

MIGUEL ESPINOSA Y CAMILO JOSÉ CELA: DOS CLÁSICOS
CONTEMPORÁNEOS

A Dissertation

Submitted to

the Temple University Graduate Board

in Partial Fulfillment

of the Requirements for the Degree

DOCTOR OF PHILOSOPHY

by

Jaime Durán

August, 2000

BIBLIOTECA VIRTUAL



©
by
Jaime Durán
2000
All Rights Reserved

RESUMEN

Title: Miguel Espinosa y Camilo José Cela: dos clásicos contemporáneos.

Candidate's name: Jaime Durán

Degree: Doctor of Philosophy

Temple University, August 2000

Doctoral Advisory Committee Chair: Agnes Moncy

Camilo José Cela es un escritor muy tratado por la crítica gracias a su prolífica obra. En esta tesis estudiaremos los elementos líricos, dramáticos y picarescos presentes en sus tres primeras novelas (Pabellón de reposo, La familia de Pascual Duarte y Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes), para luego pasar al análisis de Madera de boj y comprobar la recurrencia y trasfiguración de formas y temas a lo largo de su producción. Concluiremos respecto a este autor que ese peculiar uso de fuentes clásicas y tradicionales le vincula con Cervantes, Quevedo, Valle y Baroja, pero al mismo tiempo su labor narrativa apunta hacia la última vanguardia, haciendo de él un verdadero clásico a los ojos de críticos y lectores.

Utilizaremos el consenso respecto a Cela para comparar las obras mencionadas con las del otro escritor a quien nos proponemos rescatar del anonimato literario: Miguel Espinosa en Asklepios, Tríbada, Escuela de mandarines y La fea burguesía. Observaremos cómo ambos autores recurren a similares recursos formales, temáticos, léxicos y estilísticos en su labor creadora, aunque con diferencias que constituyen su singularidad.

Estudiando las novelas por parejas y buscando elementos comunes, concluiremos que Espinosa y Cela siguen trayectorias afines, con diferentes preocupaciones y tratamiento de las mismas, pero de igual profundidad y alcance literario. Será esta afinidad la que nos permita decir de Espinosa lo mismo que del autor gallego e incluirle en la nómina de clásicos contemporáneos junto a Cela, quien a su vez, gracias a su novela de la Costa de la Muerte, Mazurca para dos muertos y La cruz de San Andrés, entre otras, engrosa el salón de insignes gallegos junto a sus paisanos Juan de Padrón, Rosalía de Castro, Álvaro Cunqueiro, Valle Inclán y Torrente Ballester.

Camilo José Cela y Miguel Espinosa aparecen como punto de referencia obligada en el estudio de la última generación de escritores contemporáneos, pues en ellos encontraremos las bases sobre las que empieza a respirar y a dar torpes pasos la literatura de este tercer milenio que se asoma por la esquina. En esto consiste precisamente su condición de clásicos, en su uso de elementos precedentes para anticipar los que han de seguir a éstos, aunando tradición y vanguardia en sus obras inmortales.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a Agnes Moncy su dedicación y guía, así como su incondicional amistad. A mi padre, su apoyo y confianza. A Leti, su constancia, siempre buena brújula en la galerna de la vida...

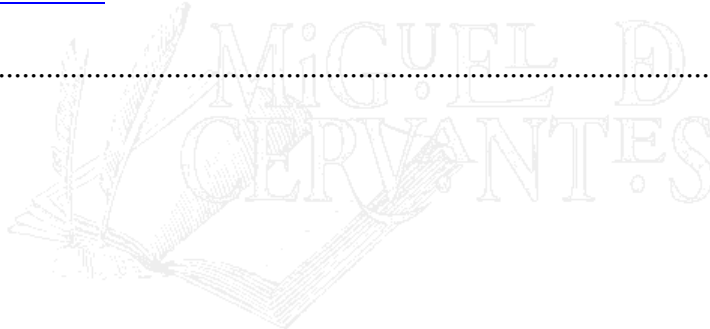
Gratitud especial les debo al Dr. Jonathan Holmquist, el Dr. Hernán Galilea, la Dra. Montserrat Piera y el Dr. Jesús Rodríguez por su ayuda y sugerencias en este trabajo concluido gracias a una beca otorgada por Temple University. A todos, gracias.



ÍNDICE

RESUMEN	iv
AGRADECIMIENTOS	vi
PREFACIO	ix
CAPÍTULOS	
1. ELEMENTOS CLASICISTAS LÍRICOS	1
ASKLEPIOS	4
La novela lírica	6
Subjetividad espacial y temporal	9
PABELLÓN DE REPOSO	12
Lirismo y autobiografía	12
Paisajes del alma	19
Modo narrativo	21
2. ELEMENTOS DRAMÁTICOS	28
TRÍBADA	30
Narración repetitiva y polifonía aparente	34
Enjuiciamiento de personajes	36
Estilo epistolar	39
Lenguaje místico	41
Barroquismos	43
Lenguaje	48
LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE	52
Tremendismo y provocación	55
Realidad y drama	59
Expresionismo	67
3. ELEMENTOS ÉPICOS Y PICARESCOS	79
ESCUELA DE MANDARINES	80
Índice de personajes: esquematización	82
Presentación temática	84
Aspectos formales	88
La novela-odisea	94
Narcisismo y crítica	99

<u>NUEVAS ANDANZAS Y DESVENTURAS DE LAZARILLO DE TORMES</u>	103
<u>Análisis textual</u>	106
<u>Pícaro y antihéroe</u>	118
<u>Estilo y significación</u>	123
<u>4. MIGUEL ESPINOSA Y CAMILO JOSÉ CELA: DOS CLÁSICOS CONTEMPORÁNEOS</u>	132
<u>LA FEA BURGUESÍA</u>	133
<u>Los sueños</u>	144
<u>Consideraciones críticas</u>	147
<u>MADERA DE BOJ</u>	149
<u>Una aproximación a la novela</u>	150
<u>Análisis de un fragmento</u>	158
<u>RECAPITULACIÓN</u>	164
<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	173



PREFACIO

En las páginas que a continuación siguen, reunidas con esfuerzo e ilusión, pretendo realizar un análisis de los elementos comunes presentes en Camilo José Cela y Miguel Espinosa, dos narradores contemporáneos que rinden homenaje a las letras españolas alternando en su obra tradición y renovación, y marcando las pautas de la literatura que ha de sucederles.

Miguel Espinosa es un autor relativamente poco estudiado, pero no por ello ha pasado desapercibido a los ojos críticos de señalados filólogos, entre los

cuales destacaría a J. M. Martínez Cachero, Gonzalo Sobejano, Ignacio Soldevilla y Carmen Martínez Escudero, por mencionar sólo algunos.

En cuanto a Cela, la extensísima bibliografía crítica existente hace que su estudio resulte 'selección' de materiales, dejando de lado otros muchos que nos hubiera gustado traer a colación en esta tesis, pero que por diferentes motivos preferimos omitir. Destacados críticos han dedicado su esfuerzo a la mejor comprensión de C. J. C., demasiados para figurar aquí al completo; destacable, así mismo, el hecho de que varios de los críticos utilizados hayan escrito sobre ambos autores, aunque no he visto trabajo alguno que los relacione.

Los cuatro capítulos de esta tesis doctoral estudian diversos elementos constitutivos y comunes a los dos narradores. El primer capítulo presenta los elementos líricos presentes en Asklepios (1985) y en Pabellón de reposo (1943).

Observaremos cómo Espinosa se recrea en un mundo lírico, de corte clásico, para adentrarse en el significado de la existencia, mientras que Cela se refugia en la introspección de unas almas castigadas por la enfermedad y amenazadas por una muerte siempre al acecho. Temas dispares, pero imbuidos de un lirismo que es expresión del espíritu del autor y de la condición exacerbada de los personajes. En los dos autores se comprueba una preocupación suma por la palabra, en uno por su poder intelectual, en el otro por su carácter evocador de paisaje y "paisanaje".

La novela Tríbada (1986) y La familia de Pascual Duarte (1942) sirven de marco para estudiar los aspectos dramáticos más destacables. La primera resulta de la necesidad de Espinosa de encontrar sentido a un hecho real acontecido en su vida y la segunda es producto del resultado de la guerra en Ceta; ambas obras tienen su génesis en choques emocionales sufridos por los autores. Tienen en común el cariz epistolar de muchos de los fragmentos y la presencia de fuentes clásicas en común: la picaresca, el misticismo y sobre todo, Quevedo. El dramatismo de estas novelas radica fundamentalmente en su naturaleza, mostrando la impotencia y la indolencia de sus protagonistas.

En el tercer capítulo me detengo en quizás la más ambiciosa obra de Espinosa, Escuela de mandarines (1974), para concentrarme en la concurrencia de elementos épicos en esta novela de clara inspiración cervantina. El viaje como motivo es recurrente en ambos autores; lo vemos en Pascual Duarte y en Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes, segunda obra estudiada en esta sección, por sus vínculos evidentes con su predecesor áureo. A medida que progresa el estudio se van revelando más concordancias temáticas y formales entre el autor murciano y el padronés: su sumisión a la tradición clásica del Siglo de Oro, su compromiso con la innovación y regeneración de la novela como género que devora todo lo que se pone ante sus fauces.

El capítulo 4 se ocupa de las últimas novelas publicadas por nuestros autores: La fea burguesía (1990) y Madera de boj (1999). En la obra de Espinosa

encontramos la objetivación de las teorías expuestas en Escuela de mandarines en la sociedad burguesa de la España franquista. Todos los discursos morales, políticos y filosóficos que campan por las páginas de ese Criticón espinosiano encuentran plasmación objetiva en esos burgueses que se asoman a la ventana narrativa -que diría J. M. Martínez Cachero- de Miguel Espinosa. Nuevamente utiliza el escritor caravaqueño el marco de una novela para atacar y censurar la moral grotesca que abrigan los miembros de la clase media y gozante.

Cela, por otra parte, en Madera de boj se presenta como un escritor pletórico de juventud, señor de la palabra y de su sentido lúdico, único escritor español que nos acerca una Costa de la Muerte tan gallega como colombiano el Macondo de García Márquez. Cuando ya son varios los críticos que apuntan el “estancamiento” de la labor creativa celiana, rescatando Pascual Duarte y La colmena como sus obras maestras más originales, Cela llega de nuevo apabullante con esta novela que amplía el género, que rebosa gracia y frescura más allá de la tanta tragedia y de tantos naufragios, y que le consagra, a mi juicio, como el más destacado representante vivo de las letras españolas.

Asistimos, pues, en estas páginas, a la reflexión sobre la narrativa de Espinosa que va en consonancia y muestra puntos afines con la trayectoria seguida por el más consagrado Camilo José Cela, que remata su producción con una novedosísima y brillante MB. Estas concomitancias han de servirnos en la

elaboración de la tesis final contenida en el título del trabajo, “Miguel Espinosa y Camilo José Cela: dos clásicos contemporáneos”.



CAPÍTULO 1

ELEMENTOS CLASICISTAS LÍRICOS

Ce qui sépare un texte de ses pré-textes, c'est proprement le travail littéraire. Réduire une œuvre au dossier de ses sources est aussi illusoire que la croire jaillie de la spontanéité créatrice de son auteur. Le travail d'écriture consiste dans la transformation des matériaux légués par une tradition, fournis par des prédécesseurs¹.

Debo, antes que nada, admitir mi desconocimiento previo acerca del autor que a continuación hemos de tratar, un desconocimiento que me permitió enfrentarme a la lectura de Asklepios sin ningún tipo de expectativa, prejuicio o consideración preconcebida; al leer a Espinosa, inmediatamente captan nuestra atención diferentes elementos que constituyen el armazón de una estructura narrativa muy peculiar, amén de otros rasgos temáticos, sintácticos y morfológicos, por mencionar sólo algunos, y que intentaremos desbrozar en el presente trabajo. En la primera parte del capítulo me dispongo a realizar un análisis de los elementos líricos que podríamos denominar “clásicos” presentes en la narrativa de Asklepios.

Iniciada la lectura, una prosa amistosa te acompaña de página en página. Las “confesiones” y reflexiones que Asklepios, “último de los griegos”, elabora desde su destierro de tiempo y patria constituyen el corpus principal de la novela. Un personaje aislado en el tiempo y alejado de su patria sirve a Espinosa de motivo primordial en la narración. Asklepios hace un análisis de la existencia del hombre desde la infancia, la adolescencia y la juventud. La vejez no existe para él; en su “confesión” no hay cabida para el tiempo concretado. La infancia, la adolescencia y la juventud son etapas de progreso, ascendentes y vulnerables al cambio; por

otro lado, la vejez es mucho más concreta y específica, y por lo tanto no sirve a sus propósitos debido a su mayor objetividad. El narrador-autor quiere evitar mención alguna a tiempo no cambiante². La misma tendencia a la distorsión temporal la encontraremos en Escuela de Mandarines, aunque en esta ocasión será precisamente La Vejez el personaje que desarrolle el relato.

A lo largo de la obra, descubriremos, cada vez con más certeza y menos duda, el espíritu del autor, Espinosa, en la voz del narrador, Asklepios³. Muchas son las similitudes entre las vidas de ambos. Curiosamente, Asklepios cuenta con treinta y cuatro años en el momento de la narración, exactamente la edad de Espinosa, pero no será ésta la única coincidencia entre las existencias del profesor murciano y la de su criatura y alter ego, Asklepios. Ambos comparten las mismas preocupaciones existenciales y manifiestan semejante pathos; ambos padecen semejantes destinos trágicos. La tragedia de Asklepios es la negación de tiempo y patria que le obliga a vagar por dimensiones que, en otros contextos configuran los ejes cardinales de nuestra existencia, pero en la novela son señales de la falta de arraigo y vulnerabilidad del ser humano en la tierra; la tragedia de Espinosa fue el haber muerto tan joven, sin posibilidad de continuar escrutando los intersticios del existir en edad madura, apropiado apostillo a su “último griego” y a su “comparecencia en el mundo”.

Espinosa manifestó en diversas ocasiones su admiración por el mundo griego⁴ y Asklepios representa la manifestación plausible de la misma. Elige a Asklepios como voz narrativa porque es el personaje que mejor recoge el sentir de su propia alma⁵. Podemos hablar, pues, de un Asklepios narrador y protagonista de su propia historia, y de un Espinosa autor

implícito y narrador dramatizado. Esta ambivalencia creativa del autor que es a la vez narrador, personaje y receptor de su propia producción literaria estará presente en las otras obras que estudiaremos más adelante: Escuela de Mandarines (1984), Tríbada (1986) y La fea burguesía (1990).

Una de las características de la prosa de Miguel Espinosa es, como hemos dicho, la constante presencia del autor como tal o como personaje. Esta presencia la podemos advertir sin mayor dificultad y es prueba de cómo Espinosa entrelaza realidad y ficción como un único suceso. Entendemos por “intertextualidad” esta presencia de un elemento de un texto en otro texto; y es esto precisamente lo que ocurre en Asklepios y en otras obras del mismo autor. La presencia de Azenaia primero como amada de Asklepios, también en Escuela de Mandarines y, finalmente, como Juana en Tríbada y Clotilde en La fea burguesía, constituyen la presencia común de Mercedes Rodríguez en la mente del murciano durante la factura de su obra. Sin calificar a ésta de narcisista, lo mismo podríamos decir de Espinosa, cuya presencia en su propia producción es reiterada en forma de diferentes personajes⁶. Antes de comenzar el análisis, consideremos estas palabras de Linda Hutcheon que bien pueden guiar nuestros pasos en la lectura de Miguel Espinosa:

In its most overt form the self-consciousness of a text often takes the shape of an explicit thematization - through plot allegory, narrative metaphor, or even narrational commentary. This latter possibility opens up again the entire question of the modernity and origins of recent metafiction. It has already been suggested that these new manifestations are rooted in a tradition of literary self-awareness that dates back, through Romantic inner mirroring to the eighteenth-century garrulous, guiding narrator to Don Quijote's Cide Hamete Benengeli⁷.

En esta cita se ratifica la naturaleza clásica de la inclusión del autor en el relato como narrador-personaje, amén del lirismo que supone la expresión del alma del autor en las digresiones del último griego. Podemos hablar de narcisismo autorial en Asklepios dada la evidente presencia del autor en el texto, pero al hablar de otras novelas del mismo autor, ese narcisismo autorial se convierte en narcisismo textual, ejemplificado por la autorreferencia continua del texto en forma de Índices de personajes (Tríbada) y notas referenciales (Escuela de mandarines).

ASKLEPIOS

Rumor del alma, murmullo del espíritu, poesía vertida en chorros de una prosa límpida como el manantial del que brota. Es el alma de Espinosa la que late bajo el sistemático razonamiento de Asklepios; podemos observar al profesor de Derecho, al hombre, al filósofo. Tenemos acceso al “filósofo” en el sentido etimológico de la palabra: amante de la sabiduría; y como tal, Espinosa se sentía griego de veras, un griego al que se le niega la patria, y, - aún peor -, al que se le niega el tiempo.

