
Camilo José Cela y sus novelas de Galicia

Camilo José Cela and his novels about galicia

ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ
UNIVERSITAT DE BARCELONA

“En la novela importan la presencia y la permanencia del autor y su mundo, en mayor o menor grado, ficticio o real”
(Camilo José Cela, 27-03-1977)

“Uno no es impunemente gallego. Y Galicia es un país panteísta”
(Camilo José Cela, 10-10-1999)

sotelo@ub.edu
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8781-1230>

Recibido: 08-10-19

Aceptado: 15-10-19

Resumen

La primera parte del presente artículo enmarca los quehaceres novelescos de Camilo José Cela entre *Mazurca para dos muertos* (1983) y *Madera de boj* (1999), en un escenario muy poblado de trabajos (sobre todo los periodísticos) y de días relevantes (los del Premio Nobel y su larga sombra), haciendo breves referencias a las labores contemporáneas de Gonzalo Torrente Ballester y Miguel Delibes. La segunda parte analiza algunos aspectos del discurso narrativo de las dos novelas de materia gallega: la de la montaña y la del mar, haciendo hincapié en la mirada y la memoria del escritor, propiciadas por su país, Galicia.

Palabras clave: Cela, novela, literatura española, Galicia.

Abstract

The first part of this article frames the novel tasks of Camilo José Cela between *Mazurca par dos muertos* (1983) and *Madera de boj* (1999), in a very populated scene of works (especially journalistic) and relevant days (those of Nobel Prize and his long shadow), making brief references to the contemporary work of Gonzalo Torrente Ballester and Miguel Delibes. The second part analyzes some aspects of the narrative discourse of the two novels of

I

Creo que al comienzo del presente relato debo perfilar el título del mismo, y al propio tiempo abrir las proyecciones –a buen seguro incompletas– que se derivan de su propósito. El marbete que he empleado acepta las palabras que CJC trasladó a Julio Sierra en el diario compostelano *La noche* el primero de marzo de 1947. Raimundo García Domínguez, *Borobó*, bajo el seudónimo de Julio Sierra, le preguntaba a Cela por el papel que podía jugar la materia gallega en su obra por venir. Y Cela contestaba: Pienso escribir una trilogía de novelas gallegas: la heroica novela del mar, la epicúrea novela del valle, la dura novela de la montaña. El sitio elegido para la segunda es el Ullán y naturalmente su corazón, Iria Flavia.

El profesor Darío Villanueva ha venido recordando esta entrevista desde 1991 con motivo de su estudio preliminar a *Páginas escogidas* de CJC (Madrid, Austral) hasta su trabajo de 2017, “Memoria de Camilo José Cela en su centenario”, que edité en *Camilo José Cela (1916-2016). El centenario de un Nobel. Un libro y toda la soledad* (Santiago, Xunta de Galicia, 2017), pasando por el magnífico número extraordinario que *El Cultural* (19-01-2002) dedicó a Cela, tras su fallecimiento, en el que bajo el título “El latido del aire”, Darío Villanueva escribía:

Galician matter: the mountain landscape and the sea landscape, emphasizing the gaze and memory of the writer, propitiated by his country, Galicia.

Keywords: Cela, novel, spanish literature, Galicia.

La ‘epicúrea novela del valle’ vendría a ser, en 1959, *La rosa*, primera entrega de su vida hecha relato que el escritor acaba de reeditar con algunas adiciones. El valle del que se habla es, lógicamente, el de la confluencia entre el Ulla y el Sar donde se planta Iria Flavia. La ‘dura novela de la montaña’ que también prometía, será, en 1983, *Mazurca para dos muertos*, con las venganzas familiares de los Gamuzos y los Corroupos en los Mesones del Reino orensanos. Pero la primera de las obras gallegas prometidas, la ‘heroica novela del mar’, era precisamente la que comenzaba a escribir cuando el naufragio del Casón enriquecía la realidad y la leyenda del Finisterre gallego. (Villanueva, 2002)

Cela cumplió aquel temprano compromiso narrativo con Galicia, e incluso le añadió un estrambote, del que no vamos a hablar, que es *La cruz de San Andrés*, una novela que tiene algo de encargo y que resultó ganadora del Premio Planeta de 1994. Por cierto, el premio que el editor Lara le propuso ganar en la primera convocatoria, la de 1952, y que Cela rechazó disgustado porque la editorial no quiso publicar la segunda edición de *Pabellón de reposo* (1943), que era valor de trueque en la operación literaria y comercial.

Ahora bien, dentro del marco cronológico en que nos movemos la primera parte de su trilogía, que es a la vez el primer tramo de su autobiografía *La cucaña. Memorias, I. La rosa* (1959), queda fuera de nuestras consideraciones, salvo en lo de poner sobre el tapete la continuada creencia de CJC de que los géneros literarios no pueden ser entendidos desde una fe ciega, alrededor de estéticas útiles, torpes o convencionales, tal y como analicé en mi “Estudio preliminar” a *La familia de Pascual Duarte*, allá por el otoño de 1995 (Barcelona, Destino).

Quedan, en consecuencia, como objeto de nuestro relato, la novela de la montaña orensana, *Mazurca para dos muertos* (1983) y la novela del mar, de Fisterra, *Madera de boj* (1999), con la inflexión intermedia que Cela deseó desde bien joven, el Premio Nobel de Literatura, que obtuvo en 1989. Seguramente son las novelas de mayor envergadura ética y de mejor suficiencia estética de los veinte años últimos de su trayectoria novelística, siempre nutridas de la memoria que ha dejado en segundo plano la mirada desde las que articuló dos obras cumbres de la narrativa del XX. *Viaje a la Alcarria* (1948) y *La colmena* (1951).

