquellos que –como los mandamientos de la ley divina, aunque por senda dispar– también pudieran resumirse en dos: la pobreza y la holgazanería. Y aun en otros dos: la ignorancia y la envidia. Y, coronándolos, la sucia bandera de Caín tremolando al viento [...]. Miguel de Unamuno, por el 1900, escribió unas sagaces palabras tan ricas en dolor como en verdad: "Es un terrible círculo vicioso el de nuestra pobreza engendrando pobreza". En el parvo menú español, la ingrata y pobre pescadilla que se muerte la cola de la holganza con la desdibujada boca de la envidia, es el plato del día. Y lo que es peor: el plato con el que a diario nos conformamos los españoles ("Temas tradicionales", 1958, t.XII, pp.631-632).

La historia de Robertito se cuenta en el apunte *Vocación de repartidor* (Arriba, Madrid, junio de 1949). Robertito tiene seis años y una ilimitada vocación de repartidor de leche. *El misterioso planeta de las vocaciones está por explorar. El misterioso planeta de las vocaciones es un mundo hermético, recóndito, clausurado, pletórico de una vida imprevista, saturado de las más insospechadas enseñanzas* (1949, t.III, p.233). Por seguir su vocación, Robertito recibe violencia y crueldad por parte de dos niños más mayores, los repartidores de leche, *los dos héroes de leyenda de Robertito, sus dos espejos de caballeros* (1949, t.III, p.234), que no dejan que Robertito se les acerque: *Porque no* (le contestan ambos), *porque eres un pelma, porque no queremos nada contigo, porque no queremos ser amigos tuyos* (1949, t.III, p.235). Una vez más, un espíritu cándido e ilusionado aplastado por otros que se creen superiores.

El apunte carpetovetónico *El voluntarioso* (Arriba, Madrid, septiembre de 1948) cuenta el proyecto de Narciso Díaz, joven director de la fábrica de jabones El penetrante aroma. *Narciso Díaz, desde muy niño, había mostrado en todo momento sus buenas dotes de*

gerente, de organizador y de hombre de empresa (1948, t.III, p.237). Es más, el día de su primera comunión, consiguió que el pastelero de El besito de la Pompadour, don Zenón Matraca, le diera un diez por ciento de las medianoches y los bollos que la madre del niño había comprado para el desayuno.

Narciso Díaz cocía y maduraba la idea de la cría de los conejos. El Narciso había pensado, para poner al frente de la nueva industria, en don Trinidad Raposo, un guardia civil retirado, que había tenido catorce hijos de su primer matrimonio y veintitrés del segundo. El don Trinidad –pensaba– ha sido un prodigio en eso de perpetuarse. Yo creo que los conejos, aunque no sea más que por emulación, se portarán bien y no se andarán con tonterías. Una cosa que anima y que agrada mucho a los trabajadores es eso de saber que los jefes han sido cocineros antes que frailes y conocen bien el oficio (*El voluntarioso*, 1948, t.III, p.238).

Junto a la vis cómica del último fragmento resaltado, el apunte también hace notar las trampas de algunos comerciantes y compradores. En este caso, Narciso Díaz le vende a Zenón Matraca, el pastelero de El besito de la Pompadour carne de conejo para que el pastelero la haga pasar por carne de pato a cambio de una comisión. *Las vicisitudes de un barbero psicólogo* (*Alerta*, Santander, marzo de 1947) nos interesa por la conversación que mantiene el barbero con un cliente, que es descrito de un modo que preludia la violencia de la futura conversación. El barbero no quiere animarse en la conversación con el forastero, pese a que el cliente no para de incitarle. Quizá es que no quiere admitir que la misma idea le ronda la cabeza.

El forastero, hombre extraño, de recia barba por parroquias –sin duda las peores– y mal encarado mirar, oía al maestro como quien oye llover. Cuando el barbero le apuraba la nuez, el forastero le preguntó:

[...] – Digo, ¿que si nunca le han dado ganas de apretar, vamos, de sacar la navaja por la nuca?

– Pues, la verdad, no, señor.

El forastero lo miró con un gesto de profundo desprecio.

– ¡Usted es un desdichado!

– Puede...

– Si yo fuese barbero, ya me habría cargado a más de uno.

El barbero hizo como no oír. La historia pierde todos los días gestos impresionantes que el olvido se traga.

[...] – Hay pavos, seguramente, que tienen el gazzate más duro que muchos cristianos, estoy seguro.

El maestro tampoco se daba por aludido (*Las vicisitudes de un barbero psicólogo*, 1947, t.III, pp.253-254). Gregorio Mayoral, protagonista del apunte carpetovetónico *El ver-*

dugo (*Informaciones*, Madrid, abril-mayo 1948), es uno de los pocos personajes que tiene consideración hacia sus clientes (junto con el fotógrafo Sansón García, del que hablaremos en el siguiente apartado). El verdugo Gregorio Mayoral es la *quintaesencia de los agarrotadores, crema del verdugaje [...] verdugo de Burgos y reformador de la técnica del garrote. Mecánico hábil y hombre enamorado de su oficio* (*El verdugo*, 1948, t.III, p.425). Mayoral siempre tuvo la preocupación de mejorar el aparato para minimizar el sufrimiento de los usuarios: *Solo desterrando la anticuada palanca de tirón pudo ser verdad el sabio aforismo de Mayoral: sentados todos los hombres son iguales* (1948, t.III, p.429). Mayoral, el verdugo, envuelto de personajes viles y mezquinos, se nos muestra como un ser profundamente humanizado:

Llegó a verdugo quizá un poco con la esperanza de no tener que agarrotar a nadie jamás. Aunque después, en su vida profesional, dio el portante a más de medio centenar de personas, es posible que, cuando echó instancia, se acordara de su antecesor, que murió de viejo sin haberse estrenado como ejecutor [...] Apuntó siempre en un cuadernito el juicio que sus clientes le merecían: duro, bueno, blando, cobarde, etc. (El verdugo, 1948, t.III, p.427).

No es descabellado que Gregorio Mayoral nos parezca más sensible y humano que el dueño de la funeraria El Fétetro Moderno, don Juan de Dios de Cigarrón, por citar un ejemplo ya conocido. En el año 1960, Cela ofrecía esta opinión sobre el oficio de verdugo:

Lo compadezco más que lo desprecio. Y desprecio aún más al legislador que arma su brazo y al juez que engrasa el tornillo de su máquina de matar. El verdugo, con frecuencia, no es sino un tarado: un autómatas, a veces ni siquiera un sanguinario, que vende su brazo por el puñado de calderilla que le arroja la sociedad que antes hizo almoneda de su conciencia (*El verdugo*, 1948, t.III, p.424 n. del a.).

Por otro lado, el apunte carpetovetónico *Una pobre ejemplar* (*Información*, Alicante, enero de 1947) ofrece una reflexión sobre la pobreza que no queremos dejar escapar: *La razón metafísica de la existencia de los pobres es clara: pobres son aquellos que piden lo que no tienen, porque no se conforman a pasar sin ello En el fondo ¡qué caramba!, hacen bien. Hay pobres que lo que no tienen es qué cosa llevarse a la boca y piden un panecillo; pero hay pobres también que lo que no tienen es una entrada para los toros y piden cinco duros* (*Una pobre ejemplar*, 1947, t.III, pp.280-281).

Precisamente, un pobre será quien reciba el chaquet del anciano don Narciso, protagonista del apunte *El chaquet de don Narciso* (*Odiel*, Huelva, febrero de 1947). Narciso Collado tenía un chaqué muy antiguo que no podía ponerse nunca por no existir ocasiones adecuadas para ello. No había bodas, ni acontecimientos... Don Narciso ordenaba a Lucía, su ama, *una mujer más vieja que el chaquet, y casi tan vieja como su propie-*

tario, que sacase el chaquet del arca y lo limpiase y ventilase bien a conciencia (1947, t.III, pp.288-289). Finalmente, después de meditarlo mucho y conmovido por las molestias que se toma su vieja ama por el chaqué, decide deshacerse de él, quizá lo único bueno que todavía le pertenecía: *El chaquet se lo vas a dar al primer pobre que llame a la puerta* (1947, t.III, p.290).

2.3. La memoria es un ejercicio que duele

La sección de *El gallego y su cuadrilla* (1949-1965), *Doce fotografías al minuto* está formada por doce apuntes que fueron publicados en la revista *Destino* entre el 11 de octubre de 1952 y el 21 de marzo de 1953. Pese a que los apuntes carpetovetónicos referidos son independientes entre sí comparten dos personajes. Uno es Sansón García, fotógrafo ambulante; y el otro es el narrador de esos relatos, el hombre que escucha las historias del fotógrafo y que surgen a partir del visionado de las fotografías que Sansón García ha ido tomando de las gentes que ha conocido en su constante deambular por diferentes ciudades y pueblos españoles. No creemos que puedan considerarse *fotorrelatos*, puesto que la fotografía que sirve de hilo conductor del relato no aparece junto al apunte carpetovetónico.

En efecto, la contemplación de unas fotografías hechas por Sansón suscitará una serie de recuerdos en el fotógrafo y este las transmitirá al oyente y transcriptor que, en este caso, vuelve a emplear el juego de ser un “mero vehículo” de unos hechos que ocurren a terceras personas. Él tan solo transmite la versión de Sansón al papel. Ese narrador es llamado de diversas maneras: “coleccionista de estos apuntes, cronista de estas tiernas insensateces, el biógrafo de Sansón, el cuentista de su vida de sus milagros y avatares, el amigo de Sansón García y cronista de sus recuerdos”.

Las fotografías son las encargadas de presentarnos una variopinta galería de personajes y sus respectivas anécdotas e historias. Por este motivo, se desarrolla una especial relación de complicidad entre la obra y el lector respecto a la estructura del texto. Tal y como sucede en *La familia de Pascual Duarte* (1942), en estos apuntes carpetovetónicos hay un marco exterior –las fotografías–, que dan una impresión de realidad. Para ser más exactos, estamos ante una combinación de documentos externos (fotografías), con un relato personal (el de Sansón García) pasado por el tamiz del “cronista”, al que ya aludimos anteriormente. *Yo ya les saqué los cuartos con la máquina de retratar, sáqueselos usted con la péñola* (1952, t.III, p.354). Ni que decir tiene que Cela –quien a su vez bebe de Miguel de Cervantes con respecto a este procedimiento– es quien está orquestando toda la sección.

Creemos que, si las fotografías son protagonistas, la memoria lo es todavía más y por este motivo da nombre a este apartado. El recuerdo ofrece pocas notas felices, como

veremos, puesto que en él habita la imposibilidad de ser feliz, de avanzar hacia adelante, olvidando aquellos tiempos pasados que pensamos que siempre fueron mejores que los actuales. *La memoria es una fuente de dolor*, como reza el cuento de nuestro autor. Los acontecimientos que se narran en los apuntes de la sección *Doce fotografías al minuto* tienen la particularidad de ser tristes o casi trágicos, y Sansón García no logra ser plena y definitivamente feliz. Volviendo a Pascual Duarte, es imposible borrar *los tatuajes del alma*.

Las dedicatorias de Cela, como sus apuntes carpetovetónicos, siempre van teñidas del aire de la calle, de sus gentes y de sus oficios. En este caso, los apuntes van dedicados a un compañero de oficio de Sansón, el *retratista Benjamín Segura, alias Miñoca, a quien los municipales desbarataron la herramienta*.

En el apunte *Sansón García, fotógrafo ambulante (Destino, Barcelona, octubre 1952)* se presenta al fotógrafo. Conocemos su nombre completo, Sansón García Cerceda y Expósito de Albacete, y sabemos que le falta el ojo izquierdo porque lo había perdido en una pelea con un francés, en la que se metió por salvar a unos gatos indefensos. Destacamos el apellido "Expósito", que también lleva el dueño de la funeraria El Fétetro Moderno. Cela afirma que los nombres que aparecen en sus obras salen de la misma vida, de los santorales, de los diarios, etc. Este aspecto no hace más que aumentar la sensación de realidad que rezuman sus apuntes carpetovetónicos.

El padre del fotógrafo consideraba que ser retratista no era propio de hombres y arrebataba tundas a su hijo. Los artistas ninguneados por los padres son una constante en los apuntes carpetovetónicos y más adelante volveremos a incidir sobre ello.

Sansón García era un hombre muy bien hablado, un hombre que se expresaba con suma propiedad [...] Sansón García, que era muy lírico, que era un verdadero poeta, se sentía dichoso con su industria ambulante. —¡Qué satisfacción! Pensaba, a veces, cuando había comido algo templado—, esto de poder vivir de ver sonreír a la gente! Yo creo que no hay otro oficio igual en el mundo, ni siquiera el de pastelero. Sansón García amaba la naturaleza, los niños, las niñas, los animales y las plantas (octubre 1952, t.III, pp.353-354).

*Al coleccionista de estos apuntes le estremeció oír hablar de vivencias con la misma honda, cruel, resignada y amarga intención con la que suele hablarse de mangancias (octubre 1952, t.III, p.356). Cuando Sansón García, en el apunte *Genovevita Muñoz, señorita de conjunto (Destino, Barcelona, octubre de 1952)*, se dispone a hablar de su antiguo amor adopta —al decir del cronista— un gesto *inefable de experimentado Don Juan de los barbechos* (t.III, p.356). Este apelativo de Cela resulta tan irónico como original.*

Reportajes Sansón –como se anunciaba al llegar a un pueblo nuevo– estaba elegante y sentimental, la ventanilla negra que le tapaba el ojo que no tenía se le tornaba color ala de mosca con reflejos de un verde funerario [...] Un diablo de silencio, pesado y lento como una vaca mansa, cruzó por los densos aires de la taberna (octubre 1952, t.III, p.357).

El anterior fragmento define el estado de Sansón, atacado por unos recuerdos que duelen. El apunte destacado se torna especialmente lírico cuando describe la ventanilla del ojo de Sansón y su variedad cromática. El silencio cae como una losa, como un presagio de momentos más duros que están por venir.

En los amoríos de Genovevita Muñoz y nuestro fotógrafo advertimos un eco social de los primeros años de la posguerra (sabemos que fueron al terminar la guerra) que nos gustaría destacar porque muestra un contexto social de hambruna y penurias:

La Genovevita era, por aquel entonces, señorita de conjunto en un elenco artístico que se llamaba Cálidos ecos del Caribe y bailaba la rumba y el danzón [...] Nos fuimos a la capital de España a vivir sobre el terreno, como la infantería, creyendo, ¡pobres de nosotros!, que en la capital de España se ataban los perros con longanizas. Pronto nos dimos cuenta de nuestro error y de que si los perros se atasen con longanizas, las longanizas hubieran pasado, más que aprisa, a la panza de sus amos, y, al tiempo de pensarlo, decidimos salir de naja con viento fresco, por eso de que más vale morir en el monte, como un conejo, que en un solar, como los gatos (octubre 1952, t.III, pp.358-359).

Sansón García, que ya sabemos que es muy cuidadoso con el lenguaje, se sirve de un eufemismo para ocultar el verdadero oficio de Genovevita: *A un servidor, que es de natural más bien celoso, no le agradaba mucho el oficio de cómica de la Genovevita, por eso de que las cómicas, ya sabe usted, suelen tener mala fama (1952, t.III, p.359).*

Las notas de nostalgia invaden toda la sección cuarta de *El gallego y su cuadrilla* y puede decirse que funcionan como un leitmotiv: *¡Qué tiempos aquellos! ¡Cada vez que los recuerdo, créame usted, se me abren las carnes del gusto!* (octubre 1952, t.III, p.364).