El murciano simpatiza con lo griego de tal modo que llega a identificarse con el sentir de esa patria en su época clásica y con la actitud hacia la existencia de sus gentes. No es posible; le gustaría haber vivido aquella época en la cual dioses y humanos compartían las tierras de la Hélade, como a él le gustaba referirse a la Grecia de la Antigüedad. José García López recoge en esta definición ese mundo helénico, esencia ideológica de Asklepios:

Respetar la divinidad, como primera cosa, amar lo vivo, valorar la persona, ejercer la reflexión, indagar la verdad, inclinarse hacia lo bello, proponer lo bueno, estar en lo justo, hacer desinteresadamente, acoger a la mujer, enternecerse con los

niños, no obedecer al tirano, defender la libertad, obrar espontáneamente, realizar la alegría, compartir la riqueza, dialogar objetando, intuir, inducir y deducir, prepararse la posteridad, elegir la palabra y su sonido, avenir en el hombre la razón y la Naturaleza, tener paciencia, poseer un tranquilo entusiasmo, ser piadoso con el Estado, investigar el demiurgo de los demás, no afrentar a nadie, amar lo efímero, objetivizar la emoción, danzar en trance y traer a la Tierra el humor de los dioses. He aquí la Hélade, así en la península como en las islas y sus mares⁸. (441)

El tono admirativo marca la enumeración de cualidades de la Grecia antigua, un cúmulo de ideales que compartía con los clásicos; sobretodo en lo tocante a su avidez de conocimiento y amor por la sabiduría en cualquiera de sus representaciones. A propósito de Asklepios ha dicho Francisco Carles Egea⁹:

El Asklepios es, ante todo, un tratado del hombre como ser compareciente en el Cosmos: en este sentido puede extraerse de sus páginas una teorización que afecta a los campos de la psicología, la ética, la política, la estética, la ontología, la biología, la metafísica y otros asuntos fundamentales de las ciencias del hombre, que no aparecen sistematizados a manera de “corpus” de doctrina, sino que surgen imbricados en el contexto o entramado de una presunta autobiografía que renuncia a seguir un cauce habitual, y conscientemente se hace recursiva, en el exacto sentido sistémico del término. Construye así el autor un universo conceptual y formal dotado de amplia versatilidad, que le permite pasar continuamente a distintos niveles de escritura (descriptiva, narrativa, histórica, reflexiva, teorizante, intimista, autobiográfica, poética) sin perder el núcleo central, que no es otro que el suceso del hombre arrojado al mundo y a la vez exiliado del mismo. (296)

Asklepios define todo lo que le rodea para así aprehenderlo definitivamente e incorporarlo a su propia naturaleza. Esta es su forma de “comparecer” en el mundo y gracias a la cual trasmite la ingenuidad, frescura y alegría del que conoce algo por primera vez. Asklepios comparte con nosotros la complicidad del concepto, la idea abstraída de todo referente externo, la sustancia de las cosas. El último griego confiesa: “nacé en el mundo que

Platón llama de las nociones o formas, anterior a éste” (20). Lo mundano en cierta forma corrompe la esencia de las cosas; refleja la falta de consistencia entre la idea y la cosa, nos recuerda la imperfección de ésta, y la pureza de aquélla: para Asklepios la idea de inocencia es “condición de la infancia - o disposición que el Espíritu, todavía no acomodado a lo mundano, trae del origen” (27). Asklepios nos muestra la emoción que provoca el recuerdo: “¡Emoción del desnudo habida en mi juventud!, rostro inmanente y temeroso de la verdad, huida del ser hacia su origen, disposición mística, comparecencia del destino, yo te amo” (C. XXIV). Creo que precisamente esa necesidad que Asklepios tiene de definir su entorno, la misma que tiene Miguel Espinosa como prueban tantos de sus escritos filosóficos, es la que constituye el vínculo definitivo del hombre-personaje con la antigüedad clásica, pues ambos comparten por igual ese amor por la sabiduría: los físicos griegos y nuestro autor. Este gusto por la reflexión filosófica constituye el latido del corazón de Asklepios, que se dispersa por todo el texto, como su espíritu falto de un tiempo y un espacio concretos en los que “comparecer” ante el mundo, última tragedia de Espinosa, último de los griegos... o tal vez debería decir Asklepios.

La novela lírica

Se pueden apreciar sin dificultad conexiones temáticas y formales entre Asklepios y la novela lírica. En su libro del mismo título¹⁰, Ricardo Gullón señala la auto-reflexión como una de las características de la novela generalmente asociada a Miró (El obispo leproso), Pérez de Ayala (Tigre Juan), Woolf (Between the Acts), etc. Lo testimoniado en esta obra del murciano es, precisamente, resultado de la auto-reflexión; la auto-reflexión supone expresión rotunda del subjetivismo del autor, atormentado por la impotencia de la palabra para referir nombres¹¹...

Otra característica de la novela lírica es "la voluntad de confidencia"¹², evidente tono narrativo de todo el relato. Asklepios desde el inicio del Prólogo nos confiesa: "tomo la pluma de tarde en tarde para confesarme", y lo hace para experimentarse "verdadero" (11). Este deseo de sentirse auténtico a través de la confesión ante un público desconocido revela un personaje de claro corte lírico. La confesión sirve al personaje para encontrar su lugar en el mundo, narrándose a sí mismo y adquiriendo dimensión real, elevándose por encima de lo meramente fictivo y lo meramente sentimental. Al "confesarse" desde la figura exótica de Asklepios, Espinosa crea la paradoja de la intimidad lanzada desde la distancia espacial y temporal. Pensemos en la negación de significado que sufre la voz "distancia" cuando no existen los referentes de espacio y tiempo, únicas magnitudes a ella asociadas, y sin las cuales todo carece de sentido. La distancia es metáfora del hombre que no se puede realizar sin referentes. Al hombre lo define su ser y su presencia. Su ser en el tiempo y la presencia que ocupa en el espacio. Si carece de éstos, ya no es posible como proyecto, como "conjunto de disposiciones en sucesión" (25), desaparece el hombre como posibilidad; Asklepios se hace Espinosa y viceversa.

José García López apunta¹³:

Sin entrar en la clasificación de Asklepios como género, que no nos ayudaría demasiado en nuestro propósito, la estructura misma de la obra, con su breve introducción y su algo más extenso epílogo, en clara intención, pues, de composición cerrada, avanza sobre veinte y cinco capítulos, generalmente breves, coronados por epígrafes que no son sino los eslabones y estadios de un devenir intelectual a través del mundo, en el que el desterrado héroe heleno se ve obligado, en su exilio crónico, a vivir, para ir descubriendo la nada envidiable experiencia del hombre en su humana existencia. Se trata, pues, de una forma intencionada, elegida por Miguel Espinosa, que, escondido gozosamente tras la figura de este personaje esplendente de la Antigüedad mítica griega, se dispone a transmitirnos

su reflexión, nada optimista, sobre el hombre en las tres etapas que él mismo tuvo oportunidad de conocer y experimentar: infancia, adolescencia y juventud. (438)

El autor se relaciona con el mundo a través de lo que escribe, que es precisamente resultado de sus reflexiones. Para él, existir consiste en preguntarse; mayeútica de la existencia que dirige sus pasos por este mundo de mortales: Sócrates, un nuevo vínculo con lo clásico.

Una preocupación básica de Espinosa es la definición. La palabra captura conceptos, ideas, pensamientos. A propósito del significado de las palabras, Miguel Espinosa se "auto-cita" a finales del capítulo IV de Tríbada:

En este caso, y en otros muchos, la palabra resulta infinitamente mayor que el hecho, pues no existe vocablo adecuado para describir la tristeza, la poquedad y la miseria que advertimos. Lo verdaderamente inefable no es aquello que viene grande a la dicción, sino lo que le viene pequeño (...). Sólo la emoción directa de ver y oír, nos manifiesta la verdadera realidad. (416)

Espinosa medita sobre el poder de la palabra que no sólo aísla la vida en el tiempo, sino que crea al mismo tiempo una realidad que puede ser expuesta, en último término, al público en general.

Pero como buen lírico, Espinosa tiene poco de objetivo. La realidad expuesta en el relato del protagonista, a pesar de la multiplicidad y el detallismo en, por ejemplo, las referencias geográficas¹⁴, no es por ello más objetiva. La novela podría vincularse por esto, otra vez, a la novela lírica, precisamente por el subjetivismo logrado a pesar del objetivismo pretendido.

Ralph Freedman señala la coincidencia del héroe de la novela lírica con el autor¹⁵, que objetiva su visión del mundo a través de los ojos de su personaje, anulando las dimensiones de espacio y tiempo para así hacerse uno con la Naturaleza que adquiere carácter de adición al "mundo interno del autor", completándolo: "the external world was conceived as an addition to

the self's inner world, which might be ultimately unified with the subjective sensibility in a higher or spiritual self" (19).

Al respecto de la novela lírica apunta Ricardo Gullón:

En un mundo de apariencias, la realidad no es sino lo visto y aprehendido en ellas. No tiene sentido buscar la profundidad en la retórica, ni en la metafísica. La realidad es lo sentido por el sentidor, el modo de experimentarla, y ese modo la revela cambiante y no fija, esquiva y no dócil, renuente al concepto y sumisa a la impresión: la realidad es subjetiva, movediza e intranscendente; la realidad es la sensación. (108)

Ambas citas bien pudieran aplicarse a Asklepios, aunque éste no hubiera sido su objeto, sino la novela del XVIII en adelante. Estas coincidencias con el lirismo no hacen de Asklepios una novela exclusivamente "lírica. Es lírica como expresión del alma interna del autor, a la cual accedemos gracias a numerosos monólogos, pero es también una novela filosófica, "intelectiva", un ensayo. Pasemos ahora al análisis de otros rasgos líricos.

Subjetividad espacial y temporal

En su comparecencia en tiempo y espacio, el hombre va agotando estadios que se caracterizan por diversas emociones. Son las emociones las que nos relacionan con el entorno y las que nos ayudan a experimentarnos verdaderos: "¡Memoria, emociones, intelecto, intuición ética! Con todo esto *somos* y pensamos" [el subrayado es mío] (124). Sin emociones no es posible la existencia, y cuánto más perseguimos la emoción de madurar, mayor es el sufrimiento, he aquí otra paradoja existencial: "mezclo el ayer con el presente y hago vivir al niño en el hombre. Con esto alcanzo un estado vigilante y doloroso. El que investiga su interioridad, sufre" (29).

Carmen Escudero señala en primer término como característica del lirismo de Asklepios la subjetividad “que se manifiesta en primera persona y la fórmula de la confesión tan adecuada para un relato íntimo”¹⁶. La subjetividad general de la obra se manifiesta a su vez en la distorsión temporal y espacial. Espinosa nos presenta a Herakles en diferentes tiempos y regiones:

Como todo héroe, mi aliado, Herakles, era hombre más bien simple, obsesionado por cumplir la novena de las obligaciones impuestas por aquel Euristeo, primo suyo, señor de Argos, para purificarle de haber matado a flechazos, una vez enloquecido por Era, esposa de Zeus, a sus tres hijos habidos con Megara, hija de Cleón, rey de Tebas. (87-88)

En esta cita nos lo encontramos mencionado entre nombres griegos, personas y lugares, e incluso dioses. Sin embargo, la primera vez que Herakles aparece mentado en la narración -

Capítulo 1 - será en otra época y otra geografía:

Cuando Herakles visitó Toledo. En el siglo XVI, a fin de realizar el decimotercero y más difícil e imposible de sus trabajos, que consistía en entender lo que viera, el Inquisidor General, Don Fernando Valdés, le confesó que, a su juicio, los griegos fueron perennes niños, aunque peinaran canas y pensarán tan severamente como Aristóteles, de quién él poseía libros de Física, comentados por un deán ante cuya puerta formaban los palurdos para entregar las primicias de la cosecha. (25-26)

Esta falta de concreción a la hora de referirse sobre todo al espacio temporal relaja la atención del lector respecto al argumento, casi inexistente, y lo invita a concentrarse más en el contenido ideológico y dejarse llevar, en ameno paseo, de la mano de Asklepios, por los vericuetos geográficos de la edad¹⁷.

En lo referente a los personajes de Asklepios, muchos son reales y fácilmente reconocibles - lo mismo ocurre en Tríbada -, y otros son apócrifos como bien estudió Sánchez Sanz¹⁸. Muchos

pertenecen al tiempo en que aparecen, pero otros no. Esta coincidencia entre personajes de ficción y personajes reales está presente en otras narraciones suyas, Escuela de Mandarinés, Tríbada y La fea burguesía. De nuevo Espinosa realiza juegos malabares con los conceptos de persona y tiempo para abstraer al lector de cualquier referencia concreta a espacio físico o temporal. Él pretende - y consigue - aislar el tiempo en su esencia, más allá de cualquier concreción, revelándolo eterno. Este ambiente de atemporalidad creado a base de anacronismos y mezcla de lugares tiene como resultado el incremento de la subjetividad general de la obra, máximo elemento lírico de Asklepios junto a la narración en primera persona, la vaguedad de fondo, la condición melancólica y de solitario tan características del protagonista, su pasividad y estoicismo ante la vida, síntomas todos de un lirismo que al desarrollarse en ambiente helénico podríamos denominar "clásico."

Para Freedman el lirismo de elementos caracterizados como tales radica en su capacidad para presentar el contraste entre tiempo y eternidad (240):

Unifying all time, it becomes a "sense representation of the eternal". Essentially, this unity of time and eternity - the sensible rendering of the infinite - is the novel's function as a form of poetic art. It rises above the time-bound and parochial to a poetic rendering of life as a whole. (24-25)

Al uso que Espinosa hace de lo "clásico", debemos añadir la novedosa e innovadora forma en que incluye elementos metafictivos dentro de su narrativa, aunando ficción y realidad como muestra armónica de un existir atormentado; y digo armónica precisamente por la voluntad de orden y concierto cósmico expresada por el autor tantas veces en boca de sus personajes. A caballo entre el ensayo y la novela: lírica, filosófica, intelectual como él mismo,

Espinosa se agrupa con los narradores contemporáneos más señalados. Su sintaxis escarpada, sus nominaciones, la corriente de conciencia¹⁹ y la distorsión espacio-temporal, entre otros, son elementos que le colocan en la vanguardia de la narrativa española contemporánea y portador del espíritu clásico.

PABELLÓN DE REPOSO

La novela de la que a continuación trataremos “es el inmediato producto de una amarga y aleccionadora experiencia personal”²⁰, revelación que encontramos como nota precediendo la narración casi como justificación por parte del autor hacia un público que podría sentirse penosamente representado por los moradores del pabellón de tuberculosos. Al haber vivido la experiencia de primera mano, Cela sabe de lo que habla, lo cual le cualifica para hacerlo. Además, veremos cómo la visión de la vida presentada en algo más de un centenar de páginas no tiene tan negativo efecto como se ha pretendido. Hemos visto en Asklepios el lirismo presente en la naturaleza del personaje elegido, en la distorsión de espacio y tiempo, en el tono confesional y el evidente intimismo. En el estudio de Cela utilizaremos parámetros de análisis similares en lo posible, aunque la naturaleza dispar de ambos autores - y la singularidad de Cela - nos invitará a considerar otros simbolismos, presentes en su obra lírica, como la sangre, la vida y la muerte.

En Pabellón de reposo no pasa nada. Los elementos compositivos se limitan a diseñar un espacio - el sanatorio - y un tiempo, el comprendido entre la subida del ganado a los pastos en la primavera, y su retorno a principios de noviembre. Al igual que Espinosa “descolocaba” a su protagonista negándole coordenadas espacio-temporales, Cela, en su segunda novela, comienza precisamente por establecer los parámetros en los que las almas de sus tuberculosos compartirán sus cuitas y elaboraran sus reflexiones sobre el amor, la vida y la muerte. El tiempo lo define como la gente del campo revelando ese gusto celiano por lo tradicional, lo popular y lo telúrico. La novela empieza:

Cuando el ganado se va, escapando de la sequía que ya empieza a agostar los campos y a hacer duros los pastizales, y se va lejos, por la montaña arriba, la leche y la carne, en el pabellón de reposo los enfermos siguen echados en sus chaises-longues, mirando para el cielo, tapados con sus mantas de las que en este tiempo ya empiezan a sacar los brazos, pensando en su enfermedad. (211)

En este breve párrafo, Cela metaforiza la vida en la partida del ganado que se aleja de condiciones adversas en busca de otras más favorables. Asoma la primavera, se anuncia un viaje y se presenta a los personajes en su espacio: tuberculosos en el pabellón de reposo. Veamos ahora el comienzo del epílogo, punto de cierre de una novela que desciende a su conclusión:

Cuando el ganado vuelve, escapando de las nieves que ya empiezan a cubrir los campos y a hacer difíciles los pastizales, y se trae desde lejos, desde muy lejos, por la montaña abajo la leche y la carne, en el pabellón de reposo los enfermos siguen echados en sus chaises-longues, mirando para el cielo, tapados con sus mantas, de las que en este tiempo no se atreven a sacar los brazos, pensando en su enfermedad. (352)

Para cerrar la narración Cela escoge una estructura idéntica a la utilizada para comenzarla. Ascendente el movimiento inicial, descendente el final, pero lo curioso es que nada ocurre en el ínterin. El espacio no ha cambiado, ni las preocupaciones de unas pobres gentes a las que se les niega otra identidad - se refieren entre ellos según el número de habitación que ocupan - que no sea la de enfermos, condicionante de todas las reflexiones que realizan. Este claro intento de orden y estructura formal choca y contrasta con la vaguedad y subjetividad de los relatos contenidos: tenemos, pues, objetividad estructural y subjetivismo argumental. Podemos afirmar que Pabellón de reposo es estructuralmente circular²¹, y temáticamente “tremendista”.

Entre estos dos párrafos encontramos condensadas las reflexiones, antojos y preocupaciones de los numerosos personajes. La edición que manejo comienza con “La experiencia personal en Pabellón de reposo”, nota del autor al respecto del título, sigue la cita de Cervantes, rindiendo así Cela homenaje a sus fuentes: “Aquí tengo el alma atravesada en la garganta, como una nuez de ballesta”; incluso antes del comienzo encontramos las palabras de Clausius van Vlardighohen. La Primera Parte consta de 7 capítulos, seguidos de un Intermedio con datos estadísticos sobre las entradas y bajas en el pabellón, y la Segunda Parte se compone de otros 7 y un epílogo. La simetría perfecta es el único muro de contención de esta prosa depurada en poesía. Cela se las compone para conseguir limitar el lirismo con la arquitectura del número.

El “tremendismo” inaugurado por La familia de Pascual Duarte, tremendismo de forma y fondo, es solamente de fondo en Pabellón. El tremendismo de esta novela reside en la tremenda situación del que espera y desespera ante una enfermedad que condiciona su existencia,

tiñéndola de tintes líricos, expresión del alma de los personajes y del autor que se refleja en tantos de ellos. Este tremendismo, “realismo con énfasis”, va en Cela más allá del realismo para engrosar las filas de la vanguardia contemporánea al enfatizar no las condiciones externas que influyen en el personaje, sino las internas.