En los pasos iniciales del presente relato no quiero obviar el minucioso trabajo de CJC (en esta época de su vida) para ofrecer al público una nueva novela y a la vez para mantener la expectación de la crítica y del público ante su publicación. Seré breve. El 30 de mayo de 1981, Blanca Berasategui le entrevista largamente en las páginas de *ABC*. Cela le confiesa:

Tengo entre manos cinco novelas que no se ven obstaculizadas en absoluto con mis artículos. Cinco títulos que, si quieres te los digo, con la pretensión de que si acabara uno o dos me daba por satisfecho: *Penúltima esclusa*, *Agonía, muerte y entierro de un general* (que es, naturalmente Franco, pero que sólo 'sale' como telón de fondo), *La mazurca de los tres muertos* (de ambiente gallego o, mejor dicho, de ambiente gallego del interior), *Pepita Jiménez bis* (que es un divertimento literario sentimentalmente cínico, o viceversa, y relativamente intelectualizado, un si es no es decadente) y, finalmente, *Cuando las rosas mueren en el rosal*. (Berasategui, 1981)

Adviértase que el bosque de la creación parece no tener límites, si recordamos además que Cela estaba publicando en *ABC* los artículos de *El juego de los tres madroños* (Barcelona, Destino, 1983) con una rigurosa regularidad.

Un año y medio después de nuevo *ABC* le entrevista (16-01-1983) en su encierro de Palma de Mallorca. Cela le confirma al periodista Joaquín Vila:

Tengo empezadas tres novelas. Pero no sé todavía por cuál de ellas me decidiré. Una que he titulado *Penúltima esclusa* es una obra todavía experimental como *Oficio de tinieblas*, por ejemplo. Otra, *Agonía, muerte y entierro de un general*, se refiere a Franco, aunque eso no será el argumento sino un telón de fondo, el escenario en el cual discurre la obra, al igual que hiciera en *San Camilo 1936*, novela en la que en el momento de estallar la guerra civil sirvió para dar ambiente y acaso situar la trama de la obra, pero nada más. Y la última, titulada *Mazurca para dos muertos*, es, en realidad, una novela de ambiente campesino gallego que se desarrollará durante los meses siguientes a la finalización de la guerra civil española. Probablemente me decida por escribir esta última, aunque todavía no estoy seguro.

El escritor confirma al periodista Marc Vergés en *Diario de Mallorca* (26-01-1983): "Tengo tres novelas empezadas y lo primero debo averiguar cuál es la que deseo terminar".

Obsérvese que la creación que tiene entre manos se ha ido adelgazando. No obstante debo consignar lo siguiente:

Uno. *Penúltima esclusa* es el primer título del manuscrito que luego publicó Seix Barral en 1994 bajo título de *El asesinato del perdedor*. El título que consta en la versión autógrafa es *Penúltima esclusa*, el definitivo se establece en la versión mecanografiada. Por otra parte, la publicación en el número 0 de la revista *Los Cuadernos del Norte* (enero-febrero, 1980) de "Este libro debiera haberse titulado..." atestigua que Cela venía trabajando en dicho manuscrito desde comienzos del año 1979. La nota que la revista asturiana coloca al texto de Cela dice que se trata "de un fragmento de un borrador de trabajo para una posible novela, iniciada por CJC en la primavera de 1979 y todavía sin título". Con apenas variantes este fragmento pasa a ser parte del inicio de *El asesinato del perdedor*.

Dos. Con respecto a *Agonía, muerte y entierro del general* estoy trabajando para recomponer y engarzar el fragmentado manuscrito que es prueba fehaciente de que Cela intentó ese proyecto, si bien para finales de 1983 lo desechó totalmente. De momento no puedo facilitar más información.

Tres. Del divertimento sobre la obra de Valera y de *Cuando las rosas mueren en el rosal* nada sé, pese a mis fallidas inquisiciones.

Cuatro. *Mazurca para dos muertos* tuvo un inicio, después despreciado por el autor, bajo el marbete de *La mazurca de las tres muertes*. Posteriormente le dio el título de *Mazurca para dos muertes* antes de recalar en el definitivo. Decisión que tomó muy a última hora. Juan Cruz informa en *El País* (31-03-1983) que Cela termina su novela (la terminará en el verano) con el título de *Mazurca para dos muertes*. E incluso el 30 de junio, *ABC* informa que el escritor gallego concluyó su nueva novela hace cuatro días y le cede la palabra a CJC:

Transcurre en el campo de Orense, en uno de los pueblecitos de mi familia, de mis padres. Es una novela, *Mazurca para dos muertes*, en la que continuamente están contándose cosas. No he hecho en ella nada de experimentalismo porque continuamente están acaeciendo sucesos

Un mes después, 30 de julio, el poeta y profesor Avelino Abuín de Tembra señala en *El Ideal Gallego* que “A obra de Cela –que saira do prelo no vindeiro outono– titulase *Mazurca para dos mortos*”. En efecto, la primera edición de la novela aparece a finales de setiembre de 1983. Pocos días después de que la novela estuviese en las librerías, Cela declara que sigue trabajando con disciplina y que tiene tres novelas empezadas:

Efectivamente hay tres empezadas y no sé por cuál me decidirá. En principio había dos y ha surgido un nuevo embrión en forma de novela que titularé *Madera de boj*. Puede ser la primera o la última, lo ignoro. Una es abstracta, no tiene localización; la segunda discurre en Madrid y la tercera en muchos sitios, no tiene una localización definida, es itinerante.

El novelista se refiere –por este orden– a *El asesinato del perdedor* (1994), la inacabada y nonata *Agonía, muerte y entierro de un general* y a *Madera de boj*. Pocos meses después, *La Voz de Galicia* (22-02-1984) titulaba una información : “Cela escribe una novela cuya acción se desarrolla en la Costa de la Muerte”, añadiendo que “el próximo año se desplazará a la Costa de la Muerte, escenario de una de estas novelas, que se llamará *Madera de boj*”. La elaboración de la novela será lenta –el alejamiento de Charo Conde, el encuentro con Marina Castaño, el Premio Nobel y sus secuelas supusieron varios frenazos en su dilatada escritura– pero también muy meditada, sabedor de que el soborno del tiempo traicionero iba a convertir a *Madera de boj* en su última gran aportación a la narrativa española de la segunda mitad del pasado siglo.

II

Quisiera, con un esquematismo que les ruego disculpen, enunciar los quehaceres novelísticos de CJC en las décadas de los ochenta y noventa atendiendo a las voces narrativas de la misma edad. Me refiero a Torrente Ballester (1910-1999) y Miguel Delibes (1920-2010), ganadores del Premio Cervantes en 1985 y 1993, respectivamente. No olvidemos que Cela conseguiría el galardón en 1995.