Tiburcia del Oro, sucesora de Genovevita y nurse (Destino, Barcelona, octubre de 1952) es un apunte que contiene unas notas líricas que nos recuerdan a Pascual Duarte cuando contempla las llamas del hogar de la casa de su madre. En el apunte carpetovetónico, sucede que la novia de Sansón García por aquel entonces, Tiburcia del Oro, era nurse y un día, uno de los niños que cuidaba tuvo un accidente y se cayó por el tejado. El dolor del recuerdo obliga a Sansón a pararse y *se puso a mirar para unos desconchados que había en el techo. –Parecen niños por el aire, ¿verdad, usted?, niños cayéndose de cabeza de los tejados* (octubre 1952, t.III, p.363).

El apunte *Don Mercurio Montaséns y Carabuey de Calatrava* (*Destino*, Barcelona, noviembre de 1952) es quizá el más cómico de toda la sección por la inventiva de Cela y su capacidad para darnos tantos nombres de oficios, todos los que pudo desempeñar el fotografiado, don Mercurio Montaséns y Carabuey de Calatrava, para poder ganarse la vida y acentuando la ironía hacia el final cuando se nos dice que era un “hombre de bien, según decía una novia que tuvo la suerte de dejarlo a tiempo”. Queremos enumerarlas porque dan una buena muestra del tono burlón del apunte:

Don Mercurio Montaséns y Carabuey de Calatrava, famosísimo imitador de estrellas, de mozo; picador de reses bravas, novillos y toros, al volver de Melilla, de servir al rey; juez municipal de Valducuenca, provincia de Zamora, durante una temporada; fullero durante muchos años; hermano lego echado del convento por tarambana; criminalista de afición; hombre de bien, según decía una novia que tuvo la suerte de dejarlo a tiempo; explorador, masón y gerifalte de la famosa secta desnudista Los hijos de Natura (Don Mercurio Montaséns y Carabuey de Calatrava, noviembre de 1952, t.III, pp.365-366).

Otra profesión curiosa es la que da nombre al siguiente apunte: *El catador de escabeche* (*Destino*, Barcelona, noviembre de 1952). En este caso, la fotografía ocupa un segundo plano porque Sansón no consigue recordar el nombre del fotografiado. La nostalgia ocupa el primer plano. Cabe notar cómo Sansón, afectado por el recuerdo, muda el rictus de su cara. Los recuerdos que intentaba olvidar (si es que eso fuera posible) saldrán a la luz:

A Sansón García se le fijó un rictus penseroso en la faz.

– Es que eso me trae muy atroces memorias, amigo mío, muy amargos y dolorosos recuerdos.

Sansón García había hablado con la opaca voz de los fantasmas y de los recaudadores de contribuciones.

[...] – Ahora ya es inútil, compañero, ahora ya no me queda más remedio que...

¿El lector se imagina a Espronceda en las barricadas? Bueno, pues igual, igual, estaba Sansón García en aquel trance.

– ¿Qué...?

– ...que descargar mi conciencia con la confesión. [...] No, no me fuerza. ¡Soy yo el que lo necesita! Mañana, si a usted le parece bien, le mostraré los misterios de mi corazón, los negros misterios de mi atribulado corazón (noviembre de 1952, t.III, pp.375-376).

Otra vez más, aparece el eco de Pascual Duarte con el deseo del fotógrafo de descargar su conciencia con la pública confesión. Sin embargo, Cela añade un par de notas cómicas. La primera nota cómica es la comparación entre la opaca voz de los fantasmas

y los recaudadores de contribuciones, de modo que se rompe un tanto la atmósfera trágica. La segunda nota cómica, la que ya nos deja definitivamente con la mueca de la risa que no sabe si debe asomar o no, es cuando nos dice: *¿El lector se imagina a Espronceda en las barricadas? Bueno, pues igual, igual, estaba Sansón García en aquel trance* (1952, t.III, p.375).

¡No me hurgue usted, hermano, en el pozo de los amargos recuerdos! ¡Por lo que más quiera en este mundo se lo suplico a usted! ¡Ay, si usted pudiera ver cómo sangra mi atribulado corazón! (enero 1953, t.III, p.377). La anécdota que despierta el dolor de Sansón es eminentemente cómica para nosotros, lectores, por el modo en que Cela nos la cuenta. El apunte *Filito Parra, o el pozo de los amargos recuerdos* (*Destino*, Barcelona, enero de 1953), cuenta como *el amor más grande que Sansón tuvo sobre la tierra mutó, por esas cosas que pasan, en hombre*:

Tuvimos que cortar nuestras relaciones, para no dar pábulo a la calumnia, ¿sabe usted? [...] Lo que yo le digo a usted es que si a la Filita no le pasa nada y no le sale el bigote, a estas alturas es mi señora. [...] Es que, claro, eso de que a la novia le salga bigote... Bueno, bigote en forma, bigote de tío, es una mala pata. No me lo negará usted... (Filito Parra, o el pozo de los amargos recuerdos, enero de 1953, t.III, pp.378-380).

El apunte *Sansón García tiene ganas de hablar* (*Destino*, Barcelona, febrero de 1953) ofrece unas reflexiones sobre la fragilidad de la propia existencia y la sensación que tiene Sansón de que la vida de uno mismo no tiene valor. Lo hace a partir de la mención de las muertes ridículas de dos personajes. El primero, Wenceslao, alias Sincronismo, murió tomando un baño:

El Wenceslao se bañó y ojalá nunca lo hubiera hecho, ya que aquel baño, que era el primero de su vida, había de ser también el último. El Wenceslao, se conoce que con la impresión, perdió el sentido, se fue contra la bañera y, ¡zas!, se desnucó. Ya ve usted, un hombre que había luchado con la muerte en el redondel, ¡muerto en la bañera de una casa de huéspedes del Grao! A veces me da por pensar que no somos nadie, amigo mío, que no somos más que una porquería, ¡una gran porquería! En fin, no quiero entristecerle a usted... (Sansón García tiene ganas de hablar, 1953, t.III, p.391).

Víctor Hugo Castiñeira, el barbero volador (*Destino*, Barcelona, marzo de 1953) pone nombre al siguiente apunte y también tuvo una muerte ridícula. Él, siendo capaz de volar y con un nombre tan prometedor, *se mató cuando estaba retejando el gallinero de la señora Lucrecia, la Obispilla*. (marzo 1953, t.III, pp.395-396).

Llegados a este punto, queremos reproducir aquí el epígrafe del primer volumen de cuentos de Cela, *Esas nubes que pasan* (1945), en relación con la melancolía y el

recuerdo y en el que podemos ver un guiño a *Las nubes* de Azorín en el libro *Castilla* (1912):

Las nubes pasan sobre la ciudad, altivas –a veces– como orgullosos caballeros enamorados; grises y taciturnos –en ocasiones– como abrumados mendigos caminantes, como deudores que odiasen la luz de la mañana. La ciudad no es grande ni pequeña. Probablemente, hace muchos, muchísimos años que nada varía y, sin embargo, los melancólicos ¡Ah, qué tiempos aquellos! se cuelgan de las bocas de los hombres y de las mujeres que no conocieron tiempo mejor, pero que están empezando a creer –a fuerza de repetírselo– que cualquiera que haya pasado lo habrá sido.

Mis amigos de la ciudad, vieja y marinera como un ventrudo patache, vienen ahora a mis páginas, un sí es no es melancólicos y meditativos, un entre casquivanos y grandilocuentes.

Como las nubes, ya sabéis, esas que pasan sobre la ciudad... (*Esas nubes que pasan*, 1945, t.II, p.49). A continuación, y en paralelo con las miradas al pasado, queremos pararnos someramente sobre algunos de los hombres viejos que habitan algunos de los apuntes carpetovetónicos de *El gallego y su cuadrilla*. En el apunte *Conversaciones taurinas* (Arriba, Madrid, 1944. Con el título *Fotografías al minuto (I yII)* y el pseudónimo Don Camilo) aparecen unos viejos que nos explican de qué manera se enfrentan al pasado, a sus recuerdos, y que están a tenor de las sentencias que nos ha dejado Sansón sobre sus dolorosas miradas al pasado, pese a que ni Sansón García ni sus fotografiados han alcanzado todavía la vejez:

*Por la plaza de Lavapiés abajo, camino de la Ronda de Valencia, van dos viejos paseando al sol. Uno se llama don Anselmo Prados Prados y tiene setenta y tres años, un pasado turbulento por tierras americanas, un navajazo en la cara y un nieto imitador de estrellas. Está más viejo de lo que debiera y lo único que le queda de tiempos más felices es un orgullo sin límites y unas ganas tremendas de llevar la contraria a todo el mundo. [...] El otro se llama don Cipriano Ramos López y tiene setenta y cinco años, un ayer apacible, un asma que no le deja vivir y dieciocho o veinte nietos [...] Don Cipriano no salió en su vida de Madrid, no armó nunca camorra con nadie, jamás se le vio borracho. [...] Don Cipriano, cuando tenía más salud no perdía una corrida. Don Anselmo, en cambio, dice que los toros son una barbaridad (*Conversaciones taurinas*, 1944, t.III, p.336).*

*El señor Sebastián, maestro de escuela jubilado, hablaba de lo que ya pasó con una nostalgia infinita. Mesándose sus largas barbas de predicador, se pasaba los días y las noches hablando de toros y toreros (*Conversaciones taurinas*, 1944, t.III, p.337).*

El paso del tiempo y la fugacidad de la vida es un tema constante en la producción de Cela. Por este motivo, destacamos un fragmento de *Elogio de la fábula*, el discurso que

dio el autor en la recepción del Premio Nobel de Literatura en 1989. En él cita a Baroja en relación con el tema del paso del tiempo: *Mi viejo amigo y maestro Pío Baroja tenía un reloj de pared en cuya esfera lucían unas palabras aleccionadoras, un lema estremecedor que señalaba el paso de las horas: todas hieren, la última mata*. El mismo Baroja le dirá a Cela en el artículo "Pío Baroja al borde de los setenta y ocho años" (*Correo Literario*, Madrid, diciembre de 1950): "los viejos no tenemos más que goteras, ya se sabe" (1950, t.XII, p.265). Queremos cerrar este apartado con unas palabras de Cela en un artículo del año 1950:

*La memoria es el manantial del dolor, la mina de la congoja, el veneno del resignado sobresalto. Nadie que quiera ser feliz busca el orden secreto en la revuelta arena del recuerdo, ese desierto, ese erial cuyos personajes se ceban en nuestras propias carnes. Recordar es, en el más lozano, caritativo momento, saber que todavía hemos de seguir almacenando inmensas reservas de espanto, infranqueables montañas de contenido, de bendito amargor ("Recordar no es volver a vivir", publicado en *La Vanguardia* en 1950, t.X, p.160).*

2.4. Las bellas artes y la pérdida de la perspectiva

El enfrentamiento entre la frustración y la burla podría ser el punto clave de los apuntes que presentamos a continuación. La mayoría forman parte de la sección segunda de *El gallego y su cuadrilla* (1949-1965), llamada *Las bellas artes*, pero también hemos recogido otros que pertenecen a distintas secciones y que se desarrollan, también, alrededor de un artista incomprendido. Con la objetividad imperturbable de Cela se llega, en muchos de estos apuntes carpetovetónicos, a una ridiculización despiadada del protagonista.

"En el páramo de la existencia mezquina, hecha de pequeñez y polvo, de burgueses provincianos o labradores semianalfabetos, la espiritualidad de las letras (y las artes) constituye un elemento seguro de esperpentización de la realidad, porque según cierta mitología romántica que todavía hoy perdura, nada se contrapone con más violencia al mundo bárbaro y atrabiliario descrito por Cela que la delicadeza y la elevación de la lírica" (Moga, 2004:78).

La dedicatoria que encabeza la sección *Las bellas artes* ya nos da una pista sobre el quehacer artístico de los protagonistas de estos apuntes, al tiempo que pone el dedo en la llaga de la podredumbre del país cuando leemos: *A todos los poetas chirles de España, mantenedores del fuego sagrado del espíritu en un país de curas y prestamistas*. El apunte carpetovetónico *La azarosa vida de Fermín de la Olla, poeta y aldeano* (Arriba, Madrid, enero de 1950), tiene como protagonista a Fermín de la Olla, poeta y aldeano, que tuvo de joven antojos de coleccionista. De la Olla empezó coleccio-

nando sellos, luego pasó a coleccionar estampitas de futbolistas y, finalmente, termina coleccionando huesos humanos por recomendación de Juanita la Muerta, la enterradora (la onomástica de Cela no podría haber sido más precisa). Además, se nos dice que Fermín de la Olla era un *joven de escasa voluntad* (1950, t.III, p.156) y algo desanimado. Decepcionado porque no podía acabar sus colecciones, *tiró sus futbolistas y sus huesos al río, y se dedicó a componer sonetos* (1950, t.III, p.156). Comparando el oficio de coleccionista al de poeta se evidencia la calidad del sonetista. La ironía no se hace esperar. Se nos dice que el poeta y aldeano cultivaba el oficio de poeta tan sin descanso, que su maestro, don Braulio –quien le corregía los versos por *si faltaba alguna sílaba o cualquier otra minucia*–, le llegó a decir: *¡Calcule usted que las musas son más bien delgaditas, y ese ordeño intensivo no hay musa que lo resista!* (1950, t.III, p.157).

Fermín de la Olla nunca dejó de ser un coleccionista porque cuando decidió hacerse poeta no hizo más que coleccionar soneto tras soneto hasta lograr tener más de quinientos y cuando ninguna revista de poesía quiso publicar sus obras, decidió hacerse comunista para terminar con los abusos de los poetas: *Fermín de la Olla, harto de la burguesía y de la explotación, se hizo comunista, pero no comunista de Stalin, cosa que no estaba bien vista en su pueblo, sino de Tito, que se sabía menos lo que era* (1950, t.III, p.157). Fermín de la Olla se configura ante nosotros como un ser pusilánime, lo que se confirma al final del apunte: *la vida de Fermín de la Olla, la azarosa vida de Fermín, como le gustaba oír, marchaba paralela a la vida del pueblo, como en las carretas el buey de la izquierda camina paralelo al buey de la derecha...* (1950, t.III, p.157).

Don Fidel Cacín y Cacín, alias Matute, protagonista del apunte *El tiempo de las macetas* (Arriba, Madrid, septiembre de 1948) ejerce el arte de la poesía porque había fracasado en el arte teatral. Como en el apunte anterior, alguien ha llegado a la poesía por descarte, creyendo que los versos aflorarán tan solo con tomar la pluma con los dedos. Don Fidel, nos dicen, era algo tonto porque era hijo de primos y regentaba la mercería La Amable. El propósito de Fermín de la Olla era la publicación de sus poesías para así lograr su objetivo último, que era el de conseguir alguna flor natural. Sin embargo, era incapaz de redondear y terminar los sonetos que componía, y se decía, al tiempo que nos muestra su carácter acomodaticio: *¡En fin! –decía don Fidel–. ¡Que no soy poeta! ¡Dios no ha querido llamarme por ese camino!* (1948, t.III, p.159). Don Fidel, ya que no podía optar a la flor natural ni encontraba la fórmula para estrenar sus obras teatrales, decidió meterse en política provincial. Nuestro personaje es una mezcla perfecta de tonto, inocente y listillo:

Excmo. Sr.: Lo que quiere el que suscribe no es ni siquiera que V.E. lo nombre diputado provincial; lo que quiere es poder legar a sus descendientes una fotografía histórica, a ser posible rodeado de macetas. El que suscribe, Excelentísimo Señor,

antes de recurrir a la magnanimidad de V.E., lo intentó por todos los medios y por los caminos más variados (El tiempo de las macetas, 1948, t.III, p.161).