El monólogo interior da el tono a la narración, confesional y en forma de diario o de carta, amén de infundir al todo el suspiro al oído de un lirismo que empapa los paisajes del alma evocados en el relato. Este párrafo que a continuación reproducimos me trae a la mente al más lírico Bécquer, o al más “elemental” Neruda:

Adiós, viejo rincón, querido gallinero; adiós oscura piedra del acantilado donde bate el mar; adiós sucio papel que vas volando, macizo de las dalias, caseta del guarda; adiós, jugosa y verde yedra del cementerio; adiós cariñosa pareja de novios, gruesas criadas de casa, a quienes mi pobre madre os despidió por sucias cualquier tarde y yo ya no os volví - y ¡ah! ya no os volveré - a ver jamás. Yo os amo a todos. Yo me voy a morir pero soy feliz porque os veo y os hablo otra vez, porque os puedo tocar otra vez. Desde el cielo os estaré siempre mirando y... (214)

Este párrafo que encontramos en el primer capítulo de la primera parte lo volvemos a encontrar casi idéntico, simétricamente, en el primer capítulo de la segunda parte:

Adiós para siempre, mi viejo rincón, mi querido gallinero; adiós para siempre, oscura y hermosa piedra del acantilado, donde bate el cariñoso mar; adiós, jugosa y verde hiedra del bello cementerio; adiós, dulce y dichosa pareja de novios, gruesas y dóciles criadas de mi casa, a quienes mi pobre madre os despidió por sucias cualquier día. (291)

Vemos de nuevo la clara intención de simetría no sólo formal²², sino temática; la diferencia entre ambos párrafos radica en el mayor optimismo del primero; aún existe esperanza, mientras que en el segundo ya casi todo está perdido: “Dios mío, santo Dios: no dejéis que desespere, no permitáis que muera como un enterrado...” (292)

Debemos destacar como elementos líricos todas aquellas facetas de la narración que evocan estimulación sensorial, y Cela es un maestro en su manejo. Su prosa poética, o su poesía en prosa, rezuma sensualidad. En un mismo párrafo se dan cita innúmeros estímulos, muchas veces en forma de atrevidas imágenes surreales:

¡Ah! La gaviota que flota muerta y empapada de sal sobre la bahía es aún digna de envidia por nosotros los hombres, que no sabemos, por más esfuerzos de imaginación que hagamos, adónde iremos a parar con nuestros pecados. (295)

Cela intercala párrafos de cariz positivo y negativo para definir los conceptos de forma maniquea. Nos presenta una doble perspectiva de las cosas, aunque ninguna de las dos es objetiva sino que está cargada de la subjetividad del autor. A la imagen presentada por la gaviota podemos contraponer: "Tú estabas traspasada por la emoción - ¡eras tan joven! - y veías venir el beso por el aire, dulcemente posado sobre las flores y sobre los sonidos, como un ave ligera, hasta pararse tímido sobre tu misma boca" (328).

Otro evidente elemento lírico lo constituye su particular visión de la muerte, poética y surreal, parte misma de la vida. Así ve nuestro autor la muerte "del joven marino de guerra del 73":

Su chaise-longue echó el ancla sobre la playa. Él cerró los ojos para sentirse navegar. Una brisa suave rizaba la bahía. Los delfines se chapuzaban por parejas, como los enamorados. Una gaviota lo miraba, entristecido, posada - tiernamente - sobre la coca que no le abandonó. (338)

En cuanto al carácter autobiográfico de Pabellón de reposo nada mejor que referirnos a palabras del mismo autor precediendo la novela:

El pabellón de reposo donde centro la acción de mi novela no es ninguno de los dos sanatorios en los que estuve y también, en cierto sentido, tiene no poco de

ambos. Los tipos están literaturizados - esto es: aguados - porque me pareció excesivo llevar a la página escrita la ruindad, la vileza y la violencia de las que mis atónitos ojos de entonces fueron testigo. No me arrepiento de haber sido clemente porque pienso que la vida, al lado de la abyección, siempre sabe dar cabida a la misericordia. (207)

Creo que el estudio de la sangre como símbolo en Cela merece mención aparte en este comentario. Probablemente desde su temprana tuberculosis, Cela aprehende la noción asociada con la enfermedad que le aqueja. La sangre vuelve a surgir en su vida cuando es herido durante el conflicto bélico del 36. Con el tiempo, esa sangre signo de enfermedad y dolor pasará a representar la esencia de vida. Sangre en Cela la tenemos doquiera miremos: en La familia de Pascual Duarte salpica al lector con su tremendo expresionismo de la imagen; en Pabellón de reposo revela grado de enfermedad, pero donde se define perfectamente es a través del tratamiento que hace del tema en su primera obra poemática: Pisando la dudosa luz del día.

La sangre está siempre presente aunque con diferentes referentes que se escapan de la tiranía a que la palabra somete al concepto, al significado. En Pascual, la sangre es producto de la violencia, producto de la acumulación de atrocidades, la sangre representa la vida ida, diluida y licuada, agotada; cuando leemos Pabellón de reposo, observamos cómo la sangre muta su simbolismo en vida-que-se-va, es el recordatorio tortuoso de un destino seguro. La vida no es algo demasiado agradable - parece deducirse de estas primeras lecturas -. La vida está repleta de sinsentidos, de violencia gratuita, de una espera angustiosa como la de un Godot que nunca llega...

Vida y Muerte son una misma entidad, una sin la otra no tiene sentido. Cela habla con la Muerte mucho más relajado que cuando lo hace sobre la vida. En la cuarta parte de su primer

libro de versos, el poeta se dirige a la Muerte como “Feliz regazo, espuma”. La muerte representa el sosiego que la vida no ofrece: “Tú incorporas al mundo”. Esa interacción entre lo erótico, lo punzante como representación de lo placentero y lo doloroso evoca ecos freudianos; paralelismo semejante al existente entre placer y dolor es el que se establece entre vida y muerte, una única realidad conformada por un sin fin de dimensiones. La vida es sufrimiento y dolor, y a medida que nos acercamos a la muerte vamos experimentando sensaciones de unión místico-sexual que culminan en la experiencia de la muerte en sí. Por eso existen “Suicidas que no quieren morirse”, último verso del último poema del libro, como una confesión, y termina: “Madrid, 1 al 11 de noviembre de 1936”, como un documento notarial del que quisiera dejar constancia oficial.

No se puede negar el lirismo de Pisando la dudosa luz del día, libro que, como reza el subtítulo, son “poemas de una adolescencia cruel” y evocan unos años de la vida del escritor en que la zozobra, la congoja existencial y la muerte se dan cita en forma de credo personal. El lirismo en su poesía es un lirismo que pierde su naturaleza de tal para formar parte de una esencia superior que viene expresada a través de atrevidas imágenes, obscenas con frecuencia, pero que hacen que ese intimismo que lo caracteriza no se diluya en viscosidad o se corrompa por los orines.

Es, de esta forma, manifiesta la “porosidad” del poeta y novelista gallego a la hora de absorber néctar de las fuentes clásicas, Quevedo, Góngora, los místicos por un lado, Alberti, Lorca por otro, y su adhesión resuelta a los movimientos de la vanguardia. El enmarcamiento de sus poemas en un ámbito onírico, difuso, caracterizado por la turbiedad, las imágenes

surreales, la presencia de la muerte, de la libido, el paso del tiempo, la congoja existencial, la soledad, el vacío²³, todos elementos caracterizadores de su sistema poético y narrativo, y que hacen de Cela un creador como siempre comprometido con el oficio de escribir y capaz de aglutinar pasado y presente, al tiempo que anuncian el futuro de un arte que ni mucho menos está agotado, como irá dejando claro el autor según publique el resto de sus novelas, hasta la última Madera de boj (1999), verdadera obra de un Nobel y con la que concluiremos esta tesis.



Paisajes del alma

El marcado tono de confidencia de muchas de la página de Pabellón acentúa el lirismo de la obra. Los personajes utilizan la escritura para aliviar sus espíritus fustigados por el látigo atroz de la tisis. Sin embargo, es precisamente la posibilidad de compartir sus penas lo que actúa de bálsamo espiritual. Los personajes aprovechan sus intervenciones para hacernos

partícipes de sus inquietudes, de sus ilusiones y desilusiones. Cela nos transporta de la mano de una prosa grácil al mundo de los enfermos, al interior de sus almas y a la de él mismo.

Maestro del lenguaje, Cela hace gala de académico cuando nos presenta idiolectos tan dispares como el médico²⁴, el femenino-irónico²⁵, el comercial²⁶, etc. a la vez que incluye referencias metafictivas, pues hace que sus personajes reflexionen sobre lo que están haciendo cuando escriben: “Y el tiempo, esa cosa que nadie sabe lo que es, pasa fatalmente sobre nosotros. Ahora soy ya más viejo, estoy ya más muerto que hace tan sólo unos segundos, cuando escribía la Y con la que comienza este párrafo” (294); o cuando dicen: “la palabra que la señorita del 40 dejó sin terminar debió haber sido, probablemente, la palabra «aunque»” (320); o cuando intercala los versos de Alberti: “Si mi voz muriera en tierra,/llevadla al nivel del mar/y dejadla en la ribera” (264). Todos estos rasgos metafictivos e intertextuales reflejan aún más profundamente el alma de los personajes, ahondando así en su lirismo.

El lirismo es un concepto vago, difícil de encadenar a una definición. Es un estado conseguido a base de diversos recursos, y es imposible sin la voluntad explícita del autor. Además de presentarnos el sentir de sus personajes, Cela sitúa esos sentimientos dentro de un marco preciso en el que adquieren ulterior significación. Muchos de los exteriores narrados evocan a Bécquer de lejos, y a la prosa de Juan Ramón: “Hoy prefiero dormir al arrullo de las cigarras que viven entre los cardos; de los grillos que sólo asoman medio cuerpo fuera del agujero; del pájaro que pasa, todo salud y alegría, casi rozando el tejado” (224).

En cuanto a la prosa de Platero, me limito a transcribir parte del texto que aparece en itálica en PR y que trata sobre la carretilla utilizada para transportar los cadáveres de los

habitantes del pabellón. A pesar de la sordidez de la situación, la poesía de la prosa se apodera de la narración, haciéndonos desviar nuestra atención del tema a la forma, y terminar la lectura con un dulce - a pesar de las circunstancias - sabor de boca. Los fragmentos sobre la carretilla, a final de cada capítulo de la segunda parte, nos recuerdan el tono descendente de la novela - en la ascensión o primera parte no aparecen - y la cada vez más cercana presencia de la muerte, aunque no la muerte que atemoriza, sino otra muy distinta. Veamos como se depuran las imágenes sórdidas con una prosa alegre y cómplice, cómo el mismo Platero:

Cuando marcha cuesta arriba dice “¡hoop!”, y la carretilla, con su rueda de hierro que salta sobre los guijarros, responde con el agudo chirrido del eje sin engrasar, que después se pierde, rebotando de piedra en piedra, monte arriba. Cuando va por el liso camino del regato, donde los helechos y el culantrillo asoman su verdor y donde el dulce musgo y el blanco pan de lobo buscan la húmeda corteza de los robles para vivir, el jardinero, como embriagado por aquella paz, entona con su media voz de siempre su amoroso y pensativo cantar.

La carretilla es de hierro, de una sola rueda. Estuvo en tiempos pintada de verde, de un verde del color brillante de la esmeralda, pero ahora está ya vieja, ya apagada, ya mustia y sin color. ¡Para lo que la usan!

Cruzado sobre la carretilla, saliendo por los lados, el ataúd parece, entre las sombras de la noche, un viejo tronco de encina derribado por el rayo.

Dentro, un hombre muerto. (352)

Hasta aquí hemos hablado de la forma en que Cela incluye elementos poéticos para crear el espacio en que se mueven más que los personajes, sus sentimientos. Pasemos ahora a ver otros elementos que constituyen su prosa singular y nos invitan a calificarla de lírica.

Modo narrativo

Bajo esta etiqueta de 'modo' podríamos poner casi todo; todo pertenece al modo narrativo en que la novela se nos presenta a los lectores; son precisamente los diferentes modos que se dan cita en unas páginas agrupadas y que "admiten encima la palabra novela" los que marcan la naturaleza de la misma. La novela era entendida como género proteico que lo admite todo ya por Baroja, cuyo magisterio reconoce Cela en diversas ocasiones, y en Cela se refuta la máxima orteguiana de que la novela como género está exhausto²⁷. El modo narrativo de Pabellón de reposo se compone de la confluencia de diversos modos narrativos. Como si se tratara de una orquesta de cámara, los distintos instrumentos se van alternando para crear el suceso - que diría Espinosa - de la música, en nuestro caso, de la novela. Por supuesto, unos instrumentos son responsables de marcar el ritmo general - piano y bajo - y otros simplemente decoran los espacios sugeridos por los primeros. Sin duda, el tono general de Pabellón es confesional, sometido a férrea estructura, la del pabellón mismo, y ensoñado de reposo. A pesar de la insistente presencia de la muerte, el tono no es dramático, sino cordial; no de negación, sino de irremediable sumisión. Hemos visto cómo la Naturaleza, o el espacio externo, no es más que un complemento al mundo interno de los protagonistas y su autor, que se asoman a las páginas formando una unidad producto directo de su sentir creador, y por lo tanto,

profundamente lírica. En cuanto a los diferentes elementos que confieren carácter lírico a la narración, Freedman señala:

Lyricism in prose narrative remains, of course, an arbitrary concept which can be discerned in varied forms, but its general outline is recognizable as an image of a modern consciousness which has shaped our thought about the novel. In the nineteenth and twentieth centuries, pressures toward a formal conception of private visions have mounted in proportion to the growing tension of the age between inner and outer experience. (41)

Pabellón logra el intimismo a través del tono confesional de los personajes enmarcados en una naturaleza aprehendida subjetivamente y cargada de lirismo. El tempo reposado facilita la creación de imágenes al tiempo que invita a la lectura en voz alta. En opinión de Luis Blanco Vila “Pabellón de reposo es el lógico remanso literario, magníficamente conseguido, después del violento exordio de Pascual Duarte²⁸”.

Cela nos hace testigos de cómo tradición y vanguardia se reúnen en su producción, novedosa siempre y siempre anclada en los clásicos, hasta el punto de marcar los límites a seguir por las generaciones venideras. Finalicemos este apartado con unas palabras de Gonzalo Sobejano:

Y es seguramente ese propósito de novedad de Cela lo que explica no sólo la sacudida que produjo su primera novela y el rápido prestigio que le granjeó, sino también el hecho de que cada una de sus novelas posteriores represente un experimento diverso, y acaso también la circunstancia de haber pasado largos años sin publicar novelas como si temiese, ante sí mismo, no lograr algo a la vez distinto y mejor que lo precedente²⁹.

Notas

Asklepios

¹ Delon, Michel. P.-A. Choderlos de Laclos. Les Liaisons dangereuses. Paris: Presses Universitaires de France, 1992. 45.

² Darío Villanueva dice al respecto: "Curiosamente, apunta W. Lewis, esta intensa preocupación por el tiempo en la novela moderna 'is wedded to the theory of timelessness' es decir, de la 'ausencia de tiempo', atemporalidad o ucronía, lograda mediante la supresión del sentido durativo del mismo."

Villanueva, Darío. Estructura y tiempo reducido en la novela. Valencia: Editorial Bello, 1977. 62.

³ A lo largo de este trabajo veremos cómo Miguel Espinosa-autor está presente de diversas formas dentro de la diégesis de sus novelas: Asklepios en la obra del mismo título, Daniel en Tríbada, y el eremita en Escuela de Mandarines. A este respecto - sobre la presencia del autor en su obra- es interesante el artículo del también su amigo y personaje: López Martí, José. "El nombre propio del eremita". Miguel Espinosa. Congreso. Murcia: Colección Carabelas, 1994. 105-113.

⁴ Sobre los vínculos de Miguel Espinosa con el mundo griego, además de una lista de los nombres en Asklepios, vid.: Sánchez Sanz, José. "Los griegos de Miguel Espinosa." Miguel Espinosa. Congreso. Murcia: Colección Carabelas, 1994. 627-43.

⁵ "En todo texto de Miguel Espinosa, se descubre a Miguel Espinosa. Esta identidad no es producto repetido, sino voluntad de estilo, que conforma el mundo de la página de tal modo que, todo párrafo, por mínimo que sea, acepta el carácter antológico. Este trato con la página es más lírico que épico, apartamiento de un lenguaje gastado, para darle a su lengua la inocencia primera, el sentido originario con que se expone" (66). Martínez Valero, José Luis. "Asklepios". Postdata n 4, mayo-junio 1987.

⁶ "Many other adjectives will be used to describe the modes of narcissism in the pages to follow - self-reflective, self-informing, self-reflexive, auto-referential, auto-representational- and while these are not exactly synonymous, their minor tonal and formal distinctions should be evident in context" (1-2). Hutcheon, Linda. Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox. New York: Methuen, 1980.

⁷ op. cit. pp 17-35.

⁸ García López, José. "Grecia como pretexto en Miguel Espinosa: Asklepios." Miguel Espinosa. Congreso. Murcia: Colección Carabelas, 1994. 441.

⁹ Carles Egea, Francisco. "El «Asklepios»: una comparecencia mítica de Miguel Espinosa". Miguel Espinosa. Congreso. Murcia: Colección Carabelas, 1994.

¹⁰ Gullón, Ricardo. La novela lírica. Madrid: Cátedra, 1984.

¹¹ Dice José Luis Martínez Valero a propósito de Asklepios: Sabe Miguel que la palabra no es inocente, sino confusa memoria, pozo oscuro, y, para lograr su posesión, se lucha contra la amnesia de los lectores. Frente a los que obran como si la palabra tuviese memoria clara de su origen, impone la esencialización, que consiste en diferenciar los hechos y su nominación. La escritura comienza con el dictado que anuncian los nombres, nombres que están ahí, con su muda realidad y, esto, no es una paradoja, dado que su mudez resulta de un diálogo sordo con el mundo, un mundo que sólo, muy de tarde en tarde, aparece como transparencia. (66)

¹² op. cit. p 59.

¹³ García López, José. "Grecia como pretexto en Miguel Espinosa: Asklepios". Miguel Espinosa. Congreso. Murcia: Colección Carabelas, 1994. 438.

¹⁴ Entre paréntesis indico las páginas de Asklepios, vid. bibliografía. Yo he contado -por encima- : Abdera (74), Abydos (171), Acras (52), Agrigento (32), Alejandría (116), Arcadia (113), Argólida (86), Atenas (18), Atenea (148) Beocia (52), Bósforo (90), Creta (113), Calabria (152), Citerea (130), Cos (130), Crotona (152), Delos (113), Dodona (135), Egina (130), Egipto (67), Eleusis (172), Eretria (52), Esmirna (43), Eubea (52), Fócida (113), Hélade (32), Hydra (113), Laconia (113), Larisa (128), Lesbos (113), Leucade (171), Macedonia (90), Mantinea (44), Maratón (135), Megara (130), Mesenia (113), Mileto (60), Mitilene (127), Myconos (134), Nicias (146), Nínive (178), Panopeo (85), Patmos (134), Quíos (130), Samos (113), Samotracia (134), Sardes (51), Sicilia (127), Tanagra (165), Tebas (87), Tecnos (113), Termópilas (147), Tesalia (128), Tiana (26), Toledo (25), Tracia (90) y Zazyntos (134). Es al menos simpático el encontrarse mencionado entre todos estos nombres grecolatinos el Valle de Tabladillo, Segovia (26).