El novelista ferrolano abrió la década de los ochenta con *La isla de los jacintos cortados*

(“Prácticamente toda narración puede ser infinita, igual que amorfa, como la vida. Dárle un final, darle una forma, es la prueba más clara de su irrealidad”, escribía Torrente en el prólogo (1980, 15), que coincide en el mercado con *El nombre de la rosa* y a la que siguen varias novelas de calidad sobresaliente: *Dafne y Ensueños* (1983), *Quizás nos lleve el viento al infinito* (1984), *Filomeno a mi pesar* (1988) y *Crónica del rey pasmado* (1989). Con excesiva celeridad debo pasar a la década de los noventa y mencionar el alumbramiento de cinco novelas: *Las Islas Extraordinarias* (1991), *La muerte del decano* (1992), *La novela de Pepe Ansúrez* (1994), *La boda de Chon Recalde* (1995) y *Los años indecisos* (1997). A estas creaciones se suman dos libros que recogen, en la línea de *Cuadernos de La Romana* (1975) o *Cotufas en el golfo* (1986), parte de su amplia producción periodística. Se trata del prieto volumen *Torre del Aire* (1992), que reúne los artículos que Torrente publicó en *Informaciones* entre septiembre de 1975 y diciembre de 1979, y del volumen menor *Memoria de un inconformista* (1997), conformado por una gavilla de artículos que bajo el marbete “A modo” habían visto la luz en el *Faro de Vigo* desde julio de 1964 a abril de 1967. Ambos tuvieron como cuidadoso prologuista a César Antonio Molina.

Ya en 1991 reseñando *Las Islas Extraordinarias* (*El Observador*, 13-04-91), encabezaba mi artículo con el marbete de “Un Torrente menor”; y, en efecto, todas las últimas novelas del genial escritor gallego tienen un registro menor. Registro menor que no está reñido con la sutilidad con la que la maliciosa y experta mano del novelista consigue –en el caso de la presente novela– ensamblar una historia detectivesca con un progresivo proceso de fascinación y enamoramiento que es, en su indeterminación, lo mejor del libro, junto con la ironía del autor implícito, que debe leerse –tal y como proponía Torrente en una de sus *Cotufas en el golfo*, “como manifestación de una manera de ser, como fruto de la experiencia, como actitud ante la vida del que ya está de vuelta”.

Justamente la segunda novela de este Torrente menor, *La muerte del decano* (1992), convivió en los escaparates de las librerías con una obra mayor, la recopilación de los artículos de *Torre del aire*. Como en *Cuadernos de La Romana*, los artículos de *Torre del aire* tienen una referencia clara: allí era el lugar pontevedrés donde vivía, aquí son las viejas piedras

salmantinas que contempla desde la ventana. Desde este enclave, habitando las páginas de la última época de *Informaciones*, la pluma de Torrente se explaya en una temática heterogénea que tiene, en su tratamiento, un par de denominadores comunes: la maestría irónica y humorística, y el tono, que hay que vincular con lo que el propio autor llamó “la pedagogía del desencanto”, o la actitud del que no esperando nada crucial, grandioso o infinito, “halla mayor satisfacción que el que lo espera todo, más, mucho más, de lo que tiene en la mano”.

Con esta intención y arrebuado en una prosa límpida y clara, Torrente divaga, glosa y enfatiza sobre las más dispares temáticas. Desde luego que en los artículos el lector encontrará una sociología moral y de las costumbres, levemente política, de la España de la transición, pero seguramente gozará más del testimonio autobiográfico que late al hilo de los hechos, y que nos remite a la elaboración de sus obras narrativas; al recuerdo de los amigos vivos (Laín) o desaparecidos por esas mismas fechas (Ridruejo, Vivanco); al inventario de sus lecturas cotidianas, sea el libro de entrevistas de Montserrat Roig, *Los hechiceros de la palabra*, sea *En ciernes* de Juan Benet, a quien encuentra “extremadamente lúcido además de divertido”; al retrato literario de escritores como Gómez de la Serna, Borges o Cansinos Assens; a la reivindicación de figuras olvidadas como Antonio Marichalar, Antonio Espina, Benjamín Jarnés, Fernando Vela o Sánchez Rivero, es decir, los prosistas –creadores y críticos– de la generación del 27; o a juicios relevantes de índole literaria, tal el que juzga el *Quadern gris* de Josep Pla como uno de los libros más importantes de las letras del siglo XX.

El lector de Miguel Delibes podía compartir el talante moral y la maestría narrativa que impregna las páginas de *Los santos inocentes* (1981), una de las obras maestras de su andadura y adentrarse en la madera de héroe de Gervasio García de la Lastra, 377A, según su numeración soldadesca de la guerra civil (1987), sin soslayar esa deliciosa novela epistolar que es *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* (1983). Los años noventa de Miguel Delibes son igualmente fértiles. El gran novelista castellano, que tiene a sus espaldas una de las más densas y homogéneas trayectorias creadoras de la novela española del XX, publicó tres novelas: *Señora de rojo sobre fondo gris* (1991) –su decimocuarta novela–,

Diario de un jubilado (1995), tercera novela de un ciclo protagonizado por el inolvidable Lorenzo, y en 1998, *El hereje*, dedicada “A Valladolid, mi ciudad” y que junto con la novela que Cela dio a la luz unos meses después, son dos obras maestras de la narrativa española del fin de siglo. A ellas hay que sumar tres libros misceláneos que nos descubren, como todos los de esa naturaleza, la autobiografía de Delibes. Me refiero a *Pegar la hebra* (1990), *El último coto* (1992) y *He dicho* (1996), donde se recogía el discurso del Premio Cervantes. En 2003 una joven editorial barcelonesa, ya desaparecida, ponía sobre el tapete de las novedades editoriales un olvidado ramillete de relatos breves de Delibes acompañando a otros pertenecientes a la llamada literatura para jóvenes. El libro es una recuperación deliciosa, porque cumple a rajatabla el ideal del gran narrador castellano: “acertar en la propiedad y valor de las palabras y acertar en lo imaginado”. Se trata de *Tres pájaros de cuenta y tres cuentos olvidados* (2003).