En el apunte carpetovetónico *Matías Martí, tres generaciones (Informaciones, Madrid, agosto de 1948)*, se introduce un conflicto generacional. Don Matías Martí era industrial y tenía setenta y cinco años; su hijo, Matías Martí, era perito agrícola y tenía cincuenta y dos años; y su nieto, Matiítas Martí, era poeta lírico y sumaba, como al nieto le gustaba decir, cinco lustros. Los tres tenían algo de artistas: don Matías había inventado un refrán, “para prosperar, madrugar y ahorrar”. Al tiempo, Matías Martí *también tenía ciertas concomitancias con la literatura y las humanidades*. Su contribución era más bien *de orden erudito y filológico, y lo que mejor hacía era inventar palabras* (1948, t.III, p.164). Destacamos un par de sus contribuciones, como “bizcotur” o “aburrimierdo”. Cabe destacar la escena de la película de *La colmena*, dirigida por Mario Camus (1982), en la que el propio Camilo José Cela interpreta al personaje de Matías Martí, que asiste al café de doña Rosa y se presenta del siguiente modo: *¿Poeta? Yo, no... Yo jamás he sido capaz de unir más allá de tres o cuatro palabras. Yo soy un inventor de palabras, un creador del lenguaje, con lo cual contribuyo a enriquecer el léxico patrio*. Además, en la película, Matías Martí expone su última creación, “bizcotur”.

El conflicto nace con el nieto, Matiítas, que *era ya un literato convicto y confeso, y no un literato vergonzante como su padre y como su abuelo* (1948, t.III, p.165). Al margen de que Matiítas sea algo memo y apocado, la necesidad de las familias de que estos aspirantes a literatos trabajen en un oficio “respetable” es un *Leitmotiv* en algunos apuntes carpetovetónicos de Cela. El carácter de Matiítas queda todavía más claro cuando le dice a su padre, a quien llama “papi”, que quiere ser poeta lírico *como el Dante* (t.III, p.166). Su padre le insiste en que se dedique también a otra cosa, a lo que él hijo le sale con lo siguiente: *Nada. Dejadme a solas con mi congoja* (t.III, p.166).

El padre del apunte carpetovetónico *Celedonio Montesmalva, joven indeciso (La Tarde, Madrid, noviembre de 1948)* es bastante más cruel y directo que Matías Martí: *¡Mira tú que yo con un hijo poeta! Yo, de quien nadie puede decir, en los cincuenta años que tengo, nada malo!* (1948, t.III, p.170). Celedonio Montesmalva había cambiado su verdadero apellido, de la Sangre, por el de Montesmalva porque *es un nombre lleno de bellas sugerencias, de fragancias sin límite...* (1948, t.III, p.168) y por considerar poco poético el genuino, cosa que su padre, don Obdón, no entendía: *Pero oye, tú, pedazo de mastuerzo ruin, ¿es que el apellido de tu padre te avergüenza, lila indeseable?* (t.III, p.168). Cabe notar que el nuevo apellido redunda en la idea del lila, porque el color malva es un morado pálido.

Tanto Matiítas (25 años) como Celedonio (28 años) tienen un aire soñador y melancólico. Son indecisos, poco espabilados y además, nos parecen unos memos por su manera de hablar. Ambos se enfrentan al desacuerdo de sus padres:

(Don Obdón a Celedonio Montesmalva) – [...] Lo que yo te digo, ya lo sabes bien claro: que hagas versos me tiene sin cuidado, ¡allá tú con lo que diga la gente!, y que te pongas ese nombre ridículo de transformista, también. Ya te espabilarás si te trinca la guardia civil. Pero eso de que no des ni golpe, no; vamos, que eso, no. ¿Te das cuenta? No. Ya eres muy talludito para estar viviendo de la sopa boba (Celedonio Montesmalva, joven indeciso, 1948, t.III, pp.168-169).

El apunte carpetovetónico *Mirto, laurel, albahaca y rosa* (Informaciones, Madrid, enero de 1953) narra la primera reunión del grupo poético que ha fundado Celedonio Montesmalva y que tiene como fin la aprobación del nombre que ha puesto Montesmalva a estas veladas poéticas: *Mirto, laurel, albahaca y rosa*. El discurso de Celedonio Montesmalva suena vacío de contenido y está aprendido de memoria, es decir, no creemos que esté realmente interesado en las cuestiones de creación poética, sino que, simplemente pretende el “ingreso en masa” en la Asociación de Escritores y Artistas, detalle que denota el aprecio real que tiene por la poesía.

Celedonio Montesmalva, joven indeciso, reunió en su casa a un grupo de amigos y les expuso el proyecto de organizar unas veladas poéticas encaminadas a proporcionar a los dispersos amantes de la poesía el inefable goce de sus encantos, al par que divulgar minuciosamente entre el público profano los deleitosos misterios de nuestra lira, tanto española como hispanoamericana (Mirto, laurel, albahaca y rosa, 1953, t.III, p.171).

Particularmente interesante es el apunte carpetovetónico *Zoilo Santiso, escritor tremendista* (Informaciones, Madrid, enero de 1952), puesto que nos permite establecer un paralelismo en tono de humor entre el escritor tremendista del apunte y el propio Cela. A nuestro autor, el apunte le sirve como descargo para las críticas insulsas que recibe por sus obras, al tiempo que le permite hacer una caricatura de sí mismo con la que relativizar el asunto y darle su justa importancia.

Los padres de familia no dejaban a sus hijas leer los libros de Zoilo Santiso. [...] Entonces las niñas decían que se iban a dar un paseo por Recoletos, se metían en cualquier librería y se compraban una novela de Zoilo Santiso, que después pasaba de mano en mano, como los partes de la guerra del enemigo en las retaguardias donde ya no quedan más que discursos patrióticos y vanas esperanzas (Zoilo Santiso, escritor tremendista, 1952, t.III, p.177).

Cuando Zoilo Santiso leía las críticas que le decían que debía ser más moral y decente, y que *eso del tremendismo debía ser prohibido como la morfina o la cocaína* (1952, t.III, p.179) pasaba muy malos ratos, y su mujer, para animarle, le decía que si hablaban de él era porque sus obras tenían calidad literaria: – *Ya, ya; pero, mira, yo preferiría valer algo menos y que no me dijeran esas cosas. ¡Qué quieres! ¡Uno es un espíritu sensible!* (1952, t.III, p.179).

Zoilo Santiso se había hecho escritor tremendista por puro milagro. Esto de los escritores es una cosa muy complicada, y cada cual sale por donde puede o por donde le dejan. A Zoilo Santiso lo que le hubiera gustado era ser torero o cantor de tangos, pero se hizo escritor porque es más fácil y, además, porque no se necesita arte, ni valor, ni voz, ni sentimiento, ni nada. Para ser escritor no se necesita nada. La prueba es que uno va a los cafés y se los encuentra llenos de escritores escribiendo dramas y artículos, tomando café con leche y haciendo aguas (Zoilo Santiso, escritor tremendista, 1952, t.III, p.178).

Podemos establecer un paralelismo entre el café de doña Rosa, en *La colmena* (1951), lleno de escritores que apenas tienen para comer, y los cafés a los que hace mención Zoilo Santiso. Por medio de Zoilo Santiso, Cela aprovecha la escritura de este apunte carpetovetónico para insertar en él una pequeña reflexión acerca del estilo, posicionándose a favor de una escritura sencilla frente a la palabrería hueca y abigarrada, que nos recuerda a las enseñanzas de *Juan de Mairena* (1936), de Antonio Machado:

Zoilo Santiso se hizo escritor, y después, como no era un artífice de la palabra, se especializó en el tremendismo, rama en la que con decir las cosas como son, ya se cumple. [...] A mí me parece que esto es fácil –pensaba–, que no tiene mayor complicación. ¿Que se quiere decir Pepito estaba bebiendo vino? Pues se dice Pepito estaba bebiendo vino, y en paz. Lo que sí tiene más mérito sería decir: el joven Pepe libaba del morado elemento; lo que pasa es que esto es una estupidez que no se la salta un gitano (Zoilo Santiso, escritor tremendista, 1952, t.III, p.178).

En el apunte *Unos juegos florales* (*Informaciones*, Madrid, mayo de 1948), Pepito d'Altabuit, poeta y auxiliar de medicina y cirugía menor, ha ganado una flor natural. Conozcamos la opinión que tenía d'Altabuit sobre la fama literaria y sobre sí mismo: *La fama ¡qué hermoso mito!, ¡qué bella ilusión! Pero la fama de los poetas es una fama selecta, una fama de minorías, algo que casi no trasciende... No es la consagración en la calle, como los cineastas y los toreros, no; es la entronización en los espíritus selectos* (1948, t.III, p.183). Este fragmento contrasta patéticamente con la realidad que expone la siguiente cita:

“Dentro de la mentalidad pequeñoburguesa, en la que se inserta, chirriante y violento, el mundo de la poesía, es importante el efecto desmitificador que produce su asociación con los premios literarios. Porque no se trata de galardones de alcurnia, realmente meritorios, sino esos otros, inverosímiles, que se otorgan en lugares como Villaverde de Volpereja, provincia de Palencia” (Moga, 2004: p.108).

La burla y la vulgaridad se dan cita en el apunte *Una velada literariomusical* (*Informaciones*, Madrid, febrero de 1952). Este relato demuestra el gusto de Cela por el detalle

más minucioso. Podemos notarlo en la descripción de los intelectuales que acuden a la velada, quienes en ocasiones se descolgaban *pidiendo dos duros con disimulo* (1952, t.III, p.185). Esto último también se precisa en el apunte carpetovetónico *Boda en el café*, al que hicimos referencia en una ocasión anterior, cuando se describen las gentes de las tertulias y se hace alusión a aquellos que piden limosna.

Las veladas literariomusicales se suceden en casa de la señorita Esmeraldina García, quien está acompañada de su madre, doña Práxedes Cabezón. Nos gusta especialmente cómo Cela describe la sala de la tertulia, porque en ella carga bien las tintas de la ironía:

En la pared había un calendario y tres cuadros: uno de lata brillante que representaba la Sagrada Cena, otro del difunto papá de la señorita Esmeraldina García, don Estanislao García y García, de gran bigote y vestido de pierrot, y otro de Nietzsche mirando muy incomodado para el respetable. Probablemente Nietzsche estaba pensando que aquello era una reunión de gahnápiros (Una velada literariomusical, 1952, t.III, p.186).

De nuevo, la ironía reaparece cuando Cela llama "ilustre senado" a los asistentes a la tertulia:

don Sebastián Bonilla, odontólogo y poeta; don Ramón de José, procurador de los tribunales y también poeta; el joven Pablo Gil, poeta solo; la niña Sonsoles Trijueque, recitadora; doña Sonsoles Lozano de Trijueque, mamá de la recitadora, y don Emilio Santos Santos, buen aficionado, además de Zoilo Santiso (Una velada literariomusical, 1952, t.III, p.186).

En el apunte carpetovetónico *Senén, el cantor de los músicos* (Arriba, Madrid, febrero de 1948), Senén del Polo consigue la fama literaria creando unas composiciones con motivo musical que son perfectamente permutables unas por otras. Todas ellas son elegías a músicos muertos y que tenían un grano. El problema es que sus amigos encontraron a las dichas composiciones *bellas y llenas de ternura y de giros muy poéticos [...]; Oh, Mallarmé! ¡Divino Mallarmé! ¡Faro y guía de la rima moderna!* (1948, t.III, pp.190-191). Nos encontramos con el patetismo que supone que se haya entronizado a Senén. Nosotros, como lectores, advertimos el disparate. Es más, al final nombrarán diputado provincial a Senén del Polo (¡si lo viera don Fidel Cacán!): "Y en ese mundo oscuro, en el que la pobreza, el analfabetismo, la monotonía y la falta de ilusiones gobiernan los caracteres, también asoma la política como factor de miseria y alienación" (Moga, 2004: p.112).

Cundió el entusiasmo, gimieron las prensas, hubo manifestaciones con muertos y heridos, lo hicieron hijo adoptivo de quince o veinte pueblos, en fin: el despiporrio

[...] *Los parientes de Senén, que nunca habían creído en su talento, empezaron, en la tertulia del casino, a presumir de primo o de sobrino; las autoridades y fuerzas vivas, que antes ni lo saludaban por la calle, comenzaron a convidarlo a comer, y Senén, ante el horizonte sin límites, gozaba de la vida y recibía la visita de los jóvenes poetas que iban a pedirle un prólogo, o un consejo, o un duro (Senén, el cantor de los músicos, 1948, t.III, pp.191-192).*

Precisamente, don Belisardo Manzaneque, protagonista del apunte carpetovetónico *Don Belisardo Manzaneque, profesor de solfeo (La Tarde, Madrid, febrero de 1949)* muere a causa de un grano. Manzaneque era metódico y amigo del orden y había dividido sus cursos de solfeo en secciones para no mezclar sexos porque *las promiscuidades a nada bueno suelen conducir (1949, t.III, p.194).*

Don Belisardo Manzaneque y Manzaneque, vizconde viudo de Casa Manzaneque, había vivido sus últimos tiempos con una espartana estrechez. La pensión que recibía del Estado como único descendiente del glorioso brigadier Manzaneque, el héroe de Bohío Manzo, era una miseria, y él se ayudaba con sus clases de solfeo (Don Belisardo Manzaneque, profesor de solfeo, 1949, t.III, p.194).

Nos llama la atención que el profesor sea descrito en relación con el dinero o la falta de él y no se aluda a sus capacidades musicales, que no parecen ser nada del otro mundo. Los apuntes carpetovetónicos son una excelente muestra de prosa social que nos brinda el pulso de la calle y sus gentes en la inmediata posguerra.

Por otro lado, en el apunte *Deogracias Caimán de Ayala, fagotista virtuoso (La Tarde, Madrid, diciembre de 1948)* el protagonista se presenta como “una víctima de su arte”, que domina su vida y le condena al ostracismo. De hecho, Deogracias Caimán de Ayala fue expulsado del colegio porque arrancó las hojas de una hermosa enciclopedia que hacían referencia al fagot.

Deogracias Caimán de Ayala y Velasco era, según podía comprender el más próximo a tonto, un hombre de buena casa venido a menos o llegado al puro asco por el inesperado camino del fagot. Hay a quien le viene la ruina por sus malos pasos o por tener un padre calavera o por nacer con cara de primo; pero Deogracias Caimán de Ayala y Velasco era una víctima de su arte, y, como él decía, levantando mucho la ceja del ojo huero, un incomprendido de la anquilosada sociedad (Deogracias Caimán de Ayala, fagotista virtuoso, 1948, t.III, p.196).

En este apunte aparecen notas más grotescas que en los restantes por el modo en el que se relata la muerte del fagotista virtuoso. Su muerte no resulta nada heroica ni apacible, sino más bien ridícula.

Tendría Deogracias, cuando le conocí, cincuenta años, más viejos que la cuenta a costa del ojo huero el labio mellado, pese a lo cual malas lenguas decían que tenía prendada a Maruxa la Rómula, y que no era en esta todo filantropía, como en Deogracias no era todo favor. Deogracias murió aplastado por un camión de pescado una noche de romería, en que volvía de un pueblo próximo a Mondoñedo con el fagot a cuestas, y cuando le trajeron hecho talmente una oblea hasta la puerta de Maruxa la Rómula, esta tuvo un síncope de los gordos (Deogracias Caimán de Ayala, fagotista virtuoso, 1948, t.III, p.198).