¹⁵ "In the lyrical novel, narrator and protagonist combine to create a self in which experience is fashioned as imaginary" (31).

¹⁶ Escudero Martínez, Carmen. La literatura analítica de Miguel Espinosa. Murcia: Consejería de Cultura, Educación y Turismo, 1989. 15.

¹⁷ Como nos recuerda Villanueva: "Esta ucronía constituye el primero de los tres modos renovadores de tratar el tiempo en la moderna construcción narrativa, y el segundo es la ruptura

de la linealidad cronológica, que dificulta la lectura, y está íntimamente ligado al descrédito del narrador olímpico, cuya pluma omnisapiente sometía el contenido diegético a un rígido esquema" (63).

¹⁸ Una tercera parte de los más de doscientos personajes mencionados en Asklepios son apócrifos. Se les identifica fácilmente porque van presentados con las fórmulas "un tal", "un cierto". Así: "un tal Estratón de Ereso", "un cierto Isarco de Clazomene". op. cit. pp 628-9.

¹⁹ En la novela lírica [la corriente de conciencia] no es recurso técnico utilizado ocasionalmente para presentar el funcionamiento de los mecanismos mentales, sino el fundamento mismo de su creación, el espacio textual en que la conciencia se exhibe ante el lector y le permite verla en el descuido de la intimidad, como a una mujer en su dormir desnuda". Gullón, Ricardo. La novela lírica. Madrid: Ediciones Cátedra, 1984. 37.

Pabellón de reposo

²⁰ Cela, Camilo José. Obra completa. Barcelona: Destino, 1973. v 1. 205.

²¹ A propósito de la estructura de Pabellón de reposo, Manuel Alvar apunta: "Novela poemática, o, más precisamente lírica, si hacemos caso de la etimología: lírica era la poesía acompañada por un instrumento. Se van repitiendo los acordes hasta su aprendizaje en el poema completo. La expresión de la novela es cerrada en el conjunto de la obra y en las secuencias que la componen: digamos poemas y estrofas" (25). Alvar, Manuel. "El lirismo en las novelas de Cela". Camilo José Cela: Palabra en libertad. ed. Victorino Polo. Paraninfo: V Centenario, 1991.

²² La simetría señalada en cuanto a estructura externa -capítulos-, también se confirma a nivel interno -párrafos-.

²³ Ricardo Gullón explica: "El sueño, la alucinación y el delirio abren puertas que la lucidez no sabría o no podría traspasar; avenidas que conducen a lo invisible, a los ámbitos en que la visión normal no alcanza a ver nada. Lo sentido desde la normalidad como sombra y vacío pueden ser formas visibles para el ojo alucinado" (31). Gullón, Ricardo. Espacio y novela. ed. Antoni Bosch. Barcelona: Clarasó, S.A., 1980.

²⁴ "neumo bilateral, con fuerte exudado purulento; una siembra extensa en todo el pulmón derecho; uno de los muchos casos de freni fracasada; desviación del mediastino..." (227).

²⁵ La señorita del 40, ingenua, se dice: “Yo no me explico la complicación que en nuestros sentimientos y en nuestro corazón se obstinan los hombres en ver, cuando, en la mayoría de los casos, somos nítidas y transparentes como el agua” (242).

²⁶ “ Compre azucareras, como le dije, y ofrezca petrolillos. No haga caso de lo que oiga sobre esa supuesta dimisión del ministro de hacienda. No sea usted incauto de la vida. Si le ofrecen minas de estaño, compre con reserva” (272).

²⁷ Cito a Cela en entrevista para El País, sept. 30, 1999: “La novela es un género enorme y con buena salud, porque trata de la vida y debe plasmarla. Está en permanente crecimiento y cabe todo, poesía, ensayo”.

²⁸ Blanco Vila, Luis. Para leer a Camilo José Cela. Madrid: Palas Atenea, 1991. 49.

²⁹ Sobejano, Gonzalo. Novela española de nuestro tiempo. Madrid: Prensa Española, 1975. 89.*

* Citado por :

Castillo-Puche, J. L. “Horizontalidad y verticalidad en la obra de CJC”. Camilo José Cela: Palabra en libertad. Murcia: V Centenario, 1991. 159.

CAPÍTULO 2

ELEMENTOS DRAMÁTICOS

En la creación literaria el autor dispone de libertad de elección a la hora de decidirse a escribir; puede elegir, de entre todos los temas, el que más se adecúe a su propósito. Esta elección - selección, deberíamos decir - va, en parte, a condicionar el desarrollo sucesivo de la obra. Dependiendo de la perspectiva adoptada por el narrador tendremos acceso a una u otra realidad. Recordemos la imagen orteguiana de la manzana. El autor puede optar entre escribir acerca de una realidad próxima a él - en el espacio o en el tiempo - o no. Este factor también va a tener su influencia en la composición de los hechos. Otro elemento importante a tener en cuenta es la condición ficticia o real del relato, pues traen consigo distintas consecuencias:

In some cases, the point of view of the narrator may be more or less specified in space or in time, and we may be able to guess the position, defined in spatial or temporal coordinates, from which the narration is conducted. In particular instances, for example, the narrator's position in a literary work may concur with the position of a character, as though he were carrying out the narration from the point where the character is standing¹.

Traigo a colación el tema del perspectivismo en la introducción porque, como veremos enseguida, será de capital importancia a la hora de acercarnos a la narrativa del murciano Miguel Espinosa, concretamente su novela Tríbada. Cada período literario se caracteriza por una serie de elementos que componen y delimitan el gusto académico al tiempo que

establecen los criterios y parámetros de creación literaria. Consideramos “clásicos” a los escritores que, por un lado, con genio, maña y mesura recogen del pasado raíces que en el presente crecen, revelando nuevas sensibilidades y formas de narrar, y, por otro lado, a menudo, a los que son capaces de anticipar el futuro desde el tiempo presente. El escritor clásico bebe en el pasado de la humanidad toda, recoge lo anacrónico e intemporal, aísla la eternidad del momento y otorga dimensión vital a la palabra escrita. Como decía Huidobro: “el poeta es un pequeño Dios”². Espinosa, en su *Theologiae Tractatus*, subtítulo de la novela, ensaya esquemas narrativos de claro corte cervantino, como señalan Gonzalo Sobejano e Ignacio Soldevila³ y de los que hablaremos poco más adelante.

Respecto al trato de Dios y la religión en *Tribada*, la afirmación con que se abre el relato es por sí misma significativa: “No creo en Dios”⁴. Esta confesión en primer término lo que consigue es introducir el clima de incertidumbre, de soledad y gusto existencial que domina el desarrollo del argumento y el tono de las opiniones vertidas por los diversos personajes. Lo que consigue Espinosa con esa rotunda afirmación nada más comenzar el relato es predisponer al lector hacia determinado personaje, al tiempo que inicia ese clima de incertidumbre existencial que domina la casi totalidad de la narración. Esta “manipulación” del lector evoca de forma clara ardidés cervantinos.

Más importante que los hechos mismos en la novela son las repercusiones que éstos tienen en las vidas de los protagonistas. Esto explica la necesidad racional de Espinosa de explicarle al mundo - y a sí mismo - lo que ocurrió. Espinosa pertenece a esa escuela de humanistas que se zambullen en aguas de muy diversa índole, se sumergen en la filosofía,

flirtean con la historia y, con frecuencia, se recogen en la docencia sin dejar rama del saber inexplorada. Hemos visto en Asklepios la preocupación por definir al individuo según coordenadas de espacio y tiempo; el hombre se recoge en la reflexión para poder comprender la Naturaleza en la primera, y para entender las relaciones humanas en la novela que a continuación analizaremos.

TRÍBADA

El lenguaje adquiere en Espinosa la trascendencia del signo, la impotencia de la representación, la agonía de la voluntad. El mundo entendido como voluntad y representación constituye una perspectiva idónea para la narración de este tipo de lides. La naturaleza mezquina del hombre - y sobretodo de la mujer, en este caso - campa a sus anchas a lo largo del relato. El autor padece-con y no compadece a sus personajes. Quizás precisamente por estar él mismo enquistado en el fondo - y no tan en el fondo - de todos y cada uno de ellos, se confunde con sus criaturas; pero, a la vez que sucede esto, se mantiene la clara intención de dejar constancia de lo acaecido de una manera formal, y decimos "formal" en el sentido cognoscitivo-filosófico del término, sometido a forma, estructura; busca el autor, en fin, sentido, y desea expresarlo con la matemática de un signo que apenas lo consigue. Las reflexiones sobre el lenguaje y la referencialidad son abundantes como veremos seguidamente. No es fácil encasillar a Miguel Espinosa dentro de una escuela en concreto. Su cultivo de diferentes temas y técnicas dificulta aún más situarlo dentro de un estilo específico. En la Historia de la literatura murciana⁵ se le presenta en los siguientes términos:

Los libros de Miguel Espinosa, que nosotros sin ningún problema denominamos novelas, responden a un concepto muy moderno de lo que podríamos llamar como ha hecho Sobejano (1987), “novela intelectual”, en tanto que en ellas se produce una inclinación hacia lo reflexivo ya sea hacia el interior o hacia el exterior - desde la lírica (Asklepios) a la dramática (Tríbada) pasando por la épica (Escuela de Mandarin) en su condición de superador de géneros distintos aunque próximos, como le llamó Baquero Goyanes (1983)... Se descubre en él una manera que elude los géneros, parece que se propusiera el libro, esto es la obra, no la novela, el ensayo, el poema, la biografía y la historia, y sin embargo, lo son, y más” [1987, 66]. (570)

Los hechos narrados en Tríbada se limitan a la ruptura de una pareja por la intrusión de una tercera persona y los extensos comentarios suscitados en los amigos de los involucrados, argumento muy sencillo⁶, y Sobejano destaca tal simplicidad. Es una historia real. La acción tiene lugar en la ciudad de Murcia, que a los efectos bien puede representar cualquier ciudad de provincias, como en su día lo hiciera la clariniana Vetusta. A propósito de la ciudad de Murcia en la novela del murciano, dice Sobejano, citado por Fco. Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco en su Historia de la literatura murciana:

Gonzalo Sobejano, que ha estudiado con tanto detalle como sabiduría esta novela, ha destacado en ella múltiples aciertos, que van desde la sorprendente y anormal disposición externa hasta el cervantismo bien entendido y constante, desde el carácter reflexivo (pregunta o problema) hasta los virtuosismos metafictivos, desde su condición y formulación dramática a su significación mítica, y ha concluido que es “Miguel Espinosa, a mi parecer, el mejor escritor murciano de este siglo que, sin dejar de serlo, trasciende el localismo - habitual hasta hace poco en la literatura de los allí nacidos -, y lo trasciende no porque olvide o niegue su tierra, sino porque, al asumirla profundamente, descubre el valor universal de sus gentes y de su paisaje. Murcia se ve en Tríbada, y se siente: no descrita en ninguna página. Salvada en todas” (1987, XXVI). El carácter definitivo de opiniones tan autorizadas como la precedente determina con certeza lo que Espinosa y su obra significa entre nosotros, desde el momento en que entra en el terreno de lo excepcional, de lo singular y de lo inimitable. (572)

Agnes Moncy destaca la importancia del tedio como elemento generador de la tragedia y la “contemporaneidad” del relato. El objeto de preocupación del autor en esa Murcia ficcionalizada, no es la ciudad entera, sino sus habitantes por él conocidos, y de entre estos, los participantes que constituyen la relación triangular existente entre Damiana, "ex" de Daniel, trasunto de Espinosa mismo, y Lucía, "la marida maridada". Se define inmediatamente la relación amorosa existente entre Damiana y Daniel, al tiempo que se va introduciendo la figura de Lucía a través de las opiniones vertidas por los numerosos personajes. Significativamente los tres primeros capítulos de la novela se titulan "Damiana", "Damiana y Daniel" y "Damiana, Lucía y Daniel". Esta progresión en la aparición de personajes se completa en el capítulo cuarto - último y más extenso - con la presentación de Juana, principal mediadora entre el mundo y el autor. Juana será la que interprete los hechos antes de reportárselos a su enamorado "desmaridado".

Creo que Tríbada es resultado de la necesidad del autor de encontrar sentido a lo ocurrido, inundándolo de literatura para así hacerlo más fácil de digerir o asimilar en sus esquemas mentales. A propósito de lo dicho, revisemos el prólogo de La Celestina para señalar una conexión más con la dramaturgia “clásica” (incluyo La Celestina en el género teatral por la representabilidad de la misma y su concepción dramático-lírica, más que épica). Espinosa debe tomar la medicina que le ayude a sobrellevar los hechos, aunque no le guste su sabor; e igual que su antecesor que lo expresó en verso, nuestro contemporáneo intenta atrapar en la escritura aquello que “atrae los oídos de penadas gentes”, entre las que él mismo se encuentra. Veamos el texto clásico:

Si bien queréis ver mi limpio motivo,
Con cuál participa, quién rige sus extremos,
Apolo, Diana, o Cupido altivo;
Buscad bien el fin de aquesto que escribo,
O del principio leed su argumento:
Leedlo, veréis que aunque dulce cuento,
Amantes, que os muestra salir de cativo.
Como el doliente que píldora amarga
O la recela o no puede tragarla,
Métela dentro de dulce manjar.
Engañese el gusto, salud se le alarga:
Desta manera mi pluma se embarga,
Imponiendo dichos lascivos, rientes,
Atrae los oídos de penadas gentes;
De grado escarmientan, y arrojan su carga⁷. (14)

La vida de Espinosa salta de la realidad a la literatura y viceversa, trágica y simbólica, como el destino prefijado... Como vemos en el prólogo de La Celestina, la realidad amarga la oculta nuestro escritor bajo el halo de la literatura como el de la Puebla de Montalbán escondía sus lecciones morales tras de una trama tragicómica. La redacción de lo sucedido puede contener la solución a los problemas existenciales del escritor, o, llevado por metas clásicas, ofrecer una enseñanza provechosa. Lo difícil será descubrir esa moraleja contenida, tal vez un anuncio de la crítica social a la burguesía que más tarde dará forma a La fea burguesía. En Miguel Espinosa realidad y ficción se dan la mano para conciliar al escritor con ese entorno que encuentra sofocante, y que reitera una y otra vez en boca de las diferentes voces narrativas.

Espinosa, como autor, ya fue creador de sí mismo como personaje primero en Asklepios y Escuela de Mandarinés; ahora en Tríbada, reaparece bajo el nombre de Daniel. Otro personaje recurrente en su producción es el de su musa Azenaia Parzenós, o Juana, o

Mercedes Rodríguez, a quien dedica la apertura de Escuela de Mandarines con estas significativas palabras⁸:

A Mercedes Rodríguez García:

Realmente compuse con larga paciencia estas historias de mandarines; pero tú también las esperaste con larga paciencia. Desde que comencé a escribirlas, las destiné a tu persona; así como eran, y así como son y están hechas, quieren honrarte y nombrarte con constancia.

Quienes nos rodean, suelen afirmar que, ante ti, digo mejor de cuanto de mí puede esperarse; con ello pretenden significar que tú me inspiras, lo cual tengo por el más alto valor que vale. (14)

Narración repetitiva y polifonía aparente

Siguiendo la distinción entre narración singulativa y repetitiva establecida por Shlomith Rimmon-Kenan en Narrative Fiction. A Contemporary Poetics - y utilizada por A. Moncy en "Del 'enxiemplo' a la novela comentario"-, podemos afirmar la naturaleza repetitiva de Tríbada en cuanto a narración; el mismo evento es relatado por terceras partes, pero es reportado siempre el mismo hecho, aunque desde el punto de vista de diversos personajes.

Al utilizar esta técnica, Espinosa consigue un efecto polifónico:

Bakhtin defined the self and society as being in a dialogical relationship. Individual and social languages define each other: any individual discourse is traversed by social discourses (a state of affairs Bakhtin calls 'heteroglosia'). Some modes of discourse, such as the novel, are especially open to this play of competing ideological voices, hence the 'polyphonic' nature of the novel for Bakhtin.⁹

Nos enfrentamos, pues, con Tríbada, a una lectura condicionada y parcial, ya que el autor - narrador en el texto - es uno de los protagonistas y no nos ofrece perspectiva de los hechos, no quiere, no puede. A pesar del acceso directo a los hechos, es la subjetividad del narrador la que gobierna el desarrollo de la novela, directamente; mediante el uso de

narradores secundarios como Juana se logra el simulacro "polifónico", pero en realidad ninguno es libre, todos son criaturas del mismo padre, y la "polifonía" aparente es sólo eso, aparente; la diversidad de narradores no aporta genuina diversidad ideológica al texto. Es una polifonía en la cual cada voz dice lo mismo que la anterior. Simplemente cambian el tono, la intensidad - aumentan el dramatismo¹⁰- y otros rasgos circunstanciales, pero ninguna aportación que amplíe la perspectiva del lector. Todas las voces - la misma voz - son eco que fustiga la mente del escritor, anuncia su dolor y confirma su incesante sufrimiento. También ponen de manifiesto la "vulnerabilidad" ante la opinión de los demás que se sufre en ciudades provincianas en las cuales, los asuntos de uno son siempre generosamente compartidos por el resto de la vecindad.

El abultado número de personajes trasciende el mundo ficcional y participa de la creación en forma epistolar, comunicando sus impresiones al respecto de los protagonistas. Esta polifonía narrativa coincide con el claro interés del autor por la perspectiva y la relación del individuo con el resto de los miembros de la sociedad con quien comparte su existir. El autor "reflexiona" sobre la situación a través de los puntos de vista de los distintos narradores, quizás buscando respuestas a lo que sin duda supuso una crisis personal importante.