En los trabajos narrativos del último Delibes las tres novelas que publica son importantes en su trayectoria y en la novela española finisecular. Lo fue *Señora de rojo sobre fondo gris* (1991), novela que se resuelve en una prosa pulcra y austera, donde la transparencia y pureza del lenguaje se consituyen en verdadera significancia. El estilo de Delibes alcanza en este libro una sencillez difícilmente igualable en castellano. Y aquí reside la clave del relato: para un escritor que siempre ha considerado que su ética es su estética, la lealtad y la fidelidad tienen su exacta correspondencia en la lengua pura y desnuda de la confesión del pintor y en la lección moral del novelista.

Lo fue *Diario de un jubilado* (1995), donde el regreso de Lorenzo es deslumbrante. La historia que se dibuja en el transcurso de quince meses de diario está articulada en torno a tres núcleos temáticos. La vida matrimonial del jubilado Lorenzo y su mujer Ana, convertidos en escribidores de cartas para los concursos televisivos, mientras Lorencito, el hijo ya casado, se ha independizado, y Sonia, la hija, vive con un maromo con el que se acabará casando en Mallorca, ante la exclusiva asistencia de su padre. Este aspecto temático se confunde con el segundo: la apremiante sexualidad de Lorenzo que le lleva a caer en manos de unos hampones y que desencadenará la momentánea separación conyugal, sub-

sanada por la bondad habitual de Anita. Mediante estos núcleos temáticos el *Diario* da cuenta de los viejos amigos y conocidos de Lorenzo, el Tochano, el Partenio y el estremecedor personaje (una criatura que, en verdad, sólo puede esculpir Delibes) de Melecio. Todos, con la excepción de este último, andan empeñados en el fragor mercantilista de los nuevos moldes sociales. Todos, salvo Melecio y Lorenzo en su decisión final, se ven arrebatados por el clima de prosaica y degradada moralidad en la que viven. De estos motivos argumentales se desprende, como es pertinente en la ética-estética de Delibes, una mirada irónica y satírica hacia las formas sociales, materialistas e insustanciales de la vida española finisecular.

El nuevo ámbito del jubilado está determinado por su trabajo como asistente de don Tadeo Piera. No quiero decir con ello que el ambiente familiar y el círculo de amigos que Lorenzo conserva de sus tiempos de bedel y cazador sea irrelevante, pero la máxima novedad y el máximo acierto del presente *Diario* es la recreación narrativa y lingüística, matizada y sabiamente graduada, alegre y desenfadada, divertida e inmisericorde del mundo de don Tadeo Piera, el poeta provinciano, enclenque y homosexual, del que el protagonista se convierte en confidente. No se crea, sin embargo, que Delibes ha optado exclusivamente por la recuperación de las confianzas del cotidiano pegar la hebra de Lorenzo y su jefe, sino que con una intensidad que recuerda al mejor Galdós nos da noticia del singular universo que componen don Tadeo, doña Heroína, doña Asunción y doña Cuca, hermanas del mediocre poeta provinciano, acuciado por su homosexualidad y por sus deseos de obtener el premio Nobel. Estas escenas, narrativizadas desde la perspectiva y la voz de Lorenzo constituyen las mejores páginas de la novela y un acierto más del novelista en su dilatada recreación de la pequeñez abrumadora de la vida de una ciudad provinciana.

Lorenzo ya no goza con el pelotazo de una perdiz en la ladera del Sinova, ni siente el exprés de Galicia cuando no se puede dormir, pero conserva una manera de decir fetén y una mirada aguda y perspicaz que Miguel Delibes ha hecho de nuevo verosímil, porque, en el fondo, este jubilado, como don Eloy Núñez, el protagonista de *La hoja roja* (1959), o el Mochuelo, Mario Díez Collado, el Azarías o Pacífico Pérez, son pedacitos de un uni-

verso creativo que tiene en la honestidad el primer fundamento de su suficiencia estética. Cada vez que se intente recomponer esta larga dinastía de criaturas que componen la personalidad del maestro castellano, Lorenzo será, es más que un personaje, una máscara que, con naturalidad y como presagiaba Delibes en 1965 ha envejecido con él.

Para cuestionar lo mal intencionado del juicio de Jaime Gil de Biedma -“Carta de España (O todo era Nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965)”- según el cual había en España en esa fecha de 1965 “un buen escritor a quien siempre se lee con placer y de quien se puede esperar que nunca dará sorpresas desagradables, aunque tampoco, es posible, ninguna otra clase de sorpresas: Miguel Delibes” (1980, 206), el novelista vallisoletano que ya había dejado fuera de juego la opinión del gran poeta barcelonés, publica en 1999 *El hereje*, que es una novela apasionante, tanto en su dimensión prioritaria de novela histórica, como en la subsidiaria de reflexión autobiográfica, a propósito del tema religioso y de la mismidad y la manipulación de la palabra, verdadera obsesión del último Delibes. El gran novelista castellano ha reconocido que el terrible final de Cipriano Salcedo, en el auto de fe que cierra la novela, es una tortura de su conciencia. De ahí, que se pueda hablar de novela histórica y de novela de conciencia, marbetes bien caros a don Miguel de Unamuno y su arte de hacer novelas.

El Premio Nobel de Literatura de 1989 cumplió los últimos años de su trayectoria con la disciplina y el rigor en el trabajo que fue denominador común de toda su dilatadísima vida de escritor poliédrico. Su perfil se materializa desde 1989 a 1999 en su cara de poeta: *Poesía completa* (1996), con un conciso e inteligente prólogo de José Ángel Valente; su cara de novelista: *El asesinato del perdedor* (1994), *La cruz de San Andrés* (1994) y la fundamental *Madera de boj* (1999); su cara de narrador breve, que puede ejemplificar el tomo *Historias familiares* (1998); su lado de impenitente y fascinante articulista, con las recopilaciones: *Desde el palomar de Hita* (1991), *O camaleón solteiro* (1991) y *El camaleón soltero* (1992), *El huevo del juicio* (1993), *A bote pronto* (1994) y *El color de la mañana* (1996), libros que recogen colaboraciones que no son todas de esta etapa (por ejemplo, *El huevo del juicio*), pero que no agotan las que Cela dio a la luz en estos mismos años (andan sin recoger algunos artículos excep-

cionales); su lado de extraordinario memorialista, pues *Memorias, entendimientos y voluntades* (1993) está a la altura de *La rosa* (1959) y nos deja con el sabor imposible de *Turno de réplica*, que debía ser el tercer tomo de unas memorias inacabadas; su faceta de dramaturgo representada por *Homenaje al Bosco II* (1999). Finalmente el poliedro se completaría con su incansable labor de activador de la cultura española con la puesta en marcha de una nueva revista en la estela de la prestigiosa *Papeles de Son Armadans*, *El Extramundi* y los *papeles de Iria Flavia*, editada desde 1995 en la Fundación Camilo José Cela de Iria Flavia. Como se ve la oceánica producción de Cela ni se encogió ni se extinguió en la última década de su vida.