El apunte *Serafín Palomo García, colillero y tenor* (*Destino*, Barcelona, enero de 1952) cuenta la historia del artista Serafín Palomo García, que es expulsado de casa por su mujer porque él no está dispuesto a renunciar al ejercicio de la música. *Su señora, con perdón, era una mula de varas* (t.III, p.201) En este apunte, Serafín Palomo recibe una mirada más compasiva, mientras que su señora recibe las críticas despiadadas que también podrían dirigirse a la sociedad que condena a los artistas porque se aferran a unos valores caducos y retrógrados (en este caso, encarnados en la señora del músico): *Serafín Palomo era hombre paciente. Los artistas –pensaba a veces– tenemos que escudarnos en nuestra propia paciencia para andar por la vida* (t.III, p.200). Esto último no quiere decir que los artistas presentados en estas páginas sean todos buenos y merezcan ser dejados en paz, sino que Cela considera que no deben ser los únicos burlados. También se burla de sus familiares, quienes se avergüenzan si en alguien de su misma sangre hay algo de “artista confeso”.

Serafín Palomo iba todos los días a hacer sus escalas a los desmontes de la calle de Ceferino Pascual. Salvo lluvia, no faltaba ni uno. Los niñatos de los gorriones iban también todos los días a darle una pedrada en la cabeza. [...] Serafín Palomo era muy bien hablado y muy fino y llamaba infantiles ataques a las pedradas. En política hubiera hecho carrera (Serafín Palomo García, colillero y tenor, 1952, t.III, p.201).

El protagonista del apunte *La casa de enfrente* (*Informaciones*, Madrid, agosto de 1948) es el ocupante de la buhardilla de un típico inmueble. El hombre Trifón Riñón (nótese que el nombre cacofónico acentúa la burla) hacía poesías modernas:

Según pude averiguar, el hombre de la buhardilla era un poeta que hacía poesías modernas y que se llamaba Trifón Riñón, aunque firmaba sus composiciones con el nombre, menos de guardia civil retirado, de Edelmiro de la Rosa. A veces publicaba alguna cosa en una revista de minorías que se llama Pomo y se titulaba De las letras y de las artes. Edelmiro era el autor de una poesía, de mucho mérito según decían, llamaba Hipocampo Impúber (La casa de enfrente, 1948, t.III, pp.313-314).

En este grupo de artistas nos ha parecido adecuado incluir a un par de inventores. El primero de ellos es Baltasar Ruibarbo, virtuoso del bombardino (instrumento musical de viento y metal) y también un aficionado de la mecánica con una inclinación evidente hacia los inventos. Ruibarbo es el protagonista del apunte *Un invento del joven del principal* (*La Tarde*, Madrid, enero de 1949). *Invéntame una cafetera exprés –le dijo su tía Filo–. Una cafetera en forma de locomotora y que eche el sabroso néctar por debajo del ténder* (1949, t.III, p.315). Craso error. Filo Pérez, la tía del inventor, sufre las opiniones de las gentes del pueblo, quienes le dicen que la cafetera parece que está haciendo aguas porque expulsa el “sagrado néctar” por debajo.

– Mira, niño: la gente es inculta, ya sabes tú, y se ríen de nuestra cafetera. [...] Pues ya ves... Dicen que si la cafetera parece que está haciendo aguas. [...] Sí, Baltasarcín, ¡qué horror! Y, además, ¡lo dicen de una forma tan directa, tan sin circunloquios! Baltasar Ruibarbo estaba transido de dolor (*Un invento del joven del principal*, 1949, t.III, pp.316-317).

Tanto la tía, Filo Pérez, como el inventor están caracterizados de forma burlona. Filo Pérez parece una cursi cuando explica el incidente de la cafetera (*¡lo dicen de una forma tan directa, tan sin circunloquios!*). En cuanto al inventor, no ayuda su apellido vegetal, puesto que es aquí donde empieza la ridiculización del personaje. Asimismo, su tía le llama “Baltasarcín”, lenguaje afectivo que contrasta con la rudeza de las gentes que, bien mirado, quizá no utilizaron la refinada expresión “hacer aguas” para hablar de la cafetera, sino otra mucho más ruda. Asimismo, cuando leemos que el joven “estaba transido de dolor”, nos remitimos directamente a las “congojas” de Celedonio Montesmalva o de Fermín de la Olla, de quienes ya tratamos unas páginas más adelante.

El apunte *Sebastián Panadero, marcas y patentes* (*Informaciones*, Madrid, septiembre de 1948) muestra un inventor ya bastante más mayor que el anterior y que tiene la desgracia de que se haya muerto su único mecenas: *¡Inventos? ¡Está muy mal ahora esto de los inventos! ¡Qué quiere usted que invente si nadie me encarga nada?* (1948, t.III, p.271).

Casiano Expósito (de nuevo aparece el apellido) protagoniza el apunte *Casiano Expósito, el aberrado* (*La Codorniz*, Madrid, diciembre de 1949). Queremos traer a estas páginas la caracterización que hace Cela del personaje, sobre todo por la comparación, llena de burla, con una gamuza soltera: “tímido y discreto como una gamuza soltera”. Expósito no se decanta por el soneto, sino que opta por el verso libre:

Casiano Expósito era un hombre apacible y sedentario, poco amigo de complicaciones, tímido y discreto como una gamuza soltera, que estaba empleado de delineante en la compañía de tranvías y que hacía versos, en las horas libres, en el café, unos versos sonoros, transidos de amor hacia Esperancita y rimados, por regla

general en mente, que resulta más fácil (Casiano Expósito, el aberrado, 1949, t.III, p.329).

Difuntíño Rodríguez, poeta épico (Destino, Barcelona, noviembre de 1952) es un apunte cargado de ironía. Esta empieza con el nombre del poeta, Difuntíño, que anticipa su muerte temprana. De nuevo, los chicos afectados *atacados del divino mal* serán objeto de burla. Difuntíño destaca por su manera de hablar, que no hace más que empujar a la valía de sus poesías a la vez que ridiculiza la persona del poeta. El fotógrafo al que conocimos antes, Sansón García, nos lo explica: *Fotocópieme aquí, cabe estas piedras milenarias, artesano de la cámara obscura, me dijo. Don Difuntíño, a veces, hablaba muy redicho; se conoce que le salía el poeta y no lo podía evitar (1952, t.III, p.371).*

También es Sansón García quien nos da a conocer la historia de los hermanos Simeón, Donato y Cástulo, *que se mudaron el bautismo y la razón social (1953, t.III, p.397)*, como hizo el poeta Celedonio Montesmalva. Sucede en el apunte *Lincoln, Darwin & Wilson García, Company Limited (Destino, Barcelona, marzo de 1953):*

Los nombres que se buscaron también eran sonoros y de gran prosopopeya cultural: Lincoln, o el libertador; Darwin, o el famoso científico que descubrió lo del mono; Wilson, o el pacificador. Eso de Simeón, Donato y Cástulo son nombres de pobre, nombres de hijo de familia con unas tierritas de secano que, la verdad sea dicha, no dan ni para salir de apuros (Lincoln, Darwin & Wilson García, Company Limited, 1953, t.III, p.397).

Los personajes que aparecen en estos apuntes muestran un carácter apacible y paciente. Esta es una cualidad que Cela resalta en la mayoría de ellos. Su carácter acomodaticio contribuye a su derrota, que ellos atribuyen a la mala suerte o a la injusticia. Nos gustaría destacar un fragmento de un artículo del año 1952, "Sobre el género del poeta y sus especies", en el que Cela llama la atención sobre las ficciones de los que se consideran poetas y nos muestra la distancia insalvable que se da en los personajes destacados más arriba, esto es, la imposible reconciliación entre sus deseos y aptitudes.

Miren los poetas, y los que se llaman o son llamados poetas, un poco para dentro de sí mismos y respóndanse, ¿Cuántos se saben, sin mentir, fervorosos y claros creadores ocultos de un mundo inédito? ¿Cuántos aman y sienten –sin engañarnos, sin engañarse– su gran verdad? ¿Cuántos la dicen desnudando su alma? Siendo caritativos, confiemos en que, en los siglos afortunados, los poetas puedan contarse con los dedos de la mano, de una mano ("Sobre el género del poeta y sus especies", Correo Literario, Madrid, noviembre de 1952, en La rueda de los ocios, t.XII, p.68).

Cela no quiere dejar de hacernos notar la presencia de esa losa invisible que habita en unos valores retrógrados y anticuados (manifestados en don Obdón, el padre de Celedonio Montesmalva, por ejemplo), que constriñen las mentes sensibles en un país que se empeña en ahogar a todo aquel que tenga alguna veleidad de artista: *recordarles que el poeta no es oficio, sino, en todo caso, enfermedad y, según Cervantes, enfermedad incurable y pegadiza* ("Sobre la poetización del país", junio de 1952, en *La rueda de los ocios*, t.XII, p.26).

"En cada una de las frases de los apuntes subyace una intención, un tono, que no busca la mera hipérbole o la carcajada cruel, que no quiere destruir las personalidades que describe, sino, en todo caso, evidenciar su relación con un mundo que las condena a ser como son, a su íntimo sufrimiento" (Moga, 2004: p.85).

La literatura, en España, no es rentable y el escritor avaro, que también los hay, es un avaro muy ridículo y pobretón ("Cauteloso tiento por lo que pudiera tronar" 1959-1960, t.I, p.31). Podemos darnos cuenta de que "la objetividad del autor no es fruto de una saña agresiva o de una hostilidad despiadada, sino de una honda comprensión" (Moga, 2004:85).

En España, el escritor suele vivir a salto de mata y un poco de milagro. También escalando, muy duramente y uno a uno, los cien resbaladizos y finos peldaños que terminan en la canija plazoleta en la que se alza, providencial y confesional, la estatua de esa equívoca fantasma que se llama, por mal nombre, la gloria literaria. Con frecuencia, la gloria literaria no es más cosa que la dorada anestesia del hambre ("Cauteloso tiento por lo que pudiera tronar", 1959-1960, t.I, p.19).

2.5. La interminable lucha por la vida

En este apartado nos centraremos en el conjunto de apuntes que forman el primer volumen de *Historias de España*. La primera sección recibe el nombre de *Los ciegos* y está formada por nueve apuntes carpetovetónicos que se publican conjuntamente en el año 1956, en el noveno número de la revista *Papeles de Son Armadans*; la segunda sección, *Los tontos*, también se compone de nueve apuntes carpetovetónicos y se publicó en el año 1957 en el doceavo número de la revista *Papeles de Son Armadans*.

La ceguera o deficiencia mental individual que afecta a los protagonistas de estos apuntes es, en realidad, colectiva. Esta colectividad se encarnará en unos personajes (externos o familiares), que quedan retratados como unos miserables y que son un trasunto del conjunto de la población española. Cela realiza un juego literario-crítico muy potente en el que pone a unos seres desvalidos en acción para mostrarnos las taras de nuestra sociedad.

La publicación en conjunto, nueve y nueve, de estos apuntes propicia que tengan un hilo conductor que los ensamble, como sucedía con la sección *Doce fotografías al minuto* del volumen *El gallego y su cuadrilla*. De este modo, tanto *Los ciegos* como *Los tontos*, se escriben de un modo cíclico, esto es, el final es una vuelta al inicio.

2.5.1. Los ciegos

Cuenta de los ciegos es el apunte carpetovetónico que da inicio a la sección de *Los ciegos*. En él, se adelantan algunos rasgos de los ciegos sobre los que luego se volverá a insistir. También se presenta a don Odo, el licenciado Cabrejas García, al que el propio escritor llama “miserable”.

Importa notar la concepción cíclica de la sección, que se inicia igual que termina, con una alusión a la meteorología: *El mal tiempo deslució mucho la función. A veces el tiempo se encabrona y desluce mucho la función* (*Los ciegos*, 1956, p.17). Al final de este apunte se nos dice quiénes serán los jugadores de este grotesco partido: *Ya tenemos seis ciegos. Media docena de ciegos bien manejados, pueden dar mucho juego. Todo está en saber administrarse y no hacer alegrías ni tirar la casa por la ventana, como hacen los tartamudos* (*Los ciegos* 1956, p.19).

A Lorenzo, guarda del transformador, le cayó una chispa eléctrica en el aparato y sus ojos se quemaron. Lo primero que nos llama la atención es el nombre que da Cela al invidente, puesto que “Lorenzo” es una de las acepciones que puede darse al astro Sol. La ironía está en el juego de contrarios que propone la luz frente a la ceguera, la oscuridad. Lorenzo, además de ciego, *era gordo y dado al vermú* (*Los ciegos*, 1956, p.18).

Los ciegos que conoceremos tienen en común la resignación senequista que aplican a sus vidas. Todos ellos aceptan la realidad tal como les viene y no la cuestionan. No muestran ni un ápice de rebeldía ya no por cambiarla, sino por comprenderla para poder tratar de mejorar sus vidas. Como ya vimos en muchos apuntes carpetovetónicos, este “bien conformarse” es una cualidad inherente del español que, de ahora en adelante, se acentuará más en los apuntes que siguen.

Don Odo Cabrejas trata de consolar a Lorenzo y le dice: *¡Mala suerte, hermano, al que le toca, le toco, ya se sabe!* (*Los ciegos* 1956, p.17). Como si esas palabras pudieran solucionar alguna cosa... Lo peor de todo, como veremos, es que estos ciegos ni siquiera necesitan palabras de consuelo porque para ir viviendo no necesitan más. Partiendo del propio afectado y extendiéndonos al resto de personajes, hay una indiferencia absoluta por el ser humano y sus miserias: *El Lorenzo, para lo que hay, era bastante instruido; cogido a tiempo, hubiera podido hacerse de él un hombre de provecho. Lo que pasa es que nadie lo cogió a tiempo* (*Los ciegos*, 1956, p.20).

Pudiera parecer que Cela es demasiado cruel con estos ciegos. Nada más lejos de la realidad. Las descripciones de estos invidentes son tan despiadadas porque la víctima del ataque no es el ciego del apunte, sino nosotros, como ciudadanos, porque la ceguera que está denunciando es nuestra propia ceguera nacional.

Otro personaje, Hugo Senantes, el acuarelista, nos recuerda a los jóvenes afectados que aparecían en algunos apuntes del apartado anterior. Senantes es un ciego idealista:

El acuarelista Hugo Senantes era puro espíritu y sentimiento: las avispas lo cegaron sin un esfuerzo excesivo, casi sin querer. Este pintor es un maula; ¿por qué no cerró los ojos con fuerza? ¡A mí, que no me digan! El acuarelista Hugo Senantes tenía los ojos muertos y azules como el sosegado y venenosillo –y también azul y muerto– mar de sus acuarelas [...] Al acuarelista Hugo Senantes, el avispero lo abocó a la miseria. No temo a la miseria, sino al olvido. Oiga, esa frase, ¿la inventó usted solo? Sí, señor, para expresarla no he tenido sino que escuchar los dictados de mi sensible corazón (Los ciegos, 1956, p.22).

Del fragmento último, destaca el cromatismo del azul, muerto, que pintaba en sus acuarelas y que luego será el mismo azul que habitará en sus ojos, también muertos. El espíritu más sensible que puebla estos apuntes nos deja una reflexión sobre la muerte y el olvido –*no temo a la miseria, sino al olvido*–, que si tenía un ápice de rebeldía queda aplastada por la llamada a la resignación: *¡Mala suerte, hermano, lo único que le queda es tener resignación! ¡A joderse tocan! ¡Sí, verdaderamente! (Los ciegos, 1956, p.17)*. En efecto, la resignación es una suerte de olvido.