Enjuiciamiento de personajes

El autor tiene la ocurrencia - feliz o no - de presentarnos a los personajes antes de iniciar la narración. Ofrece una lista de nombres referidos y referentes a las criaturas que se darán cita en las casi quinientas páginas de la novela. Haciendo esto, Espinosa condiciona de antemano la lectura posterior guiando al lector hacia un ámbito de referencia por él creado y con el que quiere que nos familiaricemos antes de "escuchar" los hechos por boca de otros. Debemos desconfiar aquí del autor murciano, (del narrador deberíamos decir), y no dejarnos influir por las connotaciones negativas de buena parte de los nombres referidos. De acuerdo con la clasificación narratológica de Wayne C. Booth, los personajes-narradores tienen un grado variable de confiabilidad. Depende del lector decidir ante qué tipo de narrador se encuentra y si puede "fiarse" o no de su relato.

Veamos algunos de los nombres incluidos en la lista que se compone de las siguientes partes: Relación de personajes, Nombres de Damiana y Nombres de Lucía. La Relación de personajes incluye, además del nombre del mismo, una breve referencia definitoria: "Adriana: homófila, amante de Lucía" (13), "Federica: mujer homófila, amiga de Ignacia, Cornelia, Genoveva y Camila, también homófilas" (19), "Espinosa Gironés, Miguel: amigo de Juana y de Daniel, autor de un libro titulado La Tríbada Falsaria. Escribió múltiples relatos sobre Damiana" (18). Notemos cómo esta última referencia a sí mismo como personaje y como autor del libro tiene claros ecos cervantinos, y afirma la voluntad de verse como escritor sobretodo.

En los nombres de Damiana encontramos: “afán de vulva”, “afición nefandaria”, “ansiacricas”, “bollerita”, “cuya de Lucía”, “fricadora”. En los de Lucía vemos: “aflatelada”, “alcohol en el vaso”, “furor incesable”, “mamas descolgadas”, etc. Observamos cómo un elemento clásico utilizado para presentar personajes en otras obras es utilizado en Tríbada como caracterizador a través de rasgos negativos en el mayor de los casos. Esta distorsión de lo clásico es verdaderamente innovadora - al hacerlo con una lista de nombres - y pertenece al discurso literario que caracteriza la segunda mitad de siglo. Boyd señala que “The modern novel defines itself in terms of its rejection of the conventions of formal realism” (7), y esto es lo que hace Espinosa: utiliza elementos adscritos a un campo pero con la novedad de no seguir la tradición, sino de participar como autor en la “orientación” del lector, más bien en la “desorientación” del lector: “all novels written in the reflexive mode seem to use similar techniques of alienation to disrupt their readers’ willing suspension of disbelief”¹¹.

Por la manera en que Espinosa se refiere a sus personajes podemos adivinar poca indulgencia y menos simpatía por, por ejemplo, Lucía. Este aborrecimiento es extensible al género homófilo, particularmente al lésbico. Espinosa caracteriza a estas mujeres utilizando nombres asociados con muy diversos conceptos y para ello recurre a innumerables términos, muchos de propia creación en el mejor estilo quevedesco. Lo que Uspensky dice respecto al héroe en esta cita, bien pudiera aplicarse a los diversos nombres asociados con los protagonistas de Tríbada:

Those devices to express attitudes are typical of magazine writing and feuilleton in general: the author’s attitude toward his hero is manifested primarily in his way of naming the hero (various forms of proper names are characteristic in this

respect), and changes in the hero are marked by changes in the author's way of naming him. (22)

En la lista de personajes de, digamos, Don Álvaro o la fuerza del sino¹², Ángel

Saavedra se limita a nombrar a los personajes, sin dar otro tipo de detalles salvo el oficio, a lo sumo - al contrario que Espinosa -, y lo mismo podemos observar en diferentes títulos:

Don Álvaro.	Un Alcalde.
El Marqués de Calatrava.	Un Estudiante.
Don Carlos de Vargas, su hijo.	Un Majo.
Don Alfonso de Vargas, ídem.	Mesonero.
Doña Leonor, ídem.	Mesonera.
Curra, criada.	La Moza del Mesón.
Preciosilla, gitana.	El Tío Trabuco, arriero.
Un Canónigo.	Un Sargento.
El Padre Guardián del Convento de los Ángeles.	El Tío Paco, aguador.
El Hermano Melitón.	Un Capitán.
Pedraza y otros oficiales.	Un Ordenanza a caballo.
Un Cirujano de Ejército.	Dos Habitantes de Sevilla.
Un Capellán de Regimiento.	(49)

La lista de nombres introducida por Espinosa antes de comenzar el relato condiciona nuestra opinión de los personajes incluso antes de conocerlos siquiera, mostrándonos su parcialidad dentro de la historia, y avisándonos de que quizás no debemos tomarlo demasiado en serio. Con todo, aunque fuéramos capaces de abstraernos de toda opinión tras la lectura de los nombres, sucumbiríamos de todas formas una vez iniciada la lectura de este "comento de comentarios" que diría Sobejano. Esta técnica recuerda, como hemos visto, a la utilizada en los textos dramáticos, que incluyen una lista de los personajes al comienzo del libreto, si es una ópera, o en el programa, si es obra teatral.

Estilo epistolar

El estilo epistolar elegido por Espinosa es uno de los elementos clasicistas a los que a continuación nos referiremos. Toda Tríbada constituye un intercambio de misivas entre diversos personajes, preferentemente Juana y Daniel. La literatura epistolar se desarrolla durante el S. XVII, como señala Delon, que apunta como primeras obras las Lettres persanes, de Montesquieu, y La Nouvelle Héloïse, de Rousseau, al tiempo que comenta:

Mais l'originalité du roman épistolaire au XVIII siècle reside dans les passages de ces monologues et dialogues à une polyphonie rendue complexe par le nombre des correspondants et l'architecture du texte. Montesquieu mêle les misives de deux Persans en Europe à celles des femmes, des eunuques et des amis restés en Perse. Le roman se constitue de l'entrelacement de ces correspondances et des décalages temporels, psychologiques et idéologiques, qui séparent les divers épistoliers. Les grands romans de Richardson et le chef-d'œuvre de Rousseau exploitent et diffusent cette form polyphonique¹³. (45-46)

Como apunta Freedman¹⁴, los diarios y cartas incluidos en una narración tienen la función de crear verosimilitud, y a pesar de la subjetividad sujeta a opiniones personales, centran su atención en el mundo externo, en lo que pasa alrededor de los protagonistas, amén de lo que ocurre en sus mentes. Además de recordarnos a esas otras cartas escritas por Cadalso¹⁵ - aunque no persiguen el mismo interés moralizante, evocan lo mismo; encierran una crítica implícita sobre el objeto de su discurso: España en el caso del primero y el tedio burgués en el autor que nos ocupa. Los autores "salen" de sus respectivos países para así adquirir perspectiva de las cosas y aprehender la realidad en su totalidad. Este afán de definición, de auscultar la vida e imprimir en ella nuestra propia sustancia mientras buscamos respuestas, revela nuestro ansia de conocimiento y de inmortalidad. ¡Ay don Miguel, que razón tenía!

En Tríbada es Juana la que vierte opiniones "desde fuera" de la realidad triangular, aunque su condición de enamorada de Daniel condiciona la interpretación de su discurso. Espinosa no sale de su país sino para contarnos las aventuras internacionales de Lucía, "cuya de Damiana" en palabras del autor, aunque lo había hecho ya en la persona de Asklepios, exilado de patria y tiempo. El extranjero evoca en la novela la civilización, el más allá de Murcia con sus convenciones y tapujos provincianos, responsables en parte del sufrimiento del autor. Las cartas de Juana constituyen uno de los pocos ejemplos de lirismo en una novela que, por otra parte, transcurre entre ambientes de corte sórdido y por tales, poco líricos. Las cartas además constituyen testimonio escrito del amor sincero que Juana sentía por Daniel, o Mercedes por Miguel, o Azenaia por Asklepios. Miguel Espinosa-autor se evoca constantemente, en un esfuerzo no de Narciso ante el estanque, sino de ansia de Ser. El uso de las cartas como elemento discursivo dentro del relato destaca en múltiples ocasiones a lo largo de la literatura; cartas escritas por mujeres hay menos, pero pienso, por ejemplo en Les Liaisons Dangereuses, de Choderlos de Laclos, y cuya trama se desarrolla al tiempo que la correspondencia entre la marquesa de Merteuil y Valmont, ex-amantes como Juana y Daniel.

Lenguaje místico

La objetivación de la palabra a través del ser humano la convierte en expresión del Ser, lo cual no resulta tarea ni grata ni remunerada. Aparece en la novela la singularidad de la

palabra puesta en boca ajena. Encontramos innumerables comentarios y reflexiones sobre el lenguaje mismo, su capacidad referencial, su utilidad, su habilidad definitoria, la explicación que nos ofrece de los insondables reductos del ser, etc. Se utiliza el lenguaje como nexo místico con una dimensión inaprehensible de otro modo. Notemos la similitud en el léxico y estilo del siguiente fragmento, a propósito de lo dicho: “Abro tus actuales mensajes presurosa y enervadamente. La luz de la gracia ilumina mi alma, y la conforta, cuando tu letra atraviesa el umbral de mi casa. Tu amada y deseada letra pone campanilla en mi corazón”¹⁶.

El fervor con que se expresa Juana recuerda la vehemencia del léxico místico, y las descripciones de los estados místicos teresianos, como los encontramos en las Moradas. Ésta es Juana rememorando los momentos de la espera:

Limpié mi casa, la dejé fregada, armónica, en paz, las ventanas entornadas, el mobiliario tranquilo y recogido. Pensé que así ordenaba la Obra, curaba las cosas del dolor de su lugar y concedía al lugar el encuentro con la cosa. ¡Qué alivio, querido mío, qué alivio sentí! Cuando las habitaciones quedaron en concordia, la luz apacible, los objetos ensoñados y conformes en sí, empezó a mostrarse la añoranza de ti, representada en los trebejos¹⁷.

La coincidencia con lo místico en general, y con Sta. Teresa en particular, ya ha sido señalada por Carmen Bellón Galindo:

Ruega a su amado la salvación - igual que Santa Teresa se dirigía a Dios - cuando en realidad ella es la salvadora que le regala las alas para levantar el vuelo de regreso. El miedo y el pasmo que sienten Juana y Daniel - comparable al susto que experimentaba la Santa ante las apariciones de Jesucristo - al penetrar en la realidad y ver debajo de las apariencias debe ser combatido¹⁸.

Veamos ahora cómo explica San Juan de la Cruz el estado del alma ante la llegada del Amado. Esta condición del alma para la unión con lo eterno que se da en el misticismo es siempre precedida por una sensación de calma, de paz y de limpieza:

En una noche oscura,
con ansias, en amores inflamada
¡Oh dichosa ventura!,
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.

a oscuras y segura,
por la secreta escala disfrazada,
¡Oh dichosa ventura!,
a oscuras y en celada,
estando ya mi casa sosegada;

en la noche dichosa,
en secreto, que nadie me veía,
ni yo miraba cosa,
sin otra luz y guía
sino la que en el corazón ardía.

Aquésta me guiaba
más cierto que la luz del mediodía,
a donde me esperaba
quien yo bien me sabía,
en parte donde nadie parecía. (...)

"Noche oscura del alma"¹⁹

Esta cercanía al lenguaje místico de Sta. Teresa o San Juan de la Cruz constituye de nuevo una conexión más de Espinosa con las fuentes clásicas.

Otro uso del lenguaje característico de Espinosa es para hablar sobre el lenguaje mismo. Metalenguaje que reflexiona sobre sí y sus posibilidades a la vez que cuenta la historia de otra gente. Espinosa, a pesar de la ardua tarea de encontrar la palabra exacta, tarea que para Juan Ramón sería placentera "¡Inteligencia/dame el nombre exacto de las

cosas!", a veces desespera en su intención al encontrarse falto de recursos: "¿Para qué los vocablos?"²⁰, "¿Quién nos nombrará?"²¹, "tu palabra, como siempre, vivifica y mata, turba indecible; bien advierto que no has perdido su dominio"²². Es significativo el paralelismo de estas preguntas retóricas con otras cuestiones de corte existencial si son referidas a lo ontológico; suenan a lamento, a pérdida de esperanza, muestran quizá lo solo que está el hombre en el mundo. Además del poder de definición, en Espinosa, la palabra posee la condición terapéutica de la perpetuación del espíritu, así de alivio como de consuelo.

Barroquismos

También Espinosa se recrea en el tiempo pasado, el ubi sunt latino; durante la narración diversas son las instancias en las que vemos aquello de que cualquiera tiempo pasado, fue mejor: "¿Qué ha sucedido a nuestra florecilla, miel y hiel para Daniel, ayer falsaria y hoy confusa? ¿Qué ha acontecido en esta incontenible pasión, risa de fontanas, transformada comparecencia encogida y temerosa, que implora ayuda?"²³ El tiempo es una preocupación latente y presente a lo largo y ancho de la historia. En Espinosa se presenta el tiempo aislado de sí mismo e inmortalizado; busca lo eterno del momento como impresión narrable; la distorsión temporal refleja la distorsión de la realidad:

Frente a la utopía ideal, la visión de la realidad constituye, en efecto, la antiutopía, y es a su vez la matriz, por rechazo, de aquélla. Las largas disquisiciones de filosofía política, de religión y de ética, que van surgiendo de la historia en diversos y variados modos (diálogos, disputaciones, discursos, controversias), se configuran a un mismo tiempo como pantopía, y la distensión temporal, que extiende la razón humana a razón de milenios, es a la vez ucronía y pancronía, puesto que en ellas - pantopía y pancronía - se revelan todos los sucesos de nuestra Historia Universal y todas las Civilizaciones e Imperios que en la Tierra se han constituido desde que hay una memoria histórica²⁴.

Podemos encontrar paralelismos entre esta forma de entender el tiempo de Espinosa y la de Antonio Machado:

Todo pasa y todo queda,
pero lo nuestro es pasar,
pasar haciendo caminos,
caminos sobre la mar²⁵.

La dinámica de la novela tiene lugar evidentemente dentro de un marco decorado de elementos clasicistas: la narración bien recuerda las conversaciones entre el Conde Lucanor y Patronio, como hemos visto en el trabajo de Agnes Moncy, sobretodo en la intencionalidad; Tríbada, al igual que anuncia el Prólogo de La Celestina, contiene la crítica implícita de una burguesía ociosa que lleva a sus miembros a comportarse como lo hacen en la narración; Sobejano dice: "Miguel Espinosa ha sido quizá el mejor heredero en nuestro siglo de la forma de novelar cervantina"²⁶; lo cual supone un gran elogio por parte de tan destacado crítico que sitúa a Espinosa por encima de un Baroja, Cela o Benet. Simplemente, dejamos constancia de ello.

Señalar únicamente el excelente trabajo de Carmen Escudero respecto a los elementos cervantinos presentes en la obra del autor que nos ocupa. Apunta:

Casi todos los personajes cervantinos cambian de nombre al cambiar de actividad: Alonso Quijano pasa a ser Don Quijote cuando se hace caballero andante; Tomás Rodaja será el licenciado Vidriera durante su locura y Rueda posteriormente; Rincón y Cortado serán Rinconete y Cortadillo al relacionarse con la cofradía de Monipodio, etc.²⁷

Recordemos ahora cómo la protagonista cambia de confusa a falsaria según progresa en su actividad fricadora. Señalemos también la coincidencia de finales en ambas Don Quijote y

Tribada: el epitafio del hidalgo escrito por Sansón Carrasco y el relato de José Luis Martínez Valero sobre Damiana y Lucía en el Comento de Tribada. Ambas son valoraciones de segundas personas plurales sobre terceras personas, singulares o plurales. A este tipo de actividad se la asocia principalmente con la clase burguesa provinciana, ociosa e indolente, que se entrega lasciva y ritual al ágape felino del despelleje ajeno. La novela de Espinosa La fea burguesía habla por sí misma a través del título, y se refiere precisamente a esa práctica burguesa.

Otro de los elementos característicos de Espinosa es su gusto por el tiempo como dimensión que aísla el instante. La intención de Espinosa consiste en la abstracción temporal de cualquier referencia al momento. Representa el instante y lo "saca" de su marco, haciéndolo así eterno. Esta preocupación por el paso del tiempo con consternación ante la fugacidad de la vida y angustia ante la cercanía de la muerte es muy característica de la época barroca, y aunque nos llega ya de Manrique, adquiere verdadero desarrollo posteriormente con Calderón y, sobretodo, Quevedo:

¡Fue sueño ayer; mañana será tierra!
¡Poco antes, nada; poco después, humo!
¡Y destino ambiciones, y presumo
apenas punto al cerco que me cierra!
Breve combate de oportuna guerra,
en mi defensa soy peligro sumo;
y mientras con mis armas me consumo,
menos me hospeda el cuerpo, que me entierra.
Ya no es ayer; mañana no ha llegado;
hoy pasa, y es, y fue, con movimiento
que a la muerte me lleva despeñado.
Azadas son la hora y el momento
que, a jornal de mi pena y mi cuidado,

cavan en mi vivir mi monumento.²⁸

Para Espinosa, el tiempo es lo único que dignifica a la persona, el hecho de haber estado/sido en el mundo; esa experiencia condiciona nuestra apreciación - o la suya - del resto de las personas:

Bajo aquella primorosa silueta advertí los cuarenta y tres añitos de la Damianita, asomados a su cuello, a su mentón, a los pliegues de sus párpados góticos, a sus dedos; y juro por Dios, Juana, que esa comparecencia del tiempo y del destino me pareció la única huella de dignidad que había en el cromo, lo cual me serenó y reconcilió con la damita.²⁹

Es barroca la preocupación por el paso del tiempo, pero concebido como filtro de la experiencia humana y no subyugado por la brevedad. Coincide aquí Espinosa con preocupaciones de corte humanista, y parece deducirse de la lectura aquello de que “cualquiera tiempo pasado fue mejor”.

Otro rasgo caracterizador de la narrativa de Espinosa lo constituye la utilización del sueño como elemento narrativo. Ricardo Gullón vincula el mundo onírico y la introspección con la novela lírica. Pensemos en La vida es sueño, Niebla, La última niebla; el mundo del sueño nos ofrece el entorno propicio para la introspección y el análisis; también es un ámbito que evoca vaguedad, posibilidad remota pero posible; es, como tema en la literatura, clásico. Muchos son los sueños evocados en Tribada, y muchos son los paralelismos que podemos establecer entre los sueños tribádicos y los de Quevedo. Veamos primero uno del murciano:

Soñé anoche que me hallaba ante una interminable turba: los pueblos y las razas de la Tierra. Era amarillo el cielo y amarilla la luz. Marchaban las naciones bajo un sol cobrizo: avanzaban hombres, mujeres y niños de todos los cráneos, ojos y semblantes. (...) En mi caminar contra los pueblos, tras el espanto de semejante visión, tornaba mi alma en soledad, y mi corazón rebosante de ardoroso

odio.(...) Vi, igualmente entre las naciones a Pepito Cadenas, al peluquero Tadi, al cirujano Romi, al arquitecto Buendía, a Martina, la pantalonera, y a Quinita, la antigua amante de la lazarina, también desmemoriada del vínculo.³⁰

Recuerda este sueño al del "Juicio final" de Quevedo en el que "pasa revista" a las personas según sus profesiones. Pocos se salvan de la insidia y mordacidad del maestro conceptista.