Por otra parte, el caso de Cela es diferente del de su paisano y amigo Torrente Ballester. Cela siguió en la última etapa de su vida –y en el dominio de la novela– apostando por la originalidad, la renovación, la experimentación y la diferencia. El afán de renovación late en *El asesinato del perdedor*, publicada en el 94 pero iniciada –como han probado Platas Tasende e Iglesias Feijoo (1996, 605-619) – antes de 1980 y que guarda ciertas semejanzas estructurales con *Mazurca para dos muertos* (1983). *La cruz de San Andrés*, polémicas interesadas al margen, es una novela acorde con los procedimientos celianos: el tiempo continuo y único de la narración, la reducción de los personajes a títeres o cristobitas de un tablado grotesco y la condición radicalmente ficticia y autónoma del texto novelesco, pese a las consabidas complicidades autobiográficas que habitan en todas sus novelas. El afán de renovación está latiendo en su mejor novela de la última década, *Madera de boj* (1999). Esta novela de dilatada gestación acompaña a *Mazurca para dos muertos* en la representación de la trilogía del universo gallego, y, en mi opinión, se trata de una de las mejores novelas españolas de finales del siglo XX.

Junto a estas producciones narrativas abordó, como recordé antes, la continuación de sus memorias en un tomo, *Memorias, entendimientos y voluntades* (1995), que nos acerca al mejor Cela, quien con una pluma demoledora, acompañada de cierta caridad, evoca la aventura personal y la historia colectiva. Por otra parte, los sucesivos tomos de artículos nos ofrecen un muestrario extenso e intenso de las manías morales, estéticas, políticas,

sociales, etc., que llamó muy acertadamente glosa del mundo en torno. Un muestrario imprescindible, mal que le pese a Ian Gibson, para conocer sus perfiles biográficos.

III

En el artículo en forma de carta antes citado (1965), Jaime Gil de Biedma mencionaba a su juicio las novelas más valiosas aparecidas después de la guerra: *La colmena*, *El Jarama* y *Tiempo de silencio*, para añadir que resultaba deprimente cómo se habían perdido los creadores de esos libros:

Martín Santos, muerto; Sánchez Ferlosio, voluntariamente apartado de la literatura –por nihilismo y por un prurito muy español de fastidiar y fastidiarse–; Cela, el de más edad, convertido en un viajante de su obra ya escrita. (Gil de Biedma, 1980, 206)

Retengamos la mención a Cela, que seguramente venía marcada por la publicación de *Tobogán de hambrientos* (1962), donde el escritor Cela reescribe sin demasiado genio al creador Cela, si bien dicha mención carece de sentido y no se hubiese podido sostener a la luz de un texto como *Mazurca para dos muertos* (1983), saludado por Manuel Vázquez Montalbán (*El Periódico*, 23-10-1983) como una novela “que nos sirve para recuperar el placer de leer en libertad”.

Mazurca para dos muertos es una letanía anclada en la memoria, memoria personal y colectiva, en la que se adentran las diferentes caras del narrador para poner de relieve lo anfibio y lo sinuoso de ese gran tema de numerosas novelas del siglo XX. La novela narra en la estela de lo grotesco –tal y como Mijaíl Bajtin analizó en Rabelais– la historia del multiforme acontecer –los atropellos narrativos son continuos– de una zona de la Galicia interior que coincide con la geografía de la familia del padre del escritor, evocada en *La rosa*:

Todos viven en lugares perdidos por los montes de Piñor de Cea, cerca del inmenso monasterio de Osera: Canice, Moire, Córneas y los Mesones del Reino, en la parroquia de Santa María de Carballeda y Arenteiro, en la parroquia de San Juan de Barrán [...] El terreno es húmedo y dulce, quizá algo vfrío

en invierno, y los prados, de un verde brillante, se cuelan entre los robledales de un verde ceniciento. (Cela, 2001, 36)

En ese espacio orensano, entre Carballeda y Piñor, late la intrahistoria de la Galicia interior, paisaje y paisanaje que nutre la novela de 1983. Por esos contornos a la familia paterna de CJC les llamaban los Moranes:

Los Moranes más puros –escribe en *La rosa*– nos caracterizamos por tener cara de caballo y los dientes separados. Por aquellos montes se ven todavía algunos mozos carilargos y con los dientes abiertos: son mis primos, que no le tienen miedo ni a los de Lalín. (Cela, 2001, 37)

En *Mazurca para dos muertos* el narrador comenta: “Todos los Moranes tenemos cara de caballo y los dientes separados, a veces bastante, esto ya lo contó una vez el artillero Camilo” (Cela, 1983, 212).