A tenor del olvido, topamos con Siso Martínez, ciego de nacimiento. La descripción de Siso evidencia su conformismo con la vida, con lo que venga. De hecho, suponemos que sigue viviendo porque respirar apenas cuesta trabajo. En este caso, la nota de resignación no viene de la mano de don Odo, sino que nace en el mismo ciego. “Cela describe esta ceguera de una forma repelente. Quizás él mismo sea intransigente ante este tipo de resignación ciega” (Cruz, 1986: p.190). Estamos ante una ceguera voluntaria, física y espiritual:

Siso Martínez era pobre de solemnidad y, por no tener, no tenía ni ojos. Siso Martínez no gastaba gafas negras. ¿Que los otros ven? ¡Pues que vean! Los ojos de Siso Martínez estaban vacíos y como en una aguanosa carne viva. Don Odo, que a veces era chistoso, decía que en los ojos de Siso Matínez se podía mojar pan (Los ciegos, 1956, p.18).

Quien nace ciego es como quien nace príncipe, que no se entera. Los pájaros que andan por el aire no son más felices que la lombriz que vuela bajo la costra de mier-

da de la cuadra. Siso Martínez, ciego de nación, tenía cara de pardillo y andares de raposo acosado (Los ciegos, 1956, p.24).

También encontramos una crítica más que justificada a la familia del ciego: *A Siso Martínez, de niño, lo habían echado a patadas de su casa; su padre, que era hombre ecuánime y defensor de las instituciones, pensaba que para comer había que trabajar (Los ciegos, 1956, p.24).* Cela todavía carga más contra la ceguera voluntaria de Siso Martínez, quien ha adoptado el dejar que los días desfilen ante él uno tras otro hasta el día de su muerte como su modo de vida:

El sueño es como la suerte, algo que hay que saber aprovechar. Lo malo es lo de los muertos de sueño, que arrastran el sueño pegado al cuero hasta que, de repente, descubren lo cómoda y fácil que es la muerte. Siso Martínez se distinguía de los muertos en varias cosas, quizá, pero no, desde luego, en el calor ni en la luz. Siso Martínez, a oscuras y con frío, se distinguía de los muertos en que, a veces, le entraban ganas de mear (Los ciegos, 1956, p.25). Pasamos de la muerte y la resignación a su opuesto. El apunte *Tiburcio Cortés Notario* se inicia presentando a un niño. Creemos que la ceguera de este niño es la más trágica de todas porque *Tiburcio se pierde por mirar* y la curiosidad es, precisamente, lo contrario de la resignación. La curiosidad es algo innato en los niños, que no paran de preguntarse cómo son las cosas y están ansiosos por saber, por ver, por oír, por tocar, por oler cosas nuevas. Resulta que la insistente mirada del niño “es peligrosa para el futuro. Por eso, mejor cegarlos para siempre” (Cruz, 1986: p.191). A *Tiburcio Cortés Notario* no solo le han arrebatado la vista, sino la perspectiva de construirse un futuro mejor.

*Los niños se pierden por mirar. Niño, ¿qué coño estás mirando? Nada, ya lo ve usted. Los niños, a veces, se quedan como las lechuzas, horas y horas con los ojos abiertos y pasmados. Niño, ¿qué coño miras? Nada, ya lo ve usted, no miraba nada. Los niños, hasta los diez o doce años, ven más que los hombres, con más detalle, también con más hondura y con más honradez. Niño, ¿qué coño estás mirando? Nada, ya lo ve usted, chispas. Entonces, Rómulo Torres, el herrero, le arrimó un hierro al rojo al mirar y lo dejó ciego para siempre. No sé lo que me pasó, le juro que fue sin pensar, sin darme cuenta. A *Tiburcio Cortés Notario*, de la del hierro, se le secaron los tiernos odres del llanto, las delicadas bolsitas que se usan para guardar las lágrimas y dejarlas escapar después, poco a poco, cuando hace falta y el llorar consuela tanto como el comer (Los ciegos, 1956, p.26).* El tema de la mirada es algo recurrente en nuestro escritor. En este caso, se puede establecer un paralelismo entre los niños y los animales, porque ambos tienen una mirada limpia y sin envilecer frente a la mirada de los adultos, ya deshonrados y pecadores (para todo hay excepciones, claro está, como vimos en el muchacho que aparece en el apunte *Una señorita modelo*, del año 1947).

El herrero no puede sufrir el mirar del niño *Tiburcio Cortés*, del mismo modo que Pascual no puede aguantar la mirada a su perra Chispa y por eso la mata. Esas miradas,

cándidas e inocentes, les hacen verse “en su verdadera condición de ser desvalido, acosado, explotado y medroso” (Ridruejo, 1977: p.273).

Una vez más, nos gustaría destacar el juego cromático que impregna la escena del ataque. El herrero acerca un hierro al rojo al mirar. El hierro, caliente y rojo, se funde con el mirar del niño, que suponemos iluminado por el escenario y por lo que está viendo hasta que la escena se funde a negro para siempre.

Es significativo, a la par que acusatorio, que Tiburcio sea el único ciego de todos los que pueblan esta sección que no recibe maltrato físico ni verbal, quizás porque son conscientes del grave delito que se ha cometido, y porque en el fondo de sus conciencias, no pueden olvidarlo:

En el pueblo, la gente quiere bien a Tiburcio Cortés Notario, el hombre que, de niño, se quedó ciego por mirar sin permiso. Y sin suerte, también sin suerte. Tiburcio Cortés Notario es el único ciego de todo el contorno a quien jamás descalabró nadie de una pedrada. Las lechuzas se beben el aceite de la lamparilla de las ánimas del purgatorio y ven en la oscuridad: como los lobos, pero con más misterio y mansedumbre. Tiburcio Cortés Notario, hasta que lo dejaron ciego de golpe y sin aviso, miraba igual que las lechuzas (en su regusto ladrón). Rómulo Torres, el herrero, se pasó cerca de un año medio mustio. Le juro que no me di cuenta. ¡Qué cosas pasan, a veces!, ¿verdad, usted? (Los ciegos, 1956, pp.26-27).

Moisés Valverde recibió, sin más ni más, una coz de la mula Soberana: *Fue igual que si me hubieran reventado la cabeza, ¡qué coz! Visto y no visto, le doy a usted mi palabra; fue igual que si me hubieran reventado la cabeza con un petardo (Los ciegos, 1956, p.28).* Queremos fijarnos en la onomástica del animal: *mula* (animal de trabajo, burro) y *Soberana* (el Estado). La mula representa el Estado, un poder podrido, que perpetúa su error gracias al fanatismo de un ciego ignorante y orgulloso de su coz. Esto es, un perfecto ciudadano al que poder moldear y pervertir a su antojo.

Moisés Valverde –el que no se consuela es porque no quiere– estaba orgulloso de su coz y solía contar el lance a los forasteros y a los viajantes de comercio. [...] A Moisés Valverde, de la coz que le dieran, le quedó la frente hundida y roma la nariz. Moisés Valverde, sentado al poyo de la iglesia, le gustaba de tomar el sol en sus destrozos. [...] A Moisés Valverde, de cómo le dejaron la nariz, le salía el humo para arriba en vez de para abajo. Era muy chistoso ver echar el humo por la nariz al ciego Moisés Valverde (Los ciegos, 1956, pp.28-29). La “aureola de héroe” no es más que un eufemismo de la soledad del ciego. Además, el apunte carpetovetónico termina con un niño, que debería ser la esperanza del futuro, riéndose del pobre ciego.

Carolo Vega, alias Triquiti, es el único ciego que tiene un sobrenombre y que, en lugar de nacer ciego o tener un accidente, se ha ido quedando ciego poco a poco, gradualmente, porque no tenía fuerza en la vista. Carolo Vega, alias Triquiti, *era un alfeñique babosillo y tierno como una mariposa, un mírame y no me toques frágil y delicado igual que un grillo de desván* (Los ciegos, 1956, p.19). Es un "ciego resignado que sin protestas ni glorias se va identificando con la nada" (Cruz, 1986: p.193).

¿Usted sabe la flor de la manzanilla, la varita del junco, las alas de la libélula transparente, los cuernos del caracol? Carolo Vega, alias Triquiti, es de la misma carne, de igual carpintería. Carolo Vega, alias Triquiti, parece que se va a quebrar de tierno, y dengue, y de poquita cosa (Los ciegos, 1956, p.30).

Asimismo, leemos que Carolo Vega recibe de don Odo una peseta al salir de misa todos los domingos, lo que ya es suficientemente malo. Qué cabe esperar de una sociedad en la que la mano de don Odo es la que ejerce la caridad... *El que no toma vitaminas, ya se sabe: si vive en la ciudad, acaba vendiendo el cupón; si vive en un pueblo, ha de agenciárselas como pueda, mercando en chucherías, sonriendo al raro dadivoso, cantando las alabanzas del santoral, esperando el incierto cobre de los días de precepto* (Los ciegos, 1956, p.30).

El apunte carpetovetónico que tiene por nombre *Don Odo* es tremendamente cruel con su protagonista, del que se nos dice que *¡Poco se hubiera perdido, de haber nacido muerto y oliendo a azufre!* (Los ciegos 1956, p.33). Don Odo no es más que un pelele de la autoridad que se complace en atacar al desvalido porque es un modo de que no le ataquen a él. Cabría preguntarse si no es más libre cualquiera de los ciegos presentados en estos apuntes que el propio don Odo. El caso es que todos están ciegos y sirven a algún amo aunque por diferentes motivos y de diferentes maneras:

Don Odo Cabrejas García, licenciado en farmacia, despachaba entradas de los toros, parapetado tras una mesa de mármol del casino, mitad porque lo dejaran entrar de balde y la otra mitad por coba a don Leonardo Montojo, que era el empresario de la plaza y el rico del pueblo y su amo natural (Los ciegos 1956, p.32).

Con el último apunte, que lleva por título *El mal tiempo deslució la función*, volvemos al inicio. Queremos llamar la atención sobre la animalización de don Leonardo Montojo, *un cuervo viudo y diabético*, y de don Odo Cabrejas, *un pavo soltero y casi cachondo*.

Don Leonardo Montojo, que parecía un cuervo viudo y diabético, llamó a don Odo Cabrejas, que en aquellos momentos semejaba un pavo soltero y casi cachondo, y le invitó a una copita de anís. Don Leonardo y don Odo se pasaron la noche hablándose al oído, como

conspiradores. ¿De acuerdo? De acuerdo; sí, señor. Don Odo, a la mañana siguiente, apalabró a los ciegos. Cinco duros por barba y un lema para todos: discreción, suerte y al toro, que es una mona. No os puede pasar nada, la organización solo quiere hacer la caridad y os va a soltar un añojo que no levanta del suelo más que una cabra. Y además, embolado; la organización no quiere sangre, la organización solo quiere hacer la caridad y que la gente se ría y lo pase bien (Los ciegos, 1956, p.34). Al choto, para que sintáis venir, voy a ordenar que le pongan un cencerro, ¿enterados? Sí, señor, enterados. Bueno, y vosotros, en cuanto que oigáis el cencerro, la emprendéis a palos con la garrota, ¿estamos? [...] Esto se lo había dicho don Odo a los ciegos fuertes, a Lorenzo, a Tiburcio Cortés Notario y a Moisés Valverde. A los ciegos débiles –a Hugo Senantes, a Siso Martínez, a Carolo Vega, alias Triquiti– don Odo les había dicho: después del paseillo y para que sepáis por dónde andan los compañeros, voy a mandar que os pongan un cencerro a cada uno, ¿enterados? (Los ciegos, 1956, p.34). En el balcón del Ayuntamiento, adornado con la bandera española, las autoridades locales –el alcalde, el cura, el sargento de la Guardia Civil– sonreían, consentidores y ufanos, a la multitud rebozada en cochambre. ¡Viva España! Fue una lástima que el mal tiempo desluciera la función. A veces el tiempo se encabrona y desluce mucho la función. Los ciegos del cencerro llevaron una tunda considerable y la gente lo pasó bien y honestamente (Los ciegos, 1956, pp.34-35). Lo que se produce, como en el apunte *Carretera ciclista para neófitos*, es un espectáculo atroz y esperpéntico sin justificación de ningún tipo al que se prestan los ciegos por la promesa de unos duros. Incluso los ciegos, en su inocencia, son culpables de lo ocurrido. También el público es culpable, que se presta y participa de algo tan dantesco. Es más, lo disfruta. Y la organización también lo es porque lo promueve y defiende. Don Odo y don Leonardo ya son acusados por Cela mediante la caracterización despiadada que hace de ellos, como vimos gracias a los fragmentos que hemos destacado anteriormente.

“Los líderes del orden material, espiritual y público, arrebuados en la bandera española, protegidos por ella, sonrían, aceptan, aprueban benévolos el juego de los ciegos, la risa que provocan los golpes de ciego, la superioridad del ciego fuerte sobre el débil, la sumisión de ambos y el motivo del juego y fiesta para todos. Las dos Españas ciegas, la fuerte y la débil, son motivo de risa para unos pocos líderes, ciegos también por el poder, por el dogmatismo y por la fuerza” (Cruz, 1986: p.188).

Es momento de acudir a la cita del *Lazarillo* que abre la sección que concluimos y que cobra ahora pleno sentido: *siendo ciego me alumbró y adiestró en la carrera de vivir.*

2.5.2. Los tontos

La sección *Los tontos* (1957) tiene una concepción cíclica, como *Los ciegos*. En el caso que ahora nos ocupa, se empieza haciendo alusión a la fuerza del sol, que coció los sesos de Antoniano, y se termina con el noveno apunte, dedicado, precisamente, al

personaje de Antoniano. La fuerza del sol expresada mediante comparaciones y onomatopeyas será un motivo recurrente en alguno de los apuntes, como veremos.

A diferencia de la sección anterior, en esta todos los protagonistas tienen un alias o apodo. Cada tonto recibe una clasificación específica y todos, sin excepción, babean. La baba será, precisamente, el *Leitmotiv* de esta sección y gozará de un importante papel en estos apuntes carpetovetónicos. Los apuntes de *Los tontos*, de estructura sencilla y lineal, no nos informan acerca de las causas de la falta de entendimiento que afecta a sus protagonistas. Solamente se nos permite saber la forma en que mueren. Todos aparecen muertos y la baba será un elemento que aparecerá en el cuerpo del tonto y que se hará notar por el juez encargado de levantar el cadáver. La baba, por tanto, puede considerarse un nexo de unión entre los apuntes.

No nos es dado conocer la edad de estos protagonistas. Suponemos que todos son jóvenes o adultos jóvenes. Claro que, la mente de los tontos nunca crece demasiado. Motivo por el cual, como los niños, algunos tendrán una inocencia que les salvará del envejecimiento que afecta a los adultos. Como los apuntes se centran en la figura del tonto, en ellos no hay espacio para la voz de los protagonistas, pues son incapaces de



Camilo José Cela en A Coruña. 1949

expresarse del mismo modo en que lo hacían los ciegos que protagonizaban la primera sección de las *Historias de España I*, motivo por el cual no hay apenas muestras de diálogo. Son, esencialmente, descripciones.