Veamos ahora un fragmento de Quevedo:

Halléme en un lugar favorecido de naturaleza por el sosiego amable, donde, sin malicia, la hermosura entretenía la vista - muda recreación y sin respuesta humana -, platicaban las fuentes entre las gijas y los árboles por las hojas...(...) ¡Oh, quién hubiera oído misa!, ¡Oh, quién hubiera callado! ¡Oh, quién hubiera favorecido al pobre! ¡Oh, quién hubiera confesado!³¹

A propósito de los Sueños dice Felipe Maldonado:

La manera de construir las sucesivas escenas es variada: descripción de los personajes, atormentados y atormentadores, situación, castigos que dan o reciben, referencias a su conducta en la vida terrena, y consideraciones de índole moral, que a veces se convierten en acusación o en dicitario.³²

Son muchos los parecidos en la expresión, el léxico, la representación y el simbolismo, amén de mostrar preocupaciones afines por la función del individuo en el mundo, su profesión y actividad diaria, y las actitudes de los individuos respecto a las mismas. Espinosa llega incluso a citar a Quevedo literalmente: "genio y figura hasta la sepultura"³³, en boca de Juana. También resulta aparente la similitud de recursos léxicos de ambos: "Alguacil alguacilado"/"marida maridada", el uso de diminutivos y aumentativos con ánimo ofensivo o satirizador, el gusto por la fina ironía³⁴ y la caricaturización esperpéntica³⁵ así como las cosificaciones de personas eliminando la "a" que precede al implemento u objeto directo personal; Espinosa niega al individuo, a las individuos, la condición de personas..., sutil este murciano. Carmen Escudero compara a Espinosa y a Quevedo en los siguientes términos:

La lengua literaria de ambos autores se ensancha para canalizar adecuadamente sus mundos de creación respectivos, mundos que resultan peculiares en extremo, porque un calificativo como "ortopensante", que ya comentábamos, aplicado a alguien que es incapaz de pensamiento fructífero, nos lleva, en efecto hasta una extraña y distorsionada visión, una visión esperpéntica que se reduce al mundo de lo ideológico por las especiales características de la obra. (100)

Lenguaje

El autor escribe para acondicionar lo sucedido en sus esquemas existenciales y para poder aceptar lo ocurrido. Cuando dice "Dios me ha concedido el don de llorar; lloro y limpio tus desmanes"³⁶, bien podría decir: "Dios me ha concedido el don de escribir; escribo y limpio tus desmanes"...

De igual forma usa Damiana la palabra; habla, en efecto, la mujer para ser lo que declara, o para que los sucesos resulten como los narra. No existe una Damiana anterior a su discurso, ni una interioridad surgida en lo manifestado; hay, sencillamente, la Damiana que se descubre a sí misma en lo que acaba de decir.³⁷ (el subrayado es mío)

Somos lo que decimos, parece decir Espinosa, nos define el uso que hacemos del lenguaje. No existimos como tales antes de expresarnos. Vemos la condición creadora y definitoria del lenguaje con una trascendencia de corte diferente al académico³⁸. En su intento por delimitar el ámbito del significado, arbitraria relación entre signo y concepto, Espinosa recurre al lenguaje hablado como instrumento para llevar a cabo su propósito; transcribe el habla, la parole de Saussure, no la lengua escrita, la langue; la palabra hablada es la que define a los personajes. Son lo que dicen, y cuanto más dicen, más condicionan nuestra percepción y opinión sobre ellos. La utilización de la palabra hablada, escrita en papel, como cincel de caracteres recuerda al personaje de Carmen Sotillo en Cinco horas con Mario, de

Miguel Delibes. El monólogo de Carmen va revelando su naturaleza, sus frustraciones, miedos e inquietudes, sus pequeñas envidias y mezquindades compartidas. El personaje se crea en su discurso al tiempo que ayuda a crear a los demás. Espinosa aporta testimonios diversos que por un lado definen a sus autores, pero que siempre van dirigidos al tema central de la novela, con lo cual se crean lazos de unión no existentes de otra manera entre los diferentes participantes en la narración de los hechos, los hechos mismos y los demás personajes involucrados. Esta madeja que se va tejiendo, de página en página, no será la que saque al autor del laberinto emocional en que se encuentra; al contrario, es como si al desarrollarse el relato, la madeja rodeara el cuello del autor, apretando lenta pero certeramente, casi hasta la asfixia existencial.

A este uso del lenguaje limitado a la persona hay que añadir el efecto conseguido gracias a la polifonía de los diversos narradores de una historia contada, como ha señalado Agnes Moncy³⁹, de forma repetitiva en vez de singulativa; esto es, la historia se nos cuenta una y otra vez desde diferentes puntos de vista, creando una voz de eco de fondo que recuerda al uso del ditirambo en el teatro griego; tenemos aquí, pues, otro ejemplo de elementos clasicistas en la narrativa de Espinosa. Entre el uso individualizado de la palabra y el compartido por la sociedad existe una clara diferencia: el primero define a la persona, el segundo la destruye. Creo reconocer a Espinosa en la narración que Juana hace justificando su relato de lo acontecido:

¡Qué inacabable e inesperado es el mundo y su concierto! El caso de Damiana promete no tener fin; un día la odiamos, y otro, lloramos por ella. ¿Por qué somos tan nada y tan inseguros? He laborado como abejita, para desbrozar tu

presente y restarle complejidad, y quizá no haya logrado otra cosa que enredarlo. Pregunto: ¿Habría sido bueno reflexionar tan reiteradamente sobre el mismo objeto? ¿Se puede recobrar la razón con la razón?⁴⁰

Más formalmente, la lectura de Tríbada revela un uso peculiar de la sufijación (diminutivos cariñosos y peyorativos) muy en la línea de Quevedo, además de una sintaxis poco al uso, retirando al individuo el "a" personal, incluyéndolo en el mundo de los objetos. Este proceso de cosificación o animalización recuerda al reciente Valle-Inclán y al más sardónico Quevedo: por ejemplo, a propósito de Pepito Cadenas, última víctima de Damiana, dice Espinosa, o Juana-Azenaia, deberíamos decir: "Pepito no anda, se desliza, y todo su cuerpo refleja untuosidad y huida..."⁴¹ Notemos también el apellido del pobre Pepito, ahora "encadenado" por Damiana. Al respecto apunta Carmen Escudero:

Así pues, utilizando una sintaxis distorsionada según el propio gusto, un vocabulario en gran parte nuevo y, desde luego, inusual por su misma abundancia, el lenguaje de Espinosa produce una cierta ilusión de terreno virgen, nunca hollado, parecido únicamente a sí mismo y completamente original. (83)

La presencia de deidades griegas y del ambiente clásico en su más estricto significado ya la observamos con más facilidad en Asklepios que en Tríbada, aunque todas las reflexiones que en esta última se realizan acerca de la existencia, la vida y la muerte, y la fugacidad del tiempo aproximan las temáticas de ambas. Como elemento mítico-mitológico en Tríbada se presenta a la pareja Damiana-Lucía, durante una ensoñación, caracterizadas de Amazonas y más allá de tiempo y sombra⁴².

Creo que con lo expuesto hasta este punto queda más que sugerido el vínculo existente entre las fuentes clásicas y la narrativa de Miguel Espinosa. Del mundo clásico, como ya

hemos visto en Asklepios, toma sus recreaciones de dioses y figuras mitológicas; de la picaresca, la crueldad descriptiva; de Cervantes, la prodigiosa arquitectura narrativa y léxica; del Barroco, lo efímero de la existencia y lo limitado del ser humano; de Quevedo, la ironía y la intención moralizante⁴³, además de numerosos recursos semánticos y fonéticos. Este conjunto, que constituye la narrativa espinosiana, se observa a lo largo de toda su obra. Será una constante su presencia como narrador-personaje cuando aparece como Miguel Espinosa, o como Asklepios, o como cualquiera que sea el personaje del momento. Hablemos, pues, de “contaminación” debido al continuo cambio de puntos de vista ofrecidos que, como hemos visto, es un cambio simplemente aparente. Tengamos en cuenta la relación directa del autor con los hechos. Uspensky habla de la correlación entre la voz del autor y la voz de los personajes en el texto:

Change in the authorial point of view becomes evident in the intrusion with the authorial text of elements of someone else's speech - that is, elements of speech characteristic of one or another character. The inclusion of elements of someone else's speech is a basic device of expressing changes of point of view on the level of phraseology. It is by no means limited to the use of personal names alone.
(32)

Atendemos, pues, durante la lectura de esta novela a una doble vertiente de público pretendido. Por un lado, Espinosa escribe Tríbada fundamentalmente en boca de Juana y de otros para así conciliar lo ocurrido con sus esquemas mentales y mantener el juicio; esta polifonía aparente actúa de bálsamo moral para el afectado, pero también despierta su pudor social y le avergüenza la vergüenza ajena. Critica la insolencia y la desocupación de la clase burguesa al tiempo que acude a ella para tranquilizar su espíritu. La novela no termina

después de impresa. Continúa cada vez que alguien la lee y relaciona a sus personajes ficticios con aquéllos que no lo son y que siguen vivos, con más años que entonces, pero aún personajes de la vida bohemia murciana. Presiento dos lectores para Tribada: uno será siempre Miguel Espinosa, que para eso la escribió; el otro seremos los demás, abandonados a la introspección personal y al recreo de un pasado eterno que alimenta nuestro presente y que viene a sintetizar lo mejor de una tradición clásica, libre de tiempo y patria, como el mismísimo Asklepios.

LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE

La primera y una de las obras fundamentales de Cela, La familia de Pascual Duarte (PD) ha despertado innumerables estudios críticos al tiempo que ha sido traducida a todos los idiomas imaginables. La figura de Pascual ha sido objeto de muy diversas interpretaciones⁴⁴, a favor y en contra; José A. Ponte Far⁴⁵ resume así la historia:

El argumento de la novela gira en torno a la figura de Pascual Duarte, un campesino manchego que, condenado a muerte por el asesinato de su madre, escribe en la cárcel su vida. Una vida que parece ya marcada desde el principio, al ser criado en una familia de seres animalizados, con una infancia, por lo tanto, desgraciada, para luego ir perdiendo en las espinas de la dura realidad, el afecto de su hermana (que se marcha a la ciudad para prostituirse) y la inocencia propia. Incluso contempla cómo al hermano anormal que tiene, los cerdos le comen las orejas. Su vida se va enturbiando con peleas y crímenes, con dos matrimonios desgraciados, y viéndose abocado a matar a su propia madre, a la que considera responsable de todas las desgracias. (54)

Antes de continuar, debo señalar el hecho de que Pascual es condenado por el asesinato de Jesús González de la Riva, único personaje rico y por tanto lo suficientemente poderoso como para que a Pascual le condenen a muerte, y no por el asesinato de su madre

como señala Ponte, que además delimita un contexto que invita a una interpretación determinista⁴⁶ de todo lo sucedido al “pobre” Pascual; Mariano Tudela⁴⁷ resalta la importancia del lenguaje:

El Pascual Duarte es acción, es movimiento, es ritmo febril y es aventura. Pero a este hervor de humanidad apasionada sirve de precisa manera una prosa de gran tradición en las letras castellanas. El lenguaje que nos sirve para conocer la sobrecogedora vida del personaje nos demuestra, ya desde el punto de partida, que nos hallamos ante la fuerza poderosa de un gran escritor. (15)

Tudela anuncia ya una de las características que hacen de Cela quien es: su uso del lenguaje, enmarcado en la “gran tradición de las letras castellanas”. PD sugiere vínculos con diversas tendencias narrativas, existencialismo (Sobejano⁴⁸), picaresca (Buckley), teatro lorquiano, Valle o Baroja, pero con todo, el interés que estos paralelismos pudieren suscitar, según José Domingo⁴⁹, “en nada merman la autonomía de una creación de tanta enjundia, no es posible olvidar la impronta del gran escritor, que hace de ella una obra ejemplar en la novelística española de nuestro tiempo, especialmente en los días en que apareció” (41). A pesar de la juventud de Cela cuando lo escribió, PD revela ya la calidad del autor padronés. Los vínculos estructurales y temáticos con la novela picaresca en general, y el Lazarillo en particular, resultan evidentes⁵⁰.

Se pueden observar ecos cervantinos en la revelación del origen “misterioso” del manuscrito de PD, que corre suerte similar al de Don Quijote, y que tiene lugar a través de terceras personas, ni autor, ni narrador, transcriptor:

Encontradas, las páginas que a continuación transcribo, por mí y a mediados del año 39, en una farmacia de Almendralejo - donde Dios sabe qué ignoradas manos las depositaron - me he ido entreteniendo, desde entonces acá, en irlas

traduciendo y ordenando, ya que el manuscrito - en parte debido a la mala letra y en parte también a que las cuartillas me las encontré sin numerar y no muy ordenadas -, era punto menos que ilegible. (49)

La inclusión de elementos extraliterarios y cambios de perspectiva que generan confusión y desconcierto⁵¹, que según apunta Lucille Charlebois: "it is precisely because of the countless and strategically positioned textual ambiguities that Pascual's family and life still enjoy a wide readership" (12). El nexo de Cela con Cervantes es la vocación realista, aderezada por una constante voluntad de estilo que se manifiesta en numerosas apelaciones directas a la opinión y atención del lector, como preocupados por una audiencia que necesita refuerzos fáticos. Dice Carol Wasserman:

A veces Cela quiere estimular el interés del oyente y del lector, pero por lo general la persona que hace la pregunta sólo busca que el oyente esté de acuerdo con él, igual que en la vida real. Si el que pregunta en realidad tiene dudas, sigue con ellas, como la multitud de "preguntas políticas" en San Camilo. La sorpresa, la admiración, la cólera y otras emociones y sentimientos provocan gran parte de las preguntas y exclamaciones de los personajes de Cela. Estas numerosas acumulaciones de preguntas, exclamaciones o el uso de los paréntesis, técnica usada sólo de vez en cuando al principio de su carrera literaria irá creciendo con el paso del tiempo. (35-36)⁵².

Ambos autores evocan realidades sociales producto de la época en que les tocó vivir.

Cervantes pretende "poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatas historias de los libros de caballería"; Cela, como veremos a continuación, busca la provocación del lector. El realismo presente en las narrativas de estos dos autores adquiere las notas distintivas de sus tiempos correspondientes. Tengamos presentes la cercanía de la guerra civil y la parte activa que Cela tuvo en la misma como posibles explicaciones a una violencia que podría parecer gratuita.

Tremendismo y provocación

Sin entrar en consideraciones de qué fue lo que llevó a Cela a escribir tan sangrienta novela, sí señalaremos, sin embargo, la interesante tesis de Ramón Buckley que interpreta la obra celiana como “escritura expiatoria”⁵³, vehículo de exculpación del Cela soldado que pudo haberse visto involucrado en un pelotón de fusilamiento durante la guerra⁵⁴. Comparto con José Luis Giménez-Frontín sus reservas ante esta idea, basándose Buckley en “un dato biográfico ciertamente dudoso” (35)⁵⁵.

Más sugerente nos resulta la interpretación de Paul Ilie, descendiendo a los abismos del subconsciente al tiempo que afirma:

Mediante el empleo de motivos tales como la violencia, el miedo y el deseo, y por ciertas reducciones en las dimensiones de la novela tradicional, Cela introduce diversos grados de atavismo emotivo, inmadurez social y simplicidad estructural a los que conviene el término común de primitivismo. [el subrayado es mío] (35)

Es la visión de Ilie la que nos parece más adecuada para enfrentar el análisis de los elementos dramáticos en PD por ser precisamente esta perspectiva primitivista la que mejor enlaza con el tremendismo celiano, a pesar de la sorna que muestra el propio autor ante el término:

El tremendismo es una voz que hizo fortuna, pero es una voz para el uso de sacristanes. Es una voz, sí, de sacristía. Yo creo que no significa nada. Fueron ganas de hablar. Y sobre todo que lleva una connotación absolutamente peyorativa. No nos engañemos. En el extranjero, no; es curioso. En el extranjero, la han tomado con más honestidad. Lo que pasa es que la palabra da mucha risa, ¿no?⁵⁶

Bromas aparte, lo que verdaderamente implica el tremendismo es una estética de la violencia, un expresionismo hecho palabra - en el caso de Cela - que se recrea en lo telúrico, en lo primigenio, y así, recurre precisamente a los motivos que explota PD: la sangre, la hombría, la fuerza física, la dureza de la tierra, el sinsentido de la existencia; estos motivos, novedosos en cierto modo, sin embargo, son utilizados para tratar un tema que ya parece vislumbrarse como el único que ha tratado nuestro autor a lo largo de su obra narrativa: el Hombre, o mejor, el Existir humano. No quiero aquí que se me tache de simplista y se me recuerde la genial variedad de la novelística celiana; un vuelo a vista de pájaro revela sí la variedad, pero la variedad con que Cela confronta a sus personajes con un tema constante: la existencia. Como si se tratase de un mariscal de campo, nuestro Nobel juega con su soldadito-Pascual y lo sitúa en diferentes campos de batalla. Pascual es el Hombre, el campo de batalla, la vida. Ése es el tremendismo; de ahí las ya señaladas conexiones con el existencialismo francés en los estudios de Jorge Marbán (Camús y Cela) y María Julia Dyer (L'étranger y FPD: un contraste de conceptos).