En la parroquia de Santa María de Carballeda nacieron los dos abuelos paternos del escritor. El abuelo Camilo (“Mi padre se llamaba como yo, y yo me llamo como mi hijo. Mi abuelo se llamó como se llama mi padre, y mi nieto, cuando lo tenga, se llamará, posiblemente, como nos llamamos todos”, así comienza *La rosa*) nació en Piñor de Cea y el escritor lo recuerda en Tuy, cuando ya asomaba la tercera década del XX: “Al abuelo, cuando quiero pensar en él, siempre me lo represento viejo y pequeñito, parálítico y voluntarioso, dando órdenes desde su silla de ruedas” (Cela, 2001: 40). En *Mazurca para dos muertos*, atendiendo a una convicción axial de la narrativa de Cela (“los personajes reales bien trenzados producen personajes de ficción”) Ádega, seguramente asesorada por Robín Lebozán, le dice al escritor:

Usted don Camilo, viene de gallos de monte, de gallos bravos y peleones [...] Su abuelo y Manecha Amieiros se veían en la cueva del pinar das Bouzas, su abuelo vivió mejor que usted, con más fundamento, usted es más alto y va bien vestido, hasta lleva corbata de seda y reloj de oro, pero su abuelo vivió mejor que usted, era pequeño de estatura pero valiente como un león y vivió mejor que usted y que nadie. (Cela, 1983, 125)

La Galicia interior, el paisaje y el paisanaje de la intrahistoria gallega, regidos por la lluvia, bajo la letanía del orvallo que no cesa, que reverbera desde la primera página de la novela: “Llueve mansamente y sin parar, llueve sin ganas con una infinita paciencia, como toda la vida, llueve sobre la tierra que es del mismo color que el cielo, entre blando verde y blando gris ceniciento, y la raya del monte lleva ya mucho tiempo borrada” (Cela, 1983, 9). Hasta que la ley del monte y Tanis Gamuzo consuman el segundo crimen, cerrando el escueto relato principal:

Llueve sobre la tierra del monte y sobre del agua de los regatos y de las fuentes, llueve sobre los tojos y los carballos, las hortensias, los buños del molino y la madre selva del camposanto, llueve sobre los vivos, los muertos y los que van a morir, llueve sobre los hombres y los animales mansos y fieros, sobre las mujeres y las plantas silvestres y de jardín, llueve sobre el monte Sanguíño y la fonte das Bouzas do Gago en la que bebe el lobo y a veces alguna cabra perdida y que no vuelve jamás, llueve como toda la vida y aun como toda la muerte, llueve como en la guerra y en la paz, da gusto ver llover sin que se sienta el fin, a lo mejor el fin de la lluvia es el fin de la vida. (Cela, 1983, 248)

La lluvia, el tiempo, lo marcan otras referencias. La constante del eje del carro: “El eje del carro de bueyes es la gaita de Dios que ronca por la corre-doirá espantando meigas y ánimas del purgatorio, el eje del carro de bueyes es también el corazón del mundo y de la soledad” (Cela, 1983, 37).

En este cronotopo gallego que tiene un dominio histórico, pero con continuas proyecciones míticas que lo vinculan con formas reconocibles de la tradición primordial y que lo universalizan –piénsese en la significación ancestral y mítica de la lluvia– se pauta la historia de la novela que tiene un mínimo sustento argumental: El acordonista ciego Gaudencio Beiras, en la casa de putas donde se gana la vida, la de la Parrucha, ejecuta un repertorio de piezas bastante variado, pero hay una mazurca, “Ma petite Marianne”, que sólo la tocó dos veces, en noviembre de 1936 cuando mataron a Baldomero Marvís, Afouto de los Gamuzos, y en enero de 1940 cuando mataron a Fabián Minguela, Moucho de los Carraupos, devorado por los perros de Tanis

Marvís, Perello, cumpliendo una venganza familiar y la ley del monte, tal y como se había decidido en la reunión del día de difuntos de 1939 en casa de la señorita Ramona convocada por Robín Lebozán y a la que asiste don Camilo y el artillero Camilo, caras todas del narrador proteico de la novela¹. Una vez finalizada la reunión “sobre la casa de la señorita Ramona y también sobre los hombres y las mujeres baja una niebla que va borrando, una a una, todas las palabras que se dijeron y que aún flotaban en el aire, la memoria no resiste la prueba de la niebla, es mejor así” (Cela, 1983, 224).

La morfología narrativa de la *Mazurca* depende de una memoria que Gonzalo Sobejano calificó de “divagante, insegura y enterrerota” (2007, 162) y que teje un texto rítmico, cuyo sujeto, sujeto de la elegía memorial y a la vez narrador protéico de la totalidad del texto, se refracta en varios personajes: don Camilo que ha regresado –“todos somos muy respetuosos con tío Camilo” (Cela, 1983, 230), confiesa Raimundo el de los Casandulfes; el joven artillero Camilo; Raimundo el de los Casandulfes, que como sagazmente ha apuntado Ana María Platas “trasmite conocimientos y opiniones a través de los diálogos” (2004, 136); y, especialmente, Robín Lebozán Castro de Cela, que cumple dos funciones determinantes en la morfología de la novela. Desde el punto de vista de la historia es el encargado de convocar, a instancias de tío Camilo y mediante la comunicación de Raimundo, a la familia –los Moranes y los Guxindes- para acordar la venganza y el punto final de la historia de la novela:

Te toca a ti convocar a los parientes en nombre del tío Camilo, yo creo que hay que llamar a los Moranes, claro, pero también a los Guxindes, es igual que seamos muchos porque el asunto es importante,

¹ En una entrevista concedida a *La Vanguardia* (10-10-1999), Cela relata lo siguiente: “En el escenario donde situé *Mazurca* los parientes más o menos remotos que tengo allí no habían visto nunca el mar ni sentían la menor curiosidad por verlo. Nacían, vivían y morían en un ámbito muy reducido, salvo los que se iban a América, claro, Estos, en cambio, no salían de esta comarca donde dicurría toda su vida, donde el forastero que iba allí, si no respetaba la ley del monte, no lo pasaba nada bien. O se iba o lo mataban. La escena final de *Mazurca* es histórica. Un pariente mío mató con dos mastines a un falangista que había matado a uno de los nuestros”.

todos debemos hablar y, hasta que nos reunamos, todos debemos callar, Moncha nos dejará su casa, es la que tiene mejores condiciones. (Cela, 1983, 212)

Y desde el punto del relato, Robín Lebozán está redactando una novela sobre lo que aconteció, mostrando de modo sugestivo y continuado la fórmula de *mise en abyme* en la composición de la *Mazurca*. El acto creador participa de la tragedia grotesca, que es la otra cara de la elegía en *Mazurca para dos muertos*.