Así como don Odo y don Leonardo recibían las caracterizaciones más crueles en *Los ciegos*, en esta sección serán los familiares de los tontos y don Mercurio Parrillas quienes se caracterizarán todavía como más tontos y deshumanizados que los propios deficientes mentales. De nuevo, la crítica más despiadada se ensaña con los seres que se creen superiores al resto:

Don Mercurio Parrillas era muy curiosín y, por entretenerse, apuntaba en un cuaderno la muerte de los tontos. ¡Angelitos al cielo, pelillos a la mar, canitas al aire, a tomar por retambufa y usted que lo vea, larán, larán! Cuando don Mercurio cantaba su himno, ya se sabía: tonto muerto: tonto ahogado, tonto defenestrado, tonto lapidado, tonto apaleado, tonto apuñalado, tonto asado, tonto ahorcado o tonto, ¡vaya por Dios!, comido por la piojera. La señora de don Mercurio, doña Cloti Montánchez y Carabuey de Parrillas y López-Vidrales, tenía dos hermanos tontos como zanahorias y blandengues igual que flanes de leche de burra (Los tontos, 1957, p.41).

Don Mercurio Parrillas es un ser miserable e insensible que encuentra divertido ver cómo los tontos van muriendo. Su deshumanización se intensifica cuando sabemos que su mujer es hermana de dos hermanos tontos que protagonizarán uno de los apuntes de la sección. Estos hermanos, *tontos como zanahorias y blandengues igual que flanes de leche de burra*, se caracterizan en la oración resaltada de un modo muy cruel. Es decir, se equipara un humano a un vegetal y, lo que es peor, también lo hace con un flan. De este modo, aparecen ante nosotros como seres, aunque vivos, incapaces de reaccionar a ningún estímulo. Bueno, si se les alimenta, como a las plantas, irán creciendo. Cabe notar que las comparaciones con objetos o vegetales resultan mucho más hirientes, claro está, que las que se efectúan con animales.

Cela introduce a los tontos mediante su filiación (miralunas, apañacolillas, etc.) y también con una comparación con animales la mayoría de las veces. Paquito Malpica, alias Guijo es un tonto miralunas y era *un murciélago colgado*. Además, se pasa a describir la baba, centrándose sobre todo, en su cromatismo. A este respecto, cada apunte por separado (del segundo al noveno) tiene una estructura circular que se cierra sobre sí misma, pues se inicia el apunte dando las características de la baba y son estas mismas cualidades las que capitanean el final de cada apunte carpetovetónico.

Paquito Malpica, alias Guijo, era tonto miralunas: parecía un murciélago colgado. Los tontos miralunas babeaban verde, dulce y suave, como los poetas y las bailarinas

de ballet. Paquito Malpica, alias Guijo, olía a anís desde los tres años: su abuelo fue un hombre muy ocurrente, todo el mundo lo sabe [...] El abuelo de Paquito Malpica, alias Guijo, cuando el nieto andaba por los tres años, lo llevaba al casino y lo emborrachaba con anís para divertirse. ¡Qué pajolero crío, lo que le gusta! (Los tontos, 1957, pp. 43 y 41).

Cela da a este tonto miralunas mayor sensibilidad que al abuelo del muchacho, pues sabemos que Paquito Malpica puede gozar de la contemplación de la naturaleza: *Los tontos miralunas aman la naturaleza: los árboles, el arroyo rumoroso, el sol de la mañana: el sol de la tarde, la flor de la amapola, las aves del cielo, los conejos del tomillar, la luna mostrándose entre nubes (Los tontos, 1957, p.43).*

En cuanto a su muerte, se nos dice que el libón del Cura tiene el *agua verde, dulce y suave*. Estas son las mismas características que tiene la baba del tonto miralunas. Además, el apunte cuenta que cada año mueren uno o dos mozos del mismo modo. Lo que advertimos aquí es la prueba de que las cosas siguen igual año tras año, anquilosadas, y que no se está haciendo nada para tratar de cambiarlas. Se suceden, con distinto ritmo y tópicos, las mismas críticas a la sociedad que vimos a propósito de *Los ciegos*.

Algunos años, por el tiempo del deshielo, se ahogaban en el libón del Cura uno o dos mozos. El libón del Cura tenía el agua verde, dulce y suave. Cuando el señor juez mandó levantar el cadáver de Paquito Malpica, alias Guijo, ahogado en el libón del Cura, el alguacil pudo ver que al muerto le chorreaba de los cueros un agua verde, dulce y suave, como la baba de los más tiernos poetas o de las más tísicas bailarinas de ballet (Los tontos, 1957, pp.43-44).

Federico Palomeque, alias Caramillano, era un tonto inflagaitas que recibía palizas por parte de su madre. La madre del tonto no recibe ninguna piedad por parte de Cela ni del lector porque –desde fuera– no podemos comprender a una madre que aparece ante nosotros caracterizada como una estúpida que golpea a su hijo una y otra vez para ver si deja de ser tonto. Se establece un paralelo entre la vida de Federico, alias Caramillano, y las *viciosas reses del matadero* que aparecen en el apunte porque ambos, él y las reses, son golpeados o descuartizados. En fin, como si la vida de Federico Palomeque valiera lo mismo que una bestia del matadero.

Los tontos inflagaitas babean gris perla –o quizá pardo fraile–, agrio y duro, como las viciosas reses del matadero. A Federico Palomeque, alias Caramillano, de niño, su madre le pegaba con entusiasmo en la cabeza contra la pared, para ver si volvía en sí. ¡Ay, qué dolor, Dios mío, qué dolor, Santo Dios de los Ejércitos, tener un hijo tonto! Zas, zas. Las recetas maternales no curaron al garzón tontipasmado del sopitipando, se conoce que era un sopitipando maligno, de origen palúdico. Los tontos inflagaitas aman los menesteres im-

precisos: silbar, pasear, sentarse entre sol y sombra, chupar polos de anís, columpiarse del badajo de la campana gorda (Los tontos, 1957, p.45). Cabe notar el uso de un léxico que le da un aire burlón a la escena: “tontipasmado” y “sopitipando”, así como el vocablo “garzón”, del francés *garçon*. Cuando muere al caer del badajo de la campana, su cuerpo queda reventado (otra vez el recuerdo a las reses) y la baba y la tierra se identifican por su mismo color, el *gris perla o pardo fraile*.

Hace ya muchos años, un mozo que se columpiaba en el badajo de la campana gorda, salió por el aire como un cigoñino y se mató contra la dura tierra de la plaza. La campana gorda tocó a muerto con la voz quebrándose de dolor en su bronce moro. La plaza tenía la tierra bien pisada, gris perla –o pardo fraile, quizás– agria y dura. Cuando el señor juez mandó levantar el reventado cadáver de Federico Palomeque, alias Caramillano, caído del campanario, el alguacil pudo ver que el muerto tenía tierra en el pelo, y en los ojos, y en los oídos: una tierra de color pardo fraile –o quizá gris perla–, agria y dura que no se le despegaba (Los tontos, 1957, pp.45-46).

Los dos hermanos que son cuñados de don Mercurio Parrillas no reciben clasificación porque son ricos y van por libre. Sus nombres son Hortensio Montánchez, alias Lolo, y su hermano Isidro, alias Lalo. Como sucedía con Siso Martínez, ciego de nacimiento, los hermanos nacieron ya tontos. De nuevo, la comparación aquí es más despectiva, puesto que se hace a través de *la dorada y lánguida flor de la mimosa*, mientras que para la circunstancia de Siso Martínez, se recurrió a una animal de tierra y otro de aire:

Los hermanos Montánchez, como eran tontos de buena posición, iban por libre. Los tontos que van por libre aman las pompas y las vanidades de este bajo mundo, los búcaros, los espejos, las flores de papel, las flores de trapo, las flores de plexiglás, las cornucopias, los landós y los bustos de maniquí. Quien nace tonto es como quien nace dorada y lánguida flor de la mimosa, que no se entera. Hortensio Montánchez, alias Lolo, era blandengue, culón y de aflautada voz. Isidro Montánchez, alias Lalo, amén de blandengue, culón y de aflautada voz, era rijoso como un mico. Los tontos que van por libre babean cristalino, pegajosillo y bien hilado, como el caracol (Los tontos, 1957, p.47).

Destacamos la grotesca descripción de la muerte de los dos hermanos, colgados de una viga. No debemos pasar por alto el siniestro contraste entre el cadáver de ambos y el regocijo de las moscas que están en la misma estancia:

Lolo, colgado de una viga de la bodega, semejaba una extraña figuración. Las moscas se amaban, hartas y felices, en los dos palmos de lengua que enseñaba Lalo, colgado de los pies de Lolo. Como eran tontos por libre, tontos de buena posición,

el alguacil (cuando el señor juez, etc.) estaba tan azarado que ni se percató siquiera –¡hay que prestar más atención, muchacho!– de cómo babeaban (Los tontos, 1957, p.47).

La figura materna vuelve a ser clave en el apunte *Pepito Chueca, alias Mamón*. Pepito es un tonto patatundas y aparece comparado a un cordero y su baba es *glauca, sosa y fría, como la de los corderos*. En la presentación del tonto, la madre queda retratada de manera vil cuando, por guardar las apariencias, metió a su hijo durante siete años en un baúl. Además, Pepito Chueca tiene el cuerpo lleno de cardenales de las palizas que recibe.

Pepito Chueca, alias Mamón, era hijo del pecado, producto del pecado. Su madre, la Luisa Chueca, lo tuvo siete años metido en un baúl, para ocultar su deshonor. A secreto agravio, secreta venganza. ¡Lo que no sea capaz de hacer una madre por su hijo! [...] Pepito Chueca, alias Mamón, cría lombrices en la tripa y granos de pus en el cogote y se adorna el costillar con amargas mataduras color morado, color salmón y color de rosa (Los tontos, 1957, p.49). Pepito Chueca muere a causa de una paliza. Se trata de un crimen brutal: un padre y sus seis hijos golpean a un joven disminuido hasta que muere. Además, se nos dice que estuvieron golpeándolo *lo menos una hora*. Por si fuera poco, se trata de un crimen confeso, pero nadie hace nada por impartir justicia. Se deja pasar, como si a nadie le importara la muerte de un tonto más.

Pepito Chueca, alias Mamón, entró en el coto y se puso a soplar en la hoja de encina con la que imitaba el canto de una perdiz. Entonces fue cuando el guarda del coto y sus seis hijos lo mataron a palos. Le estuvieron pegando palos lo menos una hora [...] Cuando el señor juez mandó levantar el cadáver de Pepito Chueca, alias Mamón, muerto a palos en el coto de Huélaga, el alguacil pudo ver que tenía el mirar glauco, soso y frío, como la babazón de los corderos (Los tontos, 1957, pp.49-50).

En paralelo, nos gustaría destacar un fragmento del cuento *El espejo (La Hora, Madrid, abril de 1948)*, para ofrecer un contrapunto de ternura. El tonto del que hablaremos también se relaciona con Pepito Chueca por su origen deshonoroso. El tonto al que hacemos referencia se llama Mariano y su hermana Clara es la única que cuida de él. El resto de familiares son viles y no quieren ningún bien para el chiquillo. Llegados a este punto, el parecido con Mario, el hermano de Pascual Duarte, al que *un guarro le comió las orejas*, es inevitable. En el fragmento que ofrecemos, se entremezclan las notas violentas y desagradables con la ternura, encarnada en la figura de Clara:

[Mariano] se debate como un perrillo en el oscuro pajar, Clara se pasa a su lado las horas muertas: jugando con él, secándole las sucias ropas, dándole de beber la olorosa, la campesina y tibia leche recién ordeñada. Sin ella, el niño hubiera acabado

muerto de olvido y de hambre, pasto de las ratas y las arañas. El abuelo y las tías se ríen de Mariano; los primos aseguran que lo mejor es matarlo como a un gato, tirándolo a la charca; las dos hermanas mayores le odian de todo corazón, y los padres no quieren ni oír hablar de él: el padre, despectivo; la madre, irritada y avergonzada (El espejo, 1948, t.II, pp.253-254).

Otro de los personajes de *Los tontos* es Conrado Galiana, Conradito, es un tonto apañacolillas que muere comido por la piojera.

*Los tontos apañacolillas babean marrón, amargo y tibio, como castañagudo, cerrero y no más que templadete suele ser, ¡vaya por Dios!, el caldibaldo corito de las misericordias, la gallofa sin sal de la cautelosa y yerma providencia. [...] Conradito sonríe como las liebres cuando apaña colillas [...] Cuando el señor juez mandó levantar el cadáver de Conrado Galiana, Conradito, comido por la piojera, el alguacil pudo ver que del muerto huía, marrón, amarga y tibia, la confusa tropa del caranganal (Los tontos, 1957, pp.51-52). El motivo de su muerte nos recuerda al cuento *La tierra de promisión* (año de primera publicación desconocido), protagonizado por un niño que tiene muchísimos piojos.*

En otro apunte carpetovetónico, *El tonto del pueblo* (Arriba, Madrid, octubre de 1947), aparece otro tonto apañacolillas, Blas Herrero Martínez. El apunte que recoge el volumen *El gallego y su cuadrilla* traza al tonto de un modo más tierno al tiempo que critica (por su crudeza) a los otros habitantes del pueblo: *Era bondadoso y de tiernas inclinaciones y sonreía siempre, con una sonrisa suplicante de buey enfermo, aunque le acabasen de arrear un cantazo, cosa frecuente, ya que los vecinos no eran lo que se suele decir unos sensitivos (El tonto del pueblo, 1947, t.III, p.117).* La buena fe de Blas contrasta con sus vecinos, pues él continúa acudiendo al cementerio a dejar las colillas sobre la tumba del tonto predecesor.

Blas Herrero Martínez tenía la cabeza pequeñita y muy apegada y era bisojo y algo dentón, calvorota y pechihundido, babosillo, pecoso y patisecho. El hombre era un tonto conspicuo, cuidadosamente caracterizado de tonto; bien mirado, como había que mirarle, el Blas era un tonto en su papel, un tonto como Dios manda y no un tonto cualquiera de esos que hace falta un médico para saber que son tontos (El tonto del pueblo, 1947, t.III, pp.116-117).

Luisito Pérez heredó de su padre la sífilis y las inclinaciones. Los tontos cagaleches babeaban púrpura, opaco y fiero, como los perros a los que el hambre enrabia (Los tontos, 1957, p.53). Una vez más, uno de los protagonistas es víctima de un asesinato. A Luisito lo matan a pedradas los habitantes de un pueblo bruto e inhumano que se nos describe del siguiente modo: *En Collarejo de San Cornelio, pueblo que queda cabe*

la peña, en la solana del riatillo Matababras, la gente no se anda con coñas ni con tapujos. En Collarejo de San Cornelio, un año que no quiso llover a tiempo, tiraron el Santo Cristo al río. Los mozos de Collarejo de San Cornelio son capaces de matar a pedradas a su padre. [...] Luisito probó a pescar la boga del Matababras con el esparavel. Cuando el señor juez mandó levantar el cadáver de Luisito Pérez, lapidado a orillas del Matababras, el alguacil pudo ver que el muerto tenía el mirar púrpura, opaco y fiero (Los tontos, 1957, pp.53-54).

Ubaldo Argés, alias Cabezabuque (cabe notar la ironía del alias), es apuñalado y apenas sabemos quién ha cometido el crimen. De él solo sabemos que es “un criminal”, en general. De nuevo, el culpable se hunde en la colectividad para profundizar en la denuncia a la sociedad española.