La ética y la estética del tremendismo han sido comentadas ya, pero no la intención - si la tiene -, y los efectos - que sin duda sí los tiene. Debemos pensar antes de nada en la personalidad del autor. Don Camilo está siempre alerta, protegido por ese corpachón y el acervo de los clásicos, vigilante ante la acometida externa. Con traer a colación la dedicatoria de algunas ediciones de PD ⁵⁷ lo vemos: “Dedico esta edición a mis enemigos, que tanto me han ayudado en mi carrera”. También, pues, agradecido. La provocación con el tiempo llegó a ser su forma de defensa, personal y literaria, que lleva el sello inequívoco de quien lo porta:

Cela was a good student of the épater le bourgeois⁵⁸ mentality of the early avant-garde writers and artists; he delights in scandalizing his readers, not, however, out of frivolity but as an attention getter and means of consciousness-raising concerning humankind's common needs and desires. Cela's characters eat, sleep, work, engage in uninhibited sexual license, kill, and die. Their action as well as the literary molds within which they are cast insolently confront canonical protocol. (Charlebois 8)

Pero Cela no sólo provoca polémica; Cela remueve conciencias, nos hace pensar en la condición del ser humano privado de cariño y expuesto a un entorno hostil en el caso de Pascual, y también nos hace cuestionar la naturaleza de una nación en la que semejantes atrocidades tienen lugar. Recién salida España de la guerra, la penuria y la desolación se extienden por una Waste Land extremeña digna de Eliot. Di las verdades y pierde las amistades; Cela le revela a España la sordidez de su presente, provoca al pensamiento, provoca a la lástima, principio poco nietzscheano y por tanto no demasiado bien recibido por el canon franquista. No es momento de derrotismos, España estaba en espera de reconstrucción y lo que había que contar eran las glorias del pasado y no las tribulaciones del presente. Será entonces la mezcla de originalidad y maestría impregnada por la personalidad procaz de Camilo José Cela la que hace posible un PD, tremendo y provocador, certero como un francotirador, que le granjea fama mundial y anuncia los albores de una carrera cuajada de éxitos.

Si echamos un vistazo a otras dedicatorias, vemos que nada tienen que ver con el celo, la gracia y trascendencia de la de su primera novela. Pabellón de reposo viene precedida por la frase de Cervantes "Aquí tengo el alma atravesada en la garganta, como una nuez de ballesta"; el Tratado Primero de Las nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes

comienza tras “Unas Palabras”, que concluye “Y nada más, porque pienso que escribir así, de cosas sin sustancia y sin contar detalles, fuera bastante más difícil de lo que imaginara”; La colmena la presenta una sentencia de Raimundo Lulio que dice así: “Paciència en lo començament, e riu en la fi”; Mrs. Caldwell habla con su hijo vuelve con las dedicatorias: “A mi hermano Rafael, alumno de la Escuela e Ingenieros de Minas; “Yo soy el pajarito titiritaño que vengo de España buscando mujer” inicia el relato por encargo de La catira, que utiliza Olga Prjevalisky para estudiar el sistema estético de Cela; San Camilo 1936 va dedicada:

A los mozos del reemplazo de 1937, todos perdedores de algo: de la vida, de la libertad, de la ilusión, de la esperanza, de la decencia.

Y no a los aventureros foráneos, fascistas y marxistas, que se hartaron de matar españoles como conejos y a quienes nadie había dado vela en nuestro propio entierro.

Los Apuntes carpetovetónicos van dedicados:

A los tontos, los posesos, los ascetas, los vagabundos, los arbitristas, los toreros de plaza de carro y talanquera (a quienes zurrar el hambre, el ganado morucho y la guardia civil), los sacristanes, los cómicos, los mangantes, los criminales y los verdugos que gimen con las mismas palabras que Gonzalo de Berceo.

Sirvan estos ejemplos de muestra de la variedad de dedicatorias presidiendo sus obras, aunque merece la pena un último comentario suscitado por su última novela Madera de boj. Significativo es el hecho de que aparezca en sus dos novelas de carácter gallego Edgar Allan Poe: en la dedicatoria de Mazurca para dos muertos (... our thoughts they were palsied and sere,/ Our memories were treacherous and sere// Ulalume) y en Madera de Boj, donde aparece un personaje que recita a Poe en gallego⁵⁹, además de la dedicatoria, procedente del mismo texto que la anterior:

The Skies they were ashen and sober:
The leaves they were crisped and sere,
The leaves they were withering and sere.

.....

Then my heart it grew ashen and sober
As the leaves that were crisped and sere,
As the leaves that were withering and sere.

(Madera de boj Dedicatoria)

BIB Realidad y drama I R T U A L

La realidad evocada en PD pretende dar sentido de alguna manera a la peculiar violencia del protagonista. Situada en Extremadura, - el nombre habla por sí mismo -, tierra árida y carácter inhóspito. Es, desde luego, una realidad novelada, pero de fácil reconocimiento. Inserta dentro de parámetros picarescos (Sobejano⁶⁰, Buckley, Giménez-Frontín), la historia nos recuerda que el hombre es un animal sujeto a sus instintos primarios. Todas las situaciones violentas son vistas en retrospectiva, después de realizadas; Pascual nos cuenta cómo se generan, qué hace al respecto y la opinión que le merecen a posteriori. Aquí creemos reconocer uno de los pequeños deslices del autor. ¿Cómo un ser tan primitivo es capaz de reflexiones tan “filosóficas”, por llamarlas de alguna manera? El monólogo interno de Pascual no siempre se corresponde con su condición y educación reales. Sobejano destaca la posible paradoja de que Pascual sea capaz de descripciones tan brillantes como la puesta en escena con que se abre el relato, de utilizar “símiles de una concreción y sencillez enteramente adecuadas al observador campesino: (...)” (1968, 50). Debemos preguntarnos si el carácter

reflexivo de los monólogos interiores de Pascual se corresponde precisamente con esa naturaleza campesina. La respuesta que aventuro es que probablemente no se cumpla el decoro poético en ciertas instancias del relato, pero cuando esto ocurre, responde a la voluntad de estilo del autor que pesa más que la del narrador.

Se observa como a medida que progresa el relato, Pascual se vuelve más y más reflexivo, evolucionando como persona, lo cual no tiene mucho sentido a no ser que la sangre sea el combustible responsable de ese proceso de civilización que configura al personaje. Podríamos explicar esto acudiendo al lapso de tiempo transcurrido entre los hechos mismos y el momento de su redacción. Han pasado tiempo y calamidades que fuerzan a Pascual a civilizarse. Él mismo reconoce su parte de culpa, se lamenta y se arrepiente. Su sinceridad inicial despierta la simpatía del lector, el cual, a medida que evoluciona la lectura, va sorprendiéndose de las atrocidades de las que es capaz un individuo privado de todo afecto por parte de sus semejantes.

La sangre como motivo está presente en Cela no sólo en ésta su primera novela, sino en todas las restantes, de una manera u otra, además de como tema central en su poesía. En PD, la sangre representa la violencia de una existencia fútil y el sinsentido de la vida, quizás la purga de una culpa: “La sangre salía desbocada y me golpeó la cara. Estaba caliente como un vientre y sabía lo mismo que la sangre de los corderos” (193-194); en Paellón de reposo (1944), la sangre representa la vida que se va aquejada de tuberculosis, el sufrimiento ante la privación de la libertad personal que garantiza la salud “No pasan diez minutos sin que mi sangre infiel tiña de rojo el fondo de agua roja de la brillante escupidera. Y cada gota de

sangre que ceden mis pulmones es un instante de vida que se escapa,” (287); en San Camilo (1969), representa uno de los fluidos corporales relacionados con la muerte, como el esperma lo está con el erotismo y la vida; dice Luis Blanco Vila:

[San Camilo] es la novela de la estación estival, la de los calores bochornosos, la de la sangre, el sudor, las lágrimas - y hasta en este caso, el esperma - manando en las tórridas noches del ajuste de cuentas mortales, fusilamientos colectivos, además claro está, de las batallas en el frente.⁶¹ (176)

A veces evoca violencia, pero otras representa en espíritu vital, el fluido dador de vida, “De mi sangre dormida por mis venas” (21)⁶². Sobejano dice al respecto:

La mucha sangre que, a lo largo del relato, vemos agolparse en las sienes de Pascual, o manar del cuerpo de sus víctimas, o perderse en la disolución de la familia, simboliza la perdición de aquel hombre, de esa familia, de ese pueblo violento. (1975, 102)

Lleva, como de costumbre, razón este crítico en su interpretación de la sangre como símbolo, pero se restringe solamente al PD, mientras que en otras obras alcanza otros matices y significados. Con todo, el hombre, por cultural que sea, no deja de ser hombre, y como tal, bestia, parece querer decirnos el autor. Algo evidente es la constancia con que la sangre aparece como motivo en Cela, desde su primera novela hasta su última Madera de boj, en que la sangre representa las vidas arrastradas a las playas de la Costa de la Muerte, en el “fin de la tierra”.

De entre la ya abundante crítica producida a propósito de PD, destacaría el estudio de la estructura narrativa de Sobejano; disiente de la lectura ontológica de Ilie, que precisa - como hemos visto - la naturaleza primitivista del libro. Diversos son los críticos que señalan la doble naturaleza de Pascual, pero pocos se han detenido en el profundo lirismo que

rezuma el personaje, capaz de articular metáforas y poesía entre tanta truculencia. Su luna de miel, “quizás los tres días más felices de mi vida” (109), nos muestra nuevas facetas de

Pascual: ahora es tierno, cariñoso, juega con su compañera:

Por el camino hicimos alto tal vez hasta media docena de veces, por ver de refrescarnos un poco, y ahora me acuerdo con extrañeza y mucho me da que vacilar el pararme a pensar en aquel rapto que nos diera a los dos de liarnos a cosechar margaritas para ponérselas, uno al otro, en la cabeza. (110)

Un asesino en serie, reo a muerte, primitivo, ¿capaz de esto?; ¿capaz también de lo que sigue?:

“A los recién casados parece como si les volviera de repente todo el candor de la infancia”(110). Pascual es evidentemente un enfermo mental, un marginado al que se le niega lo bueno de la existencia y no puede ser sino malo, aunque él quiera convencerse de lo contrario: “Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo” (57). Pascual nos sorprende también por sus modales y refinamiento: “El resto de la casa no merece la pena ni describirlo, tal era su vulgaridad” (61). Sorprende entonces este Pascual psicopoeta a no ser que busquemos explicación en una personalidad bipolar, altamente patológica: tenemos a un Pascual “hiena” y a un Pascual “cordero”⁶³ que alterna personalidades como el mejor Dr. Jekyll, y que viene póstumamente representado en la relación que el capellán y el guardia hacen de sus últimos momentos (“... a buen seguro que su muerte habría sido tenida como santa” (198); “terminó sus días escupiendo y pataleando, sin cuidado ninguno de los circunstantes y de la manera más ruin y más baja que un hombre puede terminar; [...]” (201).

El Pascual-cordero es producto del arrepentimiento del Pascual-hiena; el cordero, animal símbolo de sacrificio, agnus dei, constituye la metáfora de una España que debe

purgar sus culpas, como el mismo Pascual. En la interpretación de Sobejano, la familia de Pascual podría evocar la familia social de la España de la época. Estoy de acuerdo con el crítico en la condición de víctima del protagonista, pero no comparto su completa “inocencia”. La situación de Pascual se debe a sí mismo. No niego la trascendencia de ciertos condicionamientos de tipo social y económico en cuanto al resultado de sus acciones, pero más bien me inclino a responsabilizar al propio Pascual por sus actos macabros, por supuesto “ayudado”, pero no llevado a ellos por su situación personal. Pensemos en cuánta gente en la España de la guerra probablemente haya sufrido incluso más penurias que Pascual, pero no se entregan a una vorágine de sangre y vacío existencial.

A Pascual le saca de quicio que le reten o cuestionen su hombría; pero no por ello pierde la compostura. Es precisamente en los momentos en que mata cuando muestra mayor equilibrio y objetividad en sus movimientos reposados y morosos al abrir la navaja, al mirar al perro, al observar a la yegua apuñalada jadeando hacia la muerte, “como cuando la echaban al macho” (122). Esta ambivalencia del personaje que ora asesina, ora juguetea con las margaritas se mantiene constante y coherente en el transcurso de la narración; Pascual, reflexivo hoy, impulsivo ayer, no es hombre de muchos afectos.

El drama de Pascual radica en sí mismo, amplificado por unas circunstancias que no ayudan. Al ser la narración en primera persona, y el tono confesional, Pascual opta por contar la historia de su vida, pero sólo contará aquello que a él le parece relevante, lo cual no es todo, y lo que él elige contarnos no son precisamente encomiables acciones. Mencionemos también la nota del transcriptor que nos recuerda que algunos pasajes han sido omitidos: “He

preferido, en algunos pasajes demasiado crudos de la obra, usar de la tijera y cortar por lo sano” (49). Las notas y cartas y demás elementos picarescos actúan como acotaciones en una obra de teatro, ofreciendo al lector un contexto al tiempo que aportan verosimilitud al relato.

El recurso dramático más dramático - valga la redundancia - es la inclusión de la violencia como uno de los elementos fundamentales de la narración. Paul Ilie afirma al respecto: “En esta novela la violencia es como un atavismo en el progreso de la capacidad expresiva del hombre. El espíritu primitivo traduce en actos cuantos afectos experimenta, como el niño golpea siempre a las personas que quiere y a las que no” (65).

Para Jorge Urrutia [la violencia] “tiene un doble sentido: 1º. exponer una realidad, por injusta, violenta; 2º. servir de revulsivo a Pascual Duarte” (96); pero tiene además la función de ser fiel vehículo de propagación; el mismo transcriptor dice del personaje “es un modelo de conductas; un modelo no para imitarlo, sino para huirlo; un modelo ante el cual toda actitud de duda sobra (...)” (50). La violencia nos recuerda nuestra condición primitiva, como si nos hubieran arrastrado hacia atrás en la historia. Después de la locura de la guerra, el español se encuentra en estado natural, desprovisto y solo ante un porvenir nada halagüeño. Pensemos un momento en Meursault, reflexivo, tranquilo, violento, pero no dramático. Pensemos también en las diferentes realidades vividas por Francia y España en el momento de L'étranger y PD.

Cela vive un momento inusitadamente violento de la historia de España. Son años de hambre, de lucha por la supervivencia. El hombre vuelve a sus orígenes animales como reacción. Parece la mejor postura a adoptar; es la supervivencia del más apto y mejor

adaptado, no que Pascual lo sea, al menos culturalmente, pero sí en cuanto a animal. La violencia en PD nos llega servida a través de todos los sentidos, especialmente el olfato, lo cual, de nuevo, nos lleva al primitivismo y la condición animal:

La cuadra era lo peor; era lóbrega y oscura, y en sus paredes estaba empapado el mismo olor a bestia muerta que desprendía el despeñadero cuando allá por el mes de mayo comenzaban los animales a criar la carroña que los cuervos habíanse de comer. (62)

Los olores, además de detallar ambientes, producen efectos en el protagonista, lo cual remite al genial perfumista-psicópata de Patrick Süskind, Jean-Baptiste Grenouille. Nos dice Pascual:

Es extraño, pero de mozo, si me privaban de aquel olor me entraban unas angustias como de muerte; me acuerdo de aquel viaje que hice a la capital por mor de las quintas; anduve todo el día de Dios desazonado, venteando los aires como un perro de caza. Cuando me fui a acostar, en la posada, olí mi pantalón de pana. La sangre me calentaba todo el cuerpo. Quité a un lado la almohada y apoyé la cabeza para dormir sobre mi pantalón, doblado. Dormí como una piedra aquella noche. (62)

Pascual nos hace partícipes de todas sus impresiones sensoriales a través de los sentidos: el gusto, la vista, el tacto, el oído, y sobretodo, el olfato. Detengámonos un momento en la cita que sigue: ilustra perfectamente la doble naturaleza de Pascual; combina lo primitivo y sensorial con lo elaborado y sometido a experiencia cultural. Se refiere a su interior como “los dentro”, al tiempo que recrea la imagen poética “como el aire de un nicho” - por tétrica que ésta sea -, mezclando lo lírico y lo dramático. Pascual se comunica en términos animales, aunque el léxico que utiliza con frecuencia descubre el lirismo que a Cela se le escapa de la pluma a borbotones, a pesar de los pesares de “Pascualillo”:

El amargor que me sube a la garganta es talmente como si el corazón me fabricara acíbar en vez de sangre; me sube y me baja por el pecho, dejándome un regusto ácido en el paladar, mojándome la lengua con su aroma, secándome los dentros con su aire pesaroso y maligno como el aire de un nicho. (98)



Expresionismo

La violencia se manifiesta en PD de muy diversas formas. El tema es violento, el tratamiento del mismo, también. La violencia de PD es, con todo, verbalmente explícita, aunque expresada en un lenguaje que trasciende lo visual y evoca más lo cinematográfico, alternando narración y acción. La narración es producto de la reflexión, del hombre arrepentido, urbanizado, mientras que la acción corresponde precisamente a la falta de la

misma. El hombre del pueblo, por cultura más acostumbrado que el urbano a la violencia natural de actividades como la matanza de animales, etc. es representado por Pascual, al que vemos sufrir cuando se encuentra en centros urbanos alejados de su Torremejía natal. Cela, director de escena, de cada puñalada arranca de nosotros ayes de dolor, de cada esencia una representación interna; Cela bombardea nuestros sentidos utilizando el verbo poderoso, “hipógrifo violento”, como batuta que marca el ritmo de la narración. Parece irónico que entre tanta truculencia se interpolen elementos que en otros contextos despertarían ternura.

Como contrapunto a tanta truculencia, Pascual es también capaz de simpatía, arrepentimiento, ternura y piedad. Pensando en el primitivismo apuntado por Ilie, junto a la violencia, éstos son también sentimientos puros y originales.

... nos miran como bichos raros, con los ojos todos encendidos, con una sonrisilla viciosa por la boca, como miran a la oveja que apuñalan en el matadero - esa oveja en cuya sangre caliente mojan las alpargatas -, o al perro que dejó quebrado el carro que pasó - ese perro que tocan con la varita por ver si está vivo todavía -, o a los cinco gatitos recién nacidos que se ahogan en el pilón, esos cinco gatitos a los que apedrean de vez en cuando por jugar, por prolongarles un poco la vida ¡tan mal los quieren! -, por evitar que dejen de sufrir demasiado pronto. (112-113)

Teniendo presente la violencia del texto, y en el texto, Urrutia realiza un análisis de la estructura del relato mismo fijándose en los momentos precedentes y posteriores a las muertes acaecidas, para concluir - a pesar de opiniones contrarias - que:

[PD] no es una obra desorganizada, sino el fruto de un largo trabajo y una minuciosa ordenación de los elementos constituyentes. No es una novela “escrita de un tirón”, pura expresión inarticulada de un sentimiento impulsivo de rechazo, sino un intento de expresión coherente de una postura ante la existencia y la realidad. (126)

Ilie estudia la estructura de la violencia tomando como ejemplo las seis más destacadas escenas en que predomina este elemento: 1), la matanza del perro; 2), la muerte de Mario; 3), el apuñalamiento de Zacarías; 4), el sacrificio de la yegua, y los asesinatos de 5), El Estirao, y 6), la madre. Ilie apunta: "Sobriedad y calma chocan con el tema tratado, y la impasible objetividad del criminal se halla en directo antagonismo con la furia que posee el mismo hombre cuando comete las agresiones por él descritas" (72).