La escritura de Robín Lebozán está siempre presente en el desarrollo del relato. Sus pausas y las revisiones del texto a las que alude coinciden con la parte de la novela que el lector ha leído hasta ese momento. Amparándose en Edgar Allan Poe –también lo hará en *Madera de boj*– Cela, que ha colocado como paratexto inicial de la novela dos versos de Poe –“nuestros pensamientos eran lentos y marchitos / nuestro recuerdos eran traidores y marchitos”– usará mediante Robín Lebozán dichos versos para enfatizar la temática de la memoria (también subsidiariamente el de la soledad). Señalemos dos oportunidades muy importantes. Hacia la mitad de la novela y tras sentarse en la mecedora, leer en voz alta lo que el lector va leyendo, liar un pitillo y mirar por la ventana, exclama: “Sí, Poe tiene razón, nuestros pensamientos son lentos y marchitos, también monótonos, y nuestros recuerdos son traidores y marchitos y están oxidados como navajas, se conoce que son así, debe ser su naturaleza” (Cela, 1983, 121-122).

En el principio del final de la *Mazurca*, que el lector ha leído y que Robín Lebozán está terminado de escribir, el narrador de la novela dentro de la novela piensa:

Que todo va ya por la cuesta abajo, esto de las novelas es como la vida misma, que de repente para, a veces para de golpe, se sube el corazón a la boca y la vida muere, escapa por los ojos y por la boca, también por la boca, las historias terminan siempre en un punto, en cuanto mate al hijo de puta, ya está, acuérdate otra vez de Poe, nuestros pensamientos eran lentos y marchitos, nuestros recuerdos eran traidores y marchitos, a mí me gustaría no tener pensamientos ni recuerdos pero no puedo, a mí me gustaría ser como las rosas y las madreselvas, que no tienen más que sensaciones. (Cela, 1983, 223)

Espacio y tiempo, historia y relato, personajes y narradores principales nos conducen a una reflexión sobre la memoria: “la memoria es dolorosa y amarga” (Cela, 2001, 11), escribió Cela en el “Prólogo en forma de aparente divagación” a *La rosa* en 1959. La novela de 1983 poco o nada tiene que ver con las que leían los lectores “de Valera, de la Pardo Bazán o de Galdós, e incluso de Baroja, que exigían una masticación total y una digestión previa y punto menos que completa de las páginas con las que se encaraban” (Cela, 1989, 349).

Son palabras de Cela contestando a Torrente Ballester en su ingreso en la Academia (27-03-1977); en cambio, la reflexión que explaya en ese mismo discurso sobre el presente de la novela acoge escrupulosamente las creaciones de *Mazurca para dos muertos* y *Madera de boj*:

En la novela no permanece lo que se descubre por el lector sino lo que redescubre y vuelve a redescubrirse una y otra vez, porque la novela –situación que suele olvidarse– no fluye del manantial del drama sino del hondo pozo de la tragedia, en el que ya se sabe lo que va a pasar, pero nos importa saber cómo y de qué manera y con qué arte pasa. De ahí que el argumento haya ido perdiendo validez en aras al desarrollo del suceso y su forma de ser transmitido a los demás” (Cela, 1989, 350)

Madera de boj pertenece a un modelo de novelas que Cela ha practicado con mano maestra en diversos momentos de su dilatada trayectoria. *Madera de boj* -como *San Camilo*, 1936, *Oficio de tinieblas 5* o *Mazurca para dos muertos*- es esencialmente una letanía que un narrador recita desde el alimento de la memoria (“la memoria es más fiel, más concreta, más dibujadora que nuestros propios ojos”, escribió Cela en 1950²), configurando al mismo tiempo la crónica de una tierra, que en este caso es la de la Costa da Morte, la Fisterra, volcada hacia un mar que “viene siempre, zas, zás, zas, zás, zas, zás, desde el principio hasta el fin del mundo y sus miserias” (Cela, 1999a, 12), mugiendo “como un buey amargo, igual que un escuadrón de bueyes roncós y

amargos, quizá fuera mejor decir que la mar muge como un coro de cien vacas pariendo” (Cela, 1999a, 12-13). El látido del corazón o el péndulo de los relojes no son el correlato adecuado del ruido de la mar que “viene siempre, zas, zás, zas, zás, zas, zás, igual que las ruedas de los carros que cantan por las corredoiras” (Cela, 1999a, 40).

Letanía que configura una crónica de un enjambre de vidas acariciadas a cada paso por la muerte, y que es radicalmente -como dice el narrador, tras señalar que la vida no tiene argumento- “la purga del corazón y del sentimiento” (Cela, 1999a, 149), situándose en la estela del lema inicial de *Oficio de tinieblas 5*: “naturalmente, esto no es una novela, sino la purga de mi corazón”. Novela en la que, por cierto, otro de los paratextos iniciales certificaba –tomándolo prestado del unamuniano procedente de *Cómo se hace una novela*– que “la literatura no es más que muerte”.

Pero, el maestro Cela, sabe que la purga del corazón y del sentimiento ha evacuado una novela perdurable y hermosa, en busca de la clave de las gentes y su lengua, de las costumbres y el paisaje, de la historia y del mito, de la vida y de la muerte de la Costa da Morte: “la playa Langosteira termina en la punta de Canto de Area, detrás tiene Julita un chalé que se llama Xeitosiña, aquí pasé algún tiempo buscándole la clave al país, ahora pusieron una placa de cerámica que dice, en esta casa de Finisterre en la playa de Langosteira, veraneó el escritor D. Camilo J. Cela desde el año 1984 hasta 1989, a mi me parece que hasta el año 1988” (Cela, 1999a, 217).

La geografía de la crónica representa la Galicia del “pescó”, la jerga que hablan los hombres que pescan o viven de la pesca, el pescador y el pescadero, el redero, el salazonero y el carpintero de ribera. Es la Galicia de Fisterra y de Muxía, con sus leiras de maíz, sus campos de coles y patatas, sus vacas marelas y sus ovejas recias y lanudas. Fedatario de esa tierra, que es la desembocadura de su país natal, Cela nos ha ofrecido –con un lenguaje fértil e intenso– el escenario de la ensenada de Langosteira, de la punta Sardiñeiro, de la punta Porcallón, de la playa de Riveira... una verdadera enciclopedia de esa región gallega, con sus tradiciones, sus supersticiones, sus historias y sus leyendas. Así el Cristo de Fisterra “que tiene fama de peleón, no se sabe si justa o injusta, y de andar a tiros cuando se terciaba, ten o Cristo de Fisterra unha pistola de ouro, e xa

² Se trata del cuento “La memoria, esa fuente del dolor”, *La Hora* (26-02-1950).

pode ser de ouro tendo en conta que ós de Muros os mata no monte Louro” (Cela, 1999a, 209).