Los tontos revientatinajas babean blancuzco, pausado y espumoso, como el mastín lobero. [...] Ubaldo Argés, alias Cabezabuque, era cabezorro, pedorro, juanetudo, culigacho, farolero y un si es no es bizcuerno. Ubaldo Argés, alias Cabezabuque, agazapado tras el quiosco de la música, distinguía a las niñas por el mear. [...] Los tontos revientatinajas aman las impresiones fuertes: el color del gitanito al que el camión deja con un hilo de vida; el olor del feto que alza el puerco hozando en el estercolero; el son quebrado del agonizante maleta al que el toro engancha por las partes; el gusto de la piel del perro que se ha bebido el agua de las agujas; el tacto de las cruentas palizas que se llevan –sin comerlo ni beberlo– los niños pequeños. [...] Al pie del quiosco de la música, mientras las niñas meaban, un criminal de gorra de visera apuñaló a Ubaldo Argés, alias Cabezabuque, entrándole por la espalda, que mirándole al mirar bisojo no le hubiera entrado. Cuando el señor juez mandó levantar el cadáver de Cabezabuque, tonto jácaro y revientatinajas, cosido a puñaladas al pie del quiosco de la música, el alguacil pudo ver que el muerto era una fuente de cien chorros blancuzcos, pausados y espumosos (Los tontos, 1957, p.56).

El ciclo se cierra de nuevo con Antoniano, alias Mateo, el tonto capacanes. El inicio del apunte noveno se inicia tal y como se inició el primer apunte: *El sol era tan fuerte, ¡Dios qué sol!, que al Antoniano, alias Mateo, se le cocieron los sesos como chicharrones, dentro de la cabeza, brrr, brrr, brrr, lo mismo que se cuece el pan en el arrebatado y hondo horno de la tahona (Los tontos, 1957, p.57).*

El Antoniano, alias Mateo, era tonto capacanes, tímido tonto de regadío. [...] Los tontos capacanes se fingen forasteros y con la lezna de la zapatería, con el escoplo de la carpintería, con el pujavante de la herrería, capan, llenos de vicio y de fingimiento, al amoroso perro machihembrado, bajo el sol de justicia, en la amorosa perra consentidora, entregada y rendida (Los tontos, 1957, p.57).

Antes de morir Antoniano, se lleva por delante la vida de un perro haciendo honor a su filiación. Antoniano, *lo mismo que se cuece el pan*, muere asado en el horno de la tahona. Esta muerte contrasta con el oficio de la madre del Antoniano, vendedora de agua fresca. *Los tontos capacanes babean negro, seco y en corto, como el perro al que alcanzó la chispa en medio del campo* (Los tontos, 1957, p.57). De nuevo, volvemos sobre el tema de las miradas suplicantes cuando leemos que *el Antoniano, alias Mateo, capó al can de la tahona, animalito que puso un mirar ignorante y suplicante para morir* (Los tontos, 1957, p.58).

La cita de Miguel de Unamuno que inaugura la sección de *Los tontos* cobra, terminada la cuenta de los tontos, pleno significado: *Los tontos de remate no han dicho nunca tonterías*. En efecto, si de algo se les puede acusar es de vivir conforme a ellos mismos porque no actúan fingiendo unos modales que no tienen o queriendo hacerse pasar por alguien que no son.

En relación a este aspecto, queremos traer aquí un apunte de *El gallego y su cuadrilla, Claudito, el Espantapájaros* (La Tarde, Madrid, diciembre de 1948). En él, el pueblo aparece burlado por el tonto. Se mutan los papeles y, como venimos demostrando a lo largo de este apartado, los seres humanos que rodean a los tontos demostrarán no tener más sentido común que nuestros protagonistas. El protagonista de este apunte carpetovetónico es Claudito, *un tonto crecido y con cara de mirlo*. Ese día, se había puesto a tocar la ocarina pensando: *los pajarillos del cielo vendrán a reconfortar mis flacos ánimos*. Los pájaros huían nada más verlo y del frío lo encontraron *tieso sobre una pata, como las grullas* (1958, t.III, p.262). La ironía es que, a causa del accidente, Claudito, el Espantapájaros, fue durante unos días el héroe local de su pueblo. Es decir, la tontería supina de alguien pasa a ser la heroicidad de otros tantos, quienes tampoco andan muy sobrados. Nos recuerda a las vanaglorias que recibe Senén, el cantor de los músicos, por unas poesías que no tienen ningún valor literario y que lo llevan a ser elegido diputado provincial. En suma, se trata de mostrarnos que si no abrimos bien los ojos, los tontos seremos nosotros. Mediante el ejercicio de la verosimilitud, estos apuntes carpetovetónicos muestran crudamente los defectos y vicios que afectan por entero a nuestra sociedad.

2.5.3. La familia del héroe. Radiografía de la sociedad española

En el presente apartado trataremos aquellos apuntes carpetovetónicos que forman las *Historias de España, II: La familia del héroe o discurso histórico de los últimos restos* (Alfaguara, 1965). Lo primero que llama nuestra atención son las palabras “últimos restos” porque nos hacen preguntarnos a qué se refieren: ¿los últimos restos de la civilización? ¿de los valores?, pues ya prelude cómo van a ser los héroes que desfilen por sus páginas. Nos gustaría incidir en el acierto que tuvo Cela al nombrar a las

historias de *Los ciegos*, *Los tontos* y *La familia del héroe* como conjunto las *Historias de España*, puesto que no nos parece que exista mejor manera de definir lo que se viene haciendo en estos dos volúmenes, a los que también podríamos añadir *El gallego y su cuadrilla*.

Después de leer los dieciocho apuntes de las primeras *Historias de España*, el epígrafe que inicia *La familia del héroe* y que Cela decide atribuir a Friedrich Hölderlin: *Cuando un héroe se escagaría por la pierna, desmerece mucho a los ojos de sus deudos y allegados*; ya se llena, con su sola lectura, de total significado.

El héroe del título es el abuelo del nieto contador de historias. Sin embargo, la historia del héroe no se explica en ninguno de los apuntes. Suponemos que es porque todos los asistentes ya conocen de sobras la gloriosa hazaña del abuelo del contador de historias.

Cada apunte carpetovetónico recibe el nombre de “vermú”. En estos apuntes, hay un narrador en tercera persona que introduce al que será el personaje principal y que se encargará de narrar algunos de los aspectos más sobresalientes de determinados familiares. Hay, de este modo, dos personajes narradores: uno es el común, la tercera persona objetiva, y otro es el que en primera persona se encargará de darnos las historias de sus tíos, primos, etc. y que se llama Evangelino Gadoupa Faquitrós, nieto del héroe de la cuartelada del balneario. Al tener dos narradores, el pasado y el presente literario se entremezclan perfectamente dando riqueza y pluralidad de perspectivas a los apuntes.

El título de “vermú” es altamente significativo, pues las consumiciones numeran los apuntes. Vermú es lo único que consume el nieto de don Samuel en el bar. El alcohol anima al nieto a ir relatando la historia de sus familiares. El alcohol es el eje vertebrador de los apuntes, al tiempo que añade dudas acerca de la veracidad de las historias que se narran. A este respecto, y para comprender cuál debía ser el ambiente en las tertulias del nieto de don Samuel, mencionamos el apunte *¿Varelito? ¿Fortuna?* (*Informaciones*, Madrid, abril de 1943) de *El gallego y su cuadrilla*, en el que leemos: *Se bebe más de lo que se debiera y se barbariza tan solo algo menos de lo previsto* (1943, t.III, p.343).

No conoceremos el nombre del nieto, don Evangelino Gadoupa Faquitrós, hasta el *Quinto vermú*. Además, y por si el alcohol no nos hiciera ya sospechar, se nos habla de las veleidades artísticas del nieto. Por tanto, si sumamos la fórmula de la imaginación y el alcohol, se terminará, seguramente, por generar invenciones. Además, difícilmente pueden recordarse con tanto detalle conversaciones e historias que ni siquiera se han presenciado. Los fragmentos que aparecen a continuación nos permitirán conocer al nieto del héroe con más detalle:

En la tertulia de El Rosicler, el nieto de don Samuel Faquitrós (que también es algo poeta y prosista) estaba contando la prolija y emocionante historia de su familia. Delante de don Samuel y sobre la mesa de solemne y sobadillo mármol, agonizaba un vermú (La familia del héroe, 1965, p.61).

El nieto de don Samuel era hombre como de unos sesenta años, con voz de barítono, el pelo blanco y abundante, y la figura jacarandosa y desenvuelta como de chulo de mujeres, de orador sacro o de banderillero retirado (La familia del héroe, 1965 p.67).

Don Evangelino no le daba mérito alguno al negocio, ya que su orgullo lo tenía puesto en la poesía, por un lado, y en ser nieto de don Samuel Faquitrós Viñuelas, el héroe de la cuartelada del balneario, por el otro. Don Evangelino se daba muy buena maña para componer poesías con moraleja. [...] también era calígrafo habilidoso y de buen gusto, y suyos eran todos los rótulos que se leían en las baldas de la tienda de artículos de gomas llamada La Higiénica Europa, herencia de su mujer (La familia del héroe, 1965, pp.74-75). En el Primer Vermú se presentan los personajes que asisten a la tertulia: don Fidel Serrano, dueño de la confitería El Bombón Helvético; don Bartolomé Fernández Urquidi, viudo de una famosa canzonetista llamada Transfiguración Palomino y de Blas, alias Paquita Esmeralda; y el cura Taboada, que será quien presente en el bar El Rosicler al nieto de don Samuel Faquitrós, el héroe de la cuartelada del balneario.

En esta sección, se suceden algunas críticas al estamento religioso que no queremos dejar pasar. Por ejemplo, destacamos el retrato nada amable del cura Taboada que hace uno de los asistentes a la tertulia:

–Véngase usted conmigo a tomar una copa en El Rosicler; el cura Taboada me dijo que me va presentar al nieto de don Samuel Faquitrós, el héroe de la cuartelada del balneario. El cura Taboada tiene muchos amigos, ¡lástima que sea tan golfo y tan mamón! Este don Samuel los tenía muy bien puestos y en un sitio, muy como Dios manda; el nieto, no sé. La raza va para abajo, ya no quedan hombres como los de antes. ¿Verdad usted? (La familia del héroe 1965, p.61).

En un principio, aparece una alusión nostálgica hacia el pasado cuando se dice que la raza se va depauperando que nos conecta con los apuntes de las *Doce fotografías al minuto* (1952-1953). Sin embargo, ya veremos que esto no es real, sino que la raza, si bien es cierto que va cometiendo los mismos errores y añadiendo otros nuevos, ya venía algo tocada desde el inicio. Los personajes de los que hablará el nieto corroborarán lo dicho. Destacamos uno de los familiares del nieto citados en el *Primer vermú*, el inquisidor don Sansón Gil viñuelas, oidor en Indias y que firmaba como Sansón de las Purificadoras llamas del Santo Oficio. Nos parece que es una onomástica demasiado interesante y burlona como para dejarla escapar.

Sin embargo, el *Segundo vermú* se torna mucho más interesante. Está dedicado por completo a su tío Ildefonso. Tal como leemos su descripción, es inevitable pensar en el *Lazarillo* y sus amos cuando Cela nos dice que don Ildefonso es producto de *las nupcias del hambre con la dignidad*. En efecto, la descripción del tío no tiene desperdicio:

Mi tío don Ildefonso era muy aristocrático y finolis, pero no tenía una perra; la verdad es que el hombre debió pasar más hambre que Carracuca. Vivía en un caserón enorme y medio en ruinas [...] y no utilizaba sino una habitación. [...] Sobre el portal de su casa y con los cuartos que heredó de su madre (que había sido prestamista y medio bruja), mandó colocar un escudo tremendo y lleno de cuarteles que nadie supo nunca de dónde lo había sacado. Son las piedras de mis mayores –decía él–, las vetustas piedras que pregonan el lustre y la prez de mis apellidos. Mi tío don Ildefonso no dio golpe en su vida y sentía un profundo desprecio por el trabajo. [...] Iba todos los días a misa de siete. [...] Tenía la dentadura echada a perder de la piorrea y la falta de higiene, y la boca, se conoce que de la putrefacción, le olía a rayos y medio a bofe podrido. Mi tío don Ildefonso gastaba barba y melena, como los santos [...] Vestido siempre de luto y más seco que cagarruta de cabra maltesa, parecía hijo de las tercas y aburridas nupcias del hambre con la dignidad (La familia del héroe, 1965, pp.64-66).

Nos llama la atención la expresión verbal del nieto. La alternancia entre algunas expresiones más rudas y coloquiales (“cagarruta de cabra maltesa”), junto con sentencias en latín que, a su vez, dejarán en evidencia la incultura del Cura Taboada. Y con el uso de un vocabulario más refinado en alguna que otra ocasión, lo que encaja con las veleidades artísticas del nieto. Uno de los logros de Cela es que su prosa respire el lenguaje de la calle. Cela es un escritor de contacto y los personajes de sus apuntes carpetovetónicos, todos de extracción popular, hablan reflejando el habla de esos seres que pueblan *las duras trochas castellanas*. Todos los diálogos que aparecen en los apuntes carpetovetónicos son la pura expresión del habla del pueblo castellano.

Sigamos con el tío don Ildefonso y su muerte, la anécdota macabra sobre la que gira el *vermú*:

En Estella se habló mucho de que mi tío debió morir en olor de santidad, que es un olor, por lo que allí pudo verse y olerse, entre a chotuno y a sebo rancio, pero no, desde luego, a muerto normal y del montón. Estaba seco como una bacalada y hasta es posible que no tuviera ni por donde pudrirse, pero lo cierto es que su cuerpo permaneció incorrupto durante las varias semanas que se gastaron en discutir quién había de pagar la fosa y demás gastos del entierro, porque allí todos se llamaban andana (La familia del héroe, 1965, p. 66).

Sin dejar atrás los delirios de los familiares del nieto de don Samuel Faquitrós, encontramos a otro personaje que parece afectado por una locura similar a la de don Quijote:

Después de haber cumplido ya los cuarenta, a mi tío abuelo don Ricardo, que carecía de toda cultura, se conoce que le atacó el microbio de la ciencia de forma tan virulenta y despótica que, en dos años, se hizo bachiller y, en los tres siguientes, doctor en filosofía y letras y en ciencias exactas (La familia del héroe, 1965, p.67).

Más adelante, Cela atacará de nuevo al clero. La anécdota empieza con *doña Vicenta* (mujer de su tío abuelo don Estanislao), que era

dueña de una sombrerería en cuyo escaparate campeaba una ecuánime advertencia: Se reforman, lavan y tiñen toda clase de sombreros. Especialidad en clero, magistratura e institutos armados. No se fía.

El cura Taboada metió baza en el discurso del nieto de don Samuel.

– Doña Vicenta conocía el paño y sabía con quién se jugaba los cuartos.

[...] – (habla el nieto) Yo les cuento las cosas sin adornos y sin poner nada de mi cosecha. Comprenda usted, presbítero Taboada, que no tengo interés alguno en demostrar lo que, por otra parte, era cierto como la luz del sol, esto es: que los clérigos, los magistrados y los militares (o mejor dicho, una determinada proporción de clérigos, magistrados y militares) solían largarse sin pagar a doña Vicenta (La familia del héroe, 1965, pp.70-71).

Las notas de humor negro se suceden constantemente en estos apuntes y, en estas páginas, destacaremos algunas de las más conseguidas. Una se corresponde al modo de describir la ceguera-miopía del *Angelino*, *un hombrín blandengue y rubiasco*, y *tan miope que estaba más cerca de ser ciego que de no serlo. [...] La verdad es que el pobre veía menos que un topo encerrado en un puchero (La familia del héroe, 1965, p.72)*. Asimismo, encontramos notas un tanto más macabras: *La Esthercita duró mucho, se conoce que se fue apergaminando poco a poco; cuando una persona se va apergaminando poco a poco, ya se sabe, no hay quien la mate (La familia del héroe, 1965, p.74)*.