Queda clara, pues, la función y el efecto de la violencia en el texto; pero quien vea sólo esto en PD está viendo sólo una parte de la realidad presentada. El contenido lírico actúa de contrapunto de tanta beligerancia, atenuando la provocación y jugando con nuestros sentimientos, no dejándonos odiar a Pascual, y llegando incluso a sentir lástima por el pobre diablo. Estos cambios de tono acentúan el dramatismo, que será la nota dominante del PD, alcanzada mediante la alternancia entre ira y sosiego, calma y tormento, razón, corazón... La visualización mental del relato ofrece unos parajes desolados como las almas que los habitan, un destino vago como el transcurrir de la tristeza, un mañana vacío como el presente desde el que escribe.

Muchos son los recursos utilizados para este empeño. La estructura del relato responde, como se ha dicho, a la del Lazarillo; las notas y cartas, la narración en primera persona, los incisos cervantinos⁶⁴, múltiples referencias metafictivas⁶⁵, cambios de lugar - a lo pícaro -⁶⁶, elementos prolépticos como el suceso de la mula durante la luna de miel, motivos fúnebres⁶⁷, onírico-expresionistas⁶⁸, etc.; todos son elementos constituyentes de PD. Cela muestra su genio al combinar elementos tan variados con variadas intenciones, afectando la

perspectiva, actitud y expectativas del lector; siempre buscando la sorpresa, lo novedoso, mezclando todos estos ingredientes ya tradicionales y resultando en un cóctel originalísimo que se manifiesta de forma única en cada uno de sus experimentos narrativos. Pascual no es malvado, es un enfermo. Yo, insisto en recuperar la figura de ese Pascual que así se recrea:

El pensar en aquel tierno pedazo de carne que era mi hijo, a tales peligros había de estar sujeto, me ponía las carnes de gallina.

- Le pondremos vacuna.
- Cuando sea mayorcito...
- Y lo llevaremos siempre calzado, porque no se corte los pies
- Y cuando tenga siete añitos lo mandaremos a la escuela...
- Y yo le enseñaré a cazar... (126)

Pascual adelanta un futuro feliz, preocupado por su hijo - de los otros que tuvo no nos habla -, quizás por la frustrada ilusión depositada en el primero. También nos sorprende el

Pascual que afirma:

Yo respiro mi aire, que entra y sale de la celda porque con él no va nada, ese mismo aire que a lo mejor respira mañana o cualquier día el mulero que pasa... Yo veo la mariposa toda de colores que revolea torpe sobre los girasoles, que entra por la celda, da dos vueltas y sale, porque con ella no va nada, y que acabará posándose tal vez sobre la almohada del director... (97)

Pascual, como personaje y como hombre, tiene prohibida la felicidad duradera.

Incluso en momentos como estos, rebosante de felicidad, exultante ante su hijo, Pascual piensa en “a tales peligros había de estar expuesto”, y, durante la luna de miel, en tono pícaro, reconoce: “Mala cosa es la desgracia, créame. La felicidad de aquellos dos días llegaba ya a extrañarme por lo completa que parecía” (112).

Debemos vincular el expresionismo con la caricatura o el esperpento. La representación caricaturizada de la realidad la rastreamos al menos desde Quevedo, y el más

cercano Valle-Inclán; en eso consiste, en tomar la realidad por los extremos de las coordenadas de espacio y tiempo y estirar y estirar, distorsionar para expresar desacuerdo y “provocar” reacciones. Cela se suma a la tradición de escritores que lo hicieron antes que él, y por similares razones. Para perturbar al lector, Cela recurre a la violencia, lo feo y lo grotesco (la muerte del hermano de Pascual recuerda a la de Divinas palabras), y utiliza lo primario en la naturaleza humana, el miedo, que hace que Pascual viva y haga morir. Este miedo de Pascual es simplemente razonable. Él no tiene motivos para pensar que la vida ha de ser con él mejor de lo que ha sido, tiene miedo a su libertad - que diría Fromm -, sabe que Godot no llegará; pero eso es obra de Cela, que no ha querido concederle un respiro al pobre Pascual. Sus razones tendrá...

Para Cela, como también para Baroja, la novela como género proteico abarca muy distintas manifestaciones, no siempre de acuerdo con el canon. Cada novela de Cela responde a este diseño, pues supone un nuevo experimento formal y temático, aunque con elementos recurrentes; PD es producto de su primer experimento narrativo: precisamente por ser el primero - como ha señalado Sobejano - se compone de una “heterogeneidad de sugerencias literarias muy propia de un escritor que empezaba” (41). El mismo crítico señala paralelismos con la novela picaresca antigua y, sobre todo, con El buscón, además de concomitancias con el romance de ciego o la crónica criminal. Sobejano indica los elementos de la picaresca presentes en PD⁶⁹, lo cual no es lo mismo que incluir a Pascual junto a Lázaro, Marcos o Pablos. Estoy de acuerdo con el crítico murciano: Pascual no es un pícaro. A pesar de hallarse estructuralmente enmarcado en el género picaresco, en PD Cela sí, recurre a

técnicas ya utilizadas y con semejante intención; sí evoca personajes de condición humilde cuyas tribulaciones ilustran el relato al tiempo que sirven de purga emocional y maduración personal al narrador; pero Pascual no es un pícaro: carece de la malicia, la picardía y de los recursos de Rincón y Cortado. Su naturaleza dista mucho de esa “elaborada” condición del que no tiene más recurso que su astucia para sobrevivir; Pascual es un ser primitivo que responde a estímulos animales producto de la hostilidad ambiente, no socioculturales, como el pícaro clásico.

A la diversidad genérica añade Sobejano el tono narrativo imbuido de esa musicalidad⁷⁰ caracterizadora ya de toda la novelística de Cela, incluida su recentísima y esperada Madera de boj. El tiempo lo ha confirmado; Cela es un autor capaz de revelarse a un tiempo innovador y tradicional, y en cada una de sus novelas experimenta con las infinitas posibilidades de un genio inagotable, siempre ayudado de su más preciada herramienta: el lenguaje.

Notas

Tríbada

¹ Uspensky, Boris. A Poetics of Composition. Berkeley: University of California Press, 1973. 57.

² Huidobro, Vicente. Antología Poética. ed. Hugo Montes. Madrid: Castalia, 1990. "Arte Poética". 41.

³ Soldevila, Ignacio. La novela desde 1936. Madrid: Alhambra, 1980. Dice al respecto de Escuela de mandarines: "Espinosa utiliza un lenguaje clásico, mezcla de nuestros grandes autores del XVII, y particularmente de Cervantes, que parece tener como misión facilitar la distanciaci3n entre el lector y el relato, y, a la vez, darle esa virtud imponente de los textos sagrados;(...) op. cit. p. 444.

⁴ Espinosa, Miguel. Tríbada. Murcia: Editorial Regional, 1986. 63.

⁵ Díez de Revenga, Francisco J. y Mariano de Paco. Historia de la literatura murciana. Murcia: Editora regional, 1989.

⁶ Gonzalo Sobejano describe el argumento en los siguientes términos: "una mujer es infiel a un hombre con otra mujer, suscitando en él una reacci3n violenta". Espinosa Miguel. Tríbada. Murcia: Editorial Regional, 1986. iii.

⁷ de Rojas, Fernando y Camilo José Cela. La Celestina. Barcelona: Ediciones Destino, 1979.

⁸ Espinosa, Miguel. Escuela de Mandarines. 4 ed. Barcelona: Los Libros de la Frontera, 1987.

⁹ Susana Onega y José Ángel García Landa, eds. Narratology: An Introduction. New York: Longman, 1996. 32.

¹⁰ Onega, Susana y José Ángel García Landa, eds. Narratology: An Introduction. New York: Longman, 1996. "James makes a distinction between voice and point of view in his novelistic practice as well as in his rhetorical statements. This distinction arises his concern with the novel's ability to depict experience and psychological life. First-person narrative is not adequate for his purposes, because he is not looking for a conscious revelation of character, or for a novel based on recollection of past experience, which is what first-person

narratives are most suited to reveal. His novels are usually written in the third person, which is less «intrusive», more «dramatic»” (19).

¹¹ Boyd, Michael. The Reflexive Novel. Lewisburg: Bucknell University Press, 1983. 7.

¹² Saavedra, Ángel. Don Álvaro o la fuerza del sino. ed. Alberto Sánchez, Madrid: Cátedra, 1984. 49.

¹³ Delon, Michel. P -A. Chordelos de Laclos- Les liaison dangereuses. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

¹⁴ Freedman, Ralph. The Lyrical Novel. Binghamton, N.Y.: Vail-Ballou Press, Inc, 1963. 10.

¹⁵ Cadalso, J

¹⁶ Espinosa, 110.

¹⁷ op. cit. p 1

¹⁸ Bellón Gal ! Espinosa. Congreso.
Murcia: Colección '1

¹⁹ Rivers, Elías L., ed.. Poesía mítica del siglo de Oro. Madrid. Cátedra, 1988. 171.

²⁰ op. cit. p 111.

²¹ op. cit. p 179.

²² op. cit. p 214.

²³ op. cit. p 257.

²⁴ Soldevila, Ignacio. La novela desde 1936. Madrid: Alhambra, 1980: 443.

²⁵ Machado, Antonio. Campos de Castilla. Madrid: Cátedra, 1986.

²⁶ op. cit. p vi.

²⁷ op. cit. p 30.

²⁸ Bleiberg, Germán. Antología de la literatura española (finales del XVI- mediados del XVII). Madrid: Alianza Editorial, 1979. 178.

²⁹ op. cit. p 250. Carmen Escudero dice al respecto: "La utilización de la interrupción total y temporal es un recurso importante con ilustres antecedentes; tratando de interpolaciones de tipo dramático en una creación narrativa podríamos recordar la inacabada historia del teatrillo de Maese Pedro en el Quijote". op. cit. p 74.

³⁰ op. cit. p 201.

³¹ Quevedo y Villegas, Francisco. Sueños y Discursos. De. F.C.R. Maldonado. Madrid: Castalia, 1987. 106-159.

³² op. cit. p 2

³³ op. cit. p 3

³⁴ op. cit. p 3
amores, has de sab
la lengua, simple y
otro libro". Sobre l
en el bodegón «Las



puso sobre tus dolores y
bras del diccionario de
ionario y escribiré yo
te dice que: "la vieron

³⁵ "Y vi muchos e infinitos, pálidos y demacrados, exhaustos, en debilidad extrema, con sus ofrendas para la repulsiva" (Tríbada 202).

³⁶ Op. cit. p 216.

³⁷ Op. cit. p 256.

³⁸ Carmen Escudero Martínez destaca como características comunes de las obras de Espinosa: "la presencia de una fuerte personalidad que intenta, a través de la creación literaria, establecer un diálogo ordenado consigo mismo y dar cauce a las explicaciones complementarias que las realidades de distinto signo le van planteando". Escudero Martínez, Carmen. La literatura analítica de Miguel Espinosa. Murcia: Consejería de Cultura, Educación y turismo, 1990. 14-15.

³⁹ Moncy, Agnes. "Del 'enxiemplo' a la novela comentario: Tríbada: Theologiae Tractatus, de Miguel Espinosa". Miguel Espinosa. Congreso. Murcia: Colección Carabelas, 1994. 87-105.

⁴⁰Op. cit. p 196.

⁴¹Op. cit. p 269.

⁴²Op. cit. pp 263-66.

⁴³Sobre la intencionalidad, la originalidad y otros asuntos en la obra de Quevedo interesa: Sobejano, Gonzalo, de. Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica, volumen colectivo. Madrid: Taurus, 1978.

La familia de Pascual Duarte

⁴⁴ Vid. "Ensayo de una bibliografía de La familia de Pascual Duarte. Papeles de Son Armadans, núm. C

⁴⁵ Ponte Far, 1994.

⁴⁶ El mismo quiere evidenciar q y que tiene su origen novela responde a Cela responde más



ña; Editorial Tambre,

es y lo que parece ser, ue va marcando su vida En este sentido, la de Zola, pero que en

⁴⁷ Tudela, Mariano. Cela. Madrid: Epesa, 1970.

⁴⁸ Sobejano clasifica la novela contemporánea según tres clasificaciones: existencial, social y estructural. PD inaugura la primera de ellas, pero yo quisiera destacar que ya existen gérmenes de las otras dos tipologías. PD podría considerarse social como documento histórico-social de esa época, y estructural en cuanto al protagonismo, innovaciones técnicas, formales, etc. En conversación personal, Agnes Moncy señala paralelismos existentes entre Pacífico Pérez (Las guerras de nuestros antepasados) y Pascual Duarte.

⁴⁹ Domingo, José. La novela española del siglo XX. Barcelona: Editorial Labor, 1973. Vol. 2.

⁵⁰ El tono confesional, la narración en primera persona, origen humilde del protagonista, registro idiomático, las notas y cartas añadidas evocan técnicas de la novela picaresca.

Vid. :

Rico, Francisco. La novela picaresca y el punto de vista. Barcelona: Seix Barral, 1982.

Alfaro, Gustavo A. La estructura de la novela picaresca. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1977.

Laurenti, Joseph L. Los prólogos en las novelas picarescas españolas. Valencia: Castalia, 1971.

⁵¹ Lucille Charlebois apunta las dificultades que se encuentra el lector a la hora de determinar el grado de confiabilidad que se le debe otorgar al relato y a sus diversos narradores. A propósito de las cartas y notas del transcriptor dice esta crítico: "Each one of this documents abounds in ambiguities, contradictions, and textual gaps that mirror Pascual's tale of lament. [Incluso insinúa la posibilidad de que Don Jesús, última de sus víctimas, sea el padre de Pascual. De ser esto así, pensemos en un personaje que destruye todo lo que le rodea, incluyendo su propia razón de ser, sus progenitores]. All this taken into consideration, this dilemma prepares the reader for the 'systematic doubt' that emanates from the previously quoted first line of the confession". Wasserman, Carol. C. J. Cela y su trayectoria literaria. Madrid: N

⁵²op. cit.

⁵³ Buckley, F
Barcelona: Edicion

ánea en España.

⁵⁴ A propósi
completa - y no es
verdadera y sin dej

onté cien veces - nunca
eré a contar, entera y
n el tintero - también sin

ira y ni siquiera dolor -, cuando la ocasión pinte propicia, que para la verdad no cuenta el calendario". Cela, Camilo José. "Inevitable, rigurosamente inevitable". Papeles de Son Armadans. XLVIII, núm. CLXII.

⁵⁵ Giménez-Frontín, José Luis. Camilo José Cela: Texto y contexto. Barcelona: Montesinos Editor, 1985.

⁵⁶ RTVE. Cela: Lo que dijo en TVE. Madrid: Dicho y Escrito, 1989. 105.

⁵⁷ De. 4ª y ss.; no, 6ª.

⁵⁸ Sobre el término, vid. Sobejano, Gonzalo. "«Epater le bourgeois» en la España literaria de 1900". Forma literaria y sensibilidad social. Madrid: Gredos, 1967. 178-223.

⁵⁹ Os ceos eran cincentos e sombríos,
As follas eran crispadas e secas,
As follas murchas e secas. (Madera de boj 17)

⁶⁰ Las tesis fundamentales de Sobejano son estudiadas y ampliadas en cuanto a los problemas iniciales de PD y la caracterización de los personajes en el presente y en el pasado del narrador - en: Hoyle, Alan. Cela: La familia de Pascual Duarte. Valencia: Grant & Cutler, 1994.

⁶¹ Blanco Vila, Luis. Para leer a Camilo José Cela. Madrid: Palas Atenea, 1991.

⁶² Cela, Camilo José. Pisando la dudosa luz del día. Madrid: Papeles de Son Armadans, 1963.

⁶³ Agnes Moncy indica cómo “el ‘cordero’ se vuelve hiena; la ‘víctima, asesino. Y la incubación del criminal acaba produciendo el ‘monstruo’ con el que nos enfrentó el autor repentinamente en la dedicatoria. El modo de relatar (o hacer que relate Pascual) los crímenes contribuy...
transcripción de La...
cy, Agnes. “La...
l (1978): 10.

⁶⁴ “Cuando...
nos llegamos todos...
pero con la mejor v...

... que llegara a suceder -
... ndes comodidades,

⁶⁵ “Usted sal...
por la persona y no...
principios...” (82).

... ue por eso he de seguir...
... o al fin y del fin a los

“Quince días ha querido la Providencia que pasaran desde que dejé escrito lo que atrás queda...” (96).

“He parado algún tiempo de escribir; quizás hayan sido veinte minutos, quizás una hora, quizás dos...” (98).

“Cerca de un mes entero he estado sin escribir;...” (141).

⁶⁶ “No perdí el tiempo en preparar la huida; asuntos hay que no admiten la espera, y éste uno de ellos es” (147).

⁶⁷ Estudiados por sor María Julia Dyer, op. cit.

⁶⁸ “Allí estaban, enlutadas como cuervos, las tres mujeres, calladas como muertos, hurañas, serias como carabineros. Algunas veces yo les hablaba por tratar de romper el hielo” (133).

⁶⁹ Para contar la perdición de un hombre del pueblo de España, de la España que hizo la guerra civil, la antigua novela picaresca podía ofrecer elementos adecuados: la autoconfesión, la estructura lineal de la historia (expresiva de la sucesión de los errores y del mismo errar sin meta), la crítica implícita de los males sociales, la solitaria lucidez del que en

extremo de muerte contempla su vida de niño a hombre como un extravío causado por él mismo y por los demás. (1968 45)

⁷⁰ A propósito del tema, vid. Moncy, Agnes. "Estructuras musicales en La colmena o la justificación de su crudeza". Palabra en libertad. Homenaje a CJC. Murcia: Paraninfo, 1991. 89-108. Dice la