En esta geografía que preside la inmensidad del océano, desde esta crónica, Cela, sabedor de que “el mundo nació al mismo tiempo que el tiempo pero el mundo envejece y el tiempo no” (Cela, 1999a, 190), y conocedor “de que todos nos vamos oxidando poco a poco de hastío y de monotonía” ha trenzado varios hilos que hilvanan la memoria del narrador. Uno, el más importante, se devana a lo largo de toda la novela y le otorga su emblemático título: *Madera de boj*. La obsesión imposible de la familia –de la memoria– del narrador es arraigar en la tierra de los antepasados, enraizarse en la madera de boj. Motivo recurrente del relato, queda cifrado en casi toda su polivalente significación en la confesión del narrador en la cuarta parte de la novela: “en mi familia no hemos sido capaces de levantar una casa con las vigas de madera de boj y ahora nos da vergüenza y lo achacamos al desarraigo” (Cela, 1999a, 267). Confesión que espejea al final de la novela:

¿Por qué en mi familia no hemos sido capaces de levantar una casa con las vigas de madera de boj?, esto no lo sabe nadie, yo tampoco lo sé, las ignorancias no merman con el reparto, eso de que llevamos ya varias generaciones sin estar enterrados juntos no es más que una disculpa y una superstición. (Cela, 1999a, 295).

Recobrar la tierra y preservar la memoria, en un universo jalonado por la muerte, es la súplica de la letanía de *Madera de boj*: “no es sano ignorar las tumbas de los abuelos, de los padres, de los hijos, de los nietos y de los criados, las familias deben convertirse en tierra propia para que los robles y los

castaños crezcan más recios y solemnes, para que el boj respire más duro y más hondo” (Cela, 1999a, 169).

Crónica y letanía, mirada y memoria ensambladas mediante una lengua ensoñadora y violenta –riquísima– urden una novela, cuyo orden o desorden no pueden remitir (bien lo sabe el narrador que con prudencia desoye y tranquiliza a las voces anónimas que en tal sentido le interrogan) al modelo tradicional (que, sin embargo, es su punto de partida) sino a un danzar reiterativo como el son y el ritmo del mar, cuya linde es la Costa da Morte: “ahora la gente ha descubierto que la novela es un reflejo de la vida y la vida no tiene más desenlace que la muerte, esa pirueta que no es nunca igual” (Cela, 1999a, 296).

Camilo José Cela completa así la excepcional recreación artística del mundo gallego que tiene en *Mazurca para dos muertos* (1983) la otra cara de la medalla. El alma y la mirada del escritor se han abierto sobre los paisajes gallegos y, tras estrujarlos contra su corazón y su memoria, los ha vertido en sendas novelas, cuyo lema es una gavilla de versos de Edgar Allan Poe, a quien hay que cantar en gallego para que se entienda, incluso, mejor que en inglés: “Os ceos eran cincentos e sombríos, / As follas eran crispadas e secas, / As follas murchas e secas.”

El itinerario iniciado en *La rosa* se cierra. El primer tranco fue en forma de memorias, el segundo eslabón apeló a la circularidad de una novela y una metanovela que bien podía ser un ejemplo de *récit spéculaire* según lo analizó Lucien Dällenbach, y por último la última entrega de la trilogía “no es –son palabras de Cela presentando *Madera de boj* en el otoño del 99– sino un libro de aventuras pasado por el heroico y confuso tamiz de la memoria” (1999b, 6).

BIBLIOGRAFÍA

- CELA, C.J. (1973). *Oficio de tinieblas 5*. Barcelona: Noguer.
- CELA, C. J. (1983). *Mazurca para dos muertos*. Barcelona: Seix Barral.
- CELA, C.J. (1983). *El juego de los tres madroños*. Barcelona: Destino.
- CELA, C.J. (1989). “Contestación al discurso de don Gonzalo Torrente Ballester *Acerca del novelista y su arte*”. En *Los vasos comunicantes*. Barcelona: Plaza & Janés.
- CELA, C.J. (1999a). *Madera de boj*. Madrid: Espasa Calpe.
- CELA, C.J. (1999b). Palabras para *Madera de boj*, *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, XX, pp. 6-15.
- CELA, C.J. (2001). *La rosa*. Madrid: Espasa Calpe.
- GIL DE BIEDMA, J. (1980). *Al pie de la letra. Ensayos 1955-1979*. Barcelona: Crítica, 1980.
- PLATAS TASENDE, A.M. (2004). *Camilo José Cela*. Madrid: Síntesis.
- PLATAS TASENDE, A.M. y IGLESIAS FEIJOO, L. (1996). “Unidad y sentido en *El asesinato del perdedor* de Camilo José Cela”. En *Scripta Philologica in memoriam Manuel Taboada Cid*, t. II. A Coruña: Universidade, pp. 605-619.
- SIERRA, J. (1947). Coloquio y preguntorio: Camilo José Cela, nos dice..., *La noche*, 1-03-1947.
- SOBEJANO, G. (2007). “Cela y la renovación de la novela”. En *Lección de novelas (España entre 1940 y ayer)*. Madrid: Marenostrium, pp. 159-169
- SOTELO VÁZQUEZ, A. (1995) “Estudio preliminar”. En C.J. Cela, *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona: Destino, pp. VII-XLII.
- TORRENTE BALLESTER, G. (1980). *La isla de los jacintos cortados. Carta de amor con interpolaciones mágicas*. Barcelona: Destino.
- VILLANUEVA, D. (1991) “Introducción”. En *Páginas escogidas de CJC*. Madrid: Espasa Calpe (Austral).
- VILANUEVA, D. (2017). “Memoria de Camilo José Cela en su centenario”. En A. Sotelo (ed.), *Camilo José Cela (1916-2016). El centenario de un Nobel. Un libro y toda la soledad*. Santiago: Xunta de Galicia.