En el *Quinto vermú* la ironía carga bien sus tintas en la descripción de las cinco tías del nieto de don Samuel. Es una descripción totalmente tremendista y que no deja títtere con cabeza:

Mis cinco tías, doña Josefina, doña Luisita, doña Lolita, doña Herminia y doña Caridad, a cuyo conjunto llamaba mi padre la Vía Láctea, por eso de la mala leche, iban a veranear con sus niños al Sardinero, donde también veraneábamos nosotros. Las cinco eran bigotudas como garduñas, gordas como tiburones y estreñidas. Anda-

ban cuneándose de babor a estribor, igual que los barcos cuando los mece la mar gruesa, y vivían esclavas de sus rebeldes y endurecidos vientres y de sus aliviadoras lavativas. Como padecían de aerofagia, soltaban unos restallantes pedos y unos graves y profundos eructos, retumbadores como cañonazos (La familia del héroe, 1965, p.76).

Una vez más, en el desarrollo de la anécdota aparece una crítica al estamento eclesiástico. Esta vez, se inserta en el juicio de la catadura moral de un hermano marista exclaustrado. Sus apellidos terminados con el diminutivo '-illa' prefiguran el aire ridículo del personaje, así como su mote, "Rasputín":

Doña Luisita estaba separada del marido y vivía, con todo descaro, con un hermano marista exclaustrado que creía en la transmigración de las almas, convocaba a los espíritus y adivinaba el porvenir. Este sujeto, que era medio budista, atendía por Leónidas Velilla Zafrilla y había sido domador de pulgas en el famoso circo Hermanos Conradi; el Leónidas le tenía comida la moral a doña Luisita, a la que amenazaba con llamar al demonio para que le contaminase el alma (con riesgo evidente de su salvación). Mi padre le llamaba Rasputín y casi no le dirigía la palabra (La familia del héroe, 1965, p.77).

En estos apuntes carpetovetónicos se van alternando la aparición de personajes distinguidos por razones más loables con la de personajes que destacan por otras cosas, por ejemplo, el ser *un bebedor y un putero de marca* (La familia del héroe, 1965, p.82). En efecto, la literatura es reflejo de la vida y la sociedad española está plagada de gentes buenas o casi buenas y de gentes malas o no tan malas. Los personajes que desfilan en las anécdotas de los *vermús* son un trasunto de lo que las familias españolas son, un caldo de cultivo donde puede nacer de todo. Recordemos que la literatura (y nuestra historia), al decir de Cela, es un pendular constante "de la mística a la escatología": *Sí; el hombre no es gusano de confianza (como los gusanos de los muertos) ni tampoco laborioso y eficaz (como el gusano de seda). El hombre propende a verme intestinal, a lombriz de bandujo, a solitaria capaz de convertirse en látigo al menor descuido* ("Gayola de grajos y vencejos", 1964, t.III, p.10).

—Caballero: no es mía la culpa de que la historia discurra por cauces tan arbitrarios e incluso nefandos. A ruegos de nuestro común amigo el cura Taboada, les estoy contando a ustedes la historia de mi familia. El conjunto de las historias de todas las familias españolas, es la historia de España, la historia de la patria de nuestros mayores. La objetividad más absoluta es el mejor adorno del historiador. Si ustedes así lo quieren, me callo. Pero lo que no puedo, ni debo, ni quiero hacer es falsear la verdad. ¡Antes muerto que falsario! ¡Veritas filia temporis! (La familia del héroe, 1965, p.84).

En esta llamada a la objetividad se adivina el quehacer literario de Cela y, para legitimar este argumento, acudiremos a un fragmento de la reseña de Antonio Vilanova en la revista *Destino* en 1958 sobre la primera parte de las *Historias de España*, que puede muy bien aplicarse a la segunda parte, como podemos leer, y como ya vimos anteriormente a propósito del tremendismo y del apunte carpetovetónico *Zoilo Santiso*, escritor tremendista (1952):

“Lo que Cela quiere decir con esto es que, si para pintar la tremenda realidad de la vida, el escritor no tiene por qué recurrir a truculencias y efectismos melodramáticos, que es lo mismo que escribir con un puñal tinto en sangre, difícilmente podrá reflejar su áspera verdad si pretende convertirla en un cromo almibarado y dulzón, coloreado con miel y purpurina. El realismo ético del gran novelista gallego no admite el encubrimiento o la deformación de la verdad con veladuras hipócritas o idealizaciones románticas que atenúen su agria y desgarrada crudeza. Ante la barbarie y la ferocidad de la vida, ante la inconsciente y abyecta maldad de los hombres, no cabe más que la fría objetividad del espejo que refleja fielmente la imagen de la realidad circundante, a lo sumo ligeramente deformada por el filo hiriente de la sátira, que ha retocado el perfil del retrato para darle una apariencia grotesca” (Vilanova, 1995: p.137).

El nieto de don Samuel, que como ya dijimos es muy redicho, inventa una sentencia que se torna (si verdadera) irónica por completo porque es él quien la dicta: *El alcohol engendra la embriaguez y esta es el huevo do anida la ruina del hombre (La familia del héroe 1965, p.88)*. Por más cierta que sea la sentencia, si quien la dice es prácticamente un beodo, se anula un tanto su significado y se convierte en una burla.

– *Es ya algo tarde. ¿Qué, nos vamos de putas?*

El cura Taboada; don Bartolomé Fernández Urquidi, el viudo de la Paquita Esmeralda, y don Fidel Serrano, el de los bombones y los petisuses, buscaron una disculpa, y el nieto de don Samuel Faquitrós, el héroe de la cuartelada del balneario de Alboloduy, se fue de putas solo, a seguir hablando (La familia del héroe, 1965, p.91).

El fragmento que acabamos de destacar es el final del *noveno* y *último vermú*. Este desenlace nos hace pensar en *El cuento de la buena pipa* (1948) y nos damos cuenta de que los *vermús* han sido, también, el cuento de nunca acabar porque la sucesión de anécdotas familiares podría prolongarse sin fin. La historia de España y de sus gentes también es un cuento de nunca acabar y, con la familia del nieto de don Samuel Faquitrós, hemos conocido a un grupo de personajes que podrían representar a cualquier familia española, y eso es lo que importa. Cela, como *entomólogo del alma* (“Moscas andariegas y moscas turistas”, agosto de 1950, t.IX, p.690), bucea en las conciencias individuales para realizar un sondeo psicológico social con el que pueda denunciar las vilezas y corrupciones de una sociedad desgastada y enferma.

El "héroe" del que Cela nos habla en el epígrafe también se ha dado una vuelta por el callejón del Gato:

(Valle-Inclán en Luces de Bohemia): Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato. Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos, dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. España es una deformación grotesca de la civilización europea (en Vilanova, 1997: p. xix).

La cita de un artículo de Cela que destacaremos a continuación nos gusta especialmente como conclusión de este apartado y pone en paralelo los propósitos de la literatura picaresca del siglo XVI, junto a las intenciones de Cela como escritor:

Nuestro Lazarillo, que atenta contra todo, pero que no se atreve a insultar a nada ni a nadie, glosa o comenta los conceptos y las instituciones de la España del siglo XVI con una curiosa mezcla de respeto y desparpajo, que es quizá lo que más simpática nos haga su figura. Al lado de trozos burlones, donde no trata de herir la institución, sino su reflejo al pasar por las pecadoras manos de los encargados de mantenerla, nos encontramos con otros donde todo valor humano muestra su señal y la generosidad y la piedad de quienes le socorren, no deja de tener constancia a lo largo de sus páginas ("Sobre el Lazarillo de Tormes" ("Novela picaresca"), Arriba, Madrid, noviembre de 1944, t.IX, p.97).

Conclusiones

Creemos que sobre los apuntes carpetovetónicos todavía quedan muchas cosas por decir y analizar, puesto que sus posibilidades son infinitas. Como la vida, su lectura nos sorprende a cada rato y nos hace *millonarios de tangibles realidades* ("Fauna carpetovetónica", 1949, t.III, p.31).

Las notas líricas y sentimentales de los apuntes se unen a la burla, al humor negro y sarcástico para descorrer la cortina que no nos deja ver el poso de verdad que se esconde bajo capas y capas de vicios sociales que han llegado a convertirse en típicas formas de vida española. Camilo José Cela pone el acento sobre esas costras de la sociedad y le corresponde al lector enjuiciar los vicios que nos definen. Queremos traer aquí una cita de uno de sus discursos, *La obra literaria del pintor Solana*, porque la entrega sin compensación que atribuye a Solana también es la suya:

El escenario de Solana se acuerda, en todo momento, con sus personajes y con sus temas. Madrid y la España árida, la carpetovetónica España de la barbechera y el rebaño merino, deben a Solana una atención excluyente de toda otra, una amorosa y puntual dedicación, una entrega sin reserva alguna y sin compensación posible (La obra literaria del pintor Solana, Discurso de ingreso en la Real Academia Española, 1957, p.28).

En efecto, hace tan suyas *las duras trochas castellanas* que el aliento de sus gentes y sus diálogos impregnan todas y cada una de sus páginas, al tiempo que se da la mano con la tradición literaria hispánica que tan bien conoce.

"Aprendamos a ver en el apunte lo que presenta de atroz caricatura de numerosas exigencias vitales, tenaz llamada al orden y la compostura espirituales, a la caridad, a la verdadera trascendencia. Como en el verso inaugural de Berceo, es menester entrar al meollo de esas llamadas sobre nuestra propia forma de vida, quitar la corteza a muchas manifestaciones del desvivirse hispánico. Quizá viéndolas, solamente viéndolas desde fuera, baste para comprenderlas, encarrillarlas, hacer regular y valedero su aliento desbordado" (Zamora Vicente, 1962).

BIBLIOGRAFÍA

A. Obras de Camilo José Cela

- CELA, CAMILO JOSÉ (1957): *La obra literaria del pintor Solana*, Madrid, Alfaguara.
- (1962): *La obra completa de C.J.C. Tomo I. Las tres primeras novelas*, Barcelona, Destino.
- (1964): *La obra completa de C.J.C. Tomo II. Cuentos (1941-1953)*, Barcelona, Destino.
- (1965): *La obra completa de C.J.C. Tomo III. Apuntes carpetovetónicos. Novelas cortas (1941-1956)*, Barcelona, Destino.
- (1973): *Historias de España I y II: Los ciegos, Los tontos y La familia del héroe, en El tacatá oxidado. Florilegio de carpetovetonismos y otras lindezas*, Barcelona, Noguer.
- (1976): *La obra completa de C.J.C. Tomo IX. Glosa del mundo en torno. Artículos, 1 (1940-1953)*, Barcelona, Destino.
- (1978): *La obra completa de C.J.C. Tomo X. Glosa del mundo en torno. Artículos, 2 (1944-1959)*, Barcelona, Destino.
- (1986): *La obra completa de C.J.C. Tomo XII. Glosa del mundo en torno. Artículos, 4 (1943-1961)*, Barcelona, Destino.
- (1989): *Elogio de la fábula*. Discurso de recepción del Premio Nobel de Literatura. [http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/cela/discursos/discurso_02.htm Consultado: abril 2015]
- (1997): *El gallego y su cuadrilla*, ed. de Antonio Vilanova, Barcelona, Destino.

B. Estudios sobre Cela y los apuntes carpetovetónicos

- ALBORG, JUAN LUIS (1958): *Hora actual de la novela española*, Madrid, Taurus, pp.79-114.
- CRUZ MENDIZÁBAL, JUAN (1986): "Cela y el juego de ciegos. Los ciegos en Camilo José Cela: realidad y crítica", *Letras de Deusto*, vol. 16, núm.36, pp.187-194.
- DIAZ PLAJA, GUILLERMO (1977), "España en el espejo implacable de C.J.C.", en *España en sus espejos*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, pp.112-121.
- ESCOBAR LADRÓN DE GUEVARA, GUADALUPE (1981): *El cuento de Camilo José Cela*, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- GAZARIAN-GAUTIER, MARIE-LISE (1999): "La ternura y la violencia en la obra de Camilo José Cela", *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, núm. XVII, pp.143-177.
- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, MARÍA TERESA (1990): "La condición femenina en la narrativa de Cela", *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 518-519, pp.35-37.

KIRSNER, ROBERT (1978): "Camilo José Cela: la conciencia literaria de su sociedad", *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 337-338, pp.51-60.

LAGUNA, SILVIA (2000): "Dolor y vitalismo: una proyección filosófica de la obra de C.J.C.", *Anales del seminario de historia de la filosofía*, 17, pp.273-286.

MALLO, JERÓNIMO (1956): "Caracterización y valor del 'tremendismo' en la novela española contemporánea", *Hispania*, vol.39, núm.1, pp.49-55.

[<http://www.jstor.org.sire.ub.edu/stable/335192> Consultado: Junio 2015].

MCPHEETERS, D.W. (1978): "Tremendismo y casticismo", *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 337-338, pp.137-146.

MOGA, EDUARDO (2004): "Realidad esperpéntica y objetividad narrativa" en los Apuntes carpetovetónicos de Camilo José Cela: un estudio sobre los apuntes dedicados a la poesía", *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, núm. XXXVII, pp.77-115.

ORTEGA, JOSÉ (1965): "Antecedentes y naturaleza del tremendismo en Cela", *Hispania*, vol.48, núm.1, pp.21-28.

[http://www.jstor.org.sire.ub.edu/stable/336393?seq=8#page_scan_tab_contents Consultado: junio 2015].

PLATAS TASENDE, ANA MARÍA (2004): *Camilo José Cela*, Madrid, Síntesis.

PEDRAZA JIMÉNEZ, FELIPE B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, MILAGROS (1997): *Las épocas de la literatura española*, 2012, Barcelona, Ariel.

RIDRUEJO, DIONISIO (1984): "C.J.C. en su retablo ibérico", en *Sombras y bultos*, Barcelona, Destino, pp.272-280.

RISCO ANTÓN (1990): "Para un estudio del humor en Cela", *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 518-519, pp. 60-61.

RODIEK, CHRISTOPH (2008): *Del cuento al relato híbrido. En torno a la narrativa breve de Camilo José Cela*, Veruert, Iberoamericana, pp.27-41.

SENABRE SEMPERE, RICARDO (1990): "C.J.C. en la España árida", *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 518-519, pp.65-66.

SOBEJANO, GONZALO (2005): *Novela española de nuestro tiempo (En busca del pueblo perdido)*, Madrid, Marenostrum.

SOTELO, ADOLFO (2008): *Camilo José Cela. Perfiles de un escritor*, Sevilla, Renacimiento.

SPIRES, ROBERT (1974): "El papel del lector implícito en la novela española de posguerra", *Revista Hispánica Moderna*, Jan 1, 38, 3, pp.94-102.

SUÁREZ, SARA (1969): *El léxico de Camilo José Cela*, Madrid, Alfaguara.

TORRE, GUILLERMO DE (1962): "Vagabundeos críticos por el mundo de Cela", *Revista hispánica moderna*, núm. 28, pp.151-165.

VILANOVA, ANTONIO (1995): *Novela y sociedad en la España de posguerra*, Barcelona, Lumen.

VILANOVA, ANTONIO (1997): Prólogo a *Toreo de Salón* (1963), que se reproduce en: Cela, Camilo José (1997): *El gallego y su cuadrilla*, Barcelona, Destino, pp.VII-XLI.

VILAS, SANTIAGO (1968): *El humor y la novela española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, pp.178-194.

ZAMORA VICENTE, ALONSO (1962): *Camilo José Cela: (acercamiento a un escritor)*, Madrid, Gredos.

[<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1j9b0> Consultado: marzo 2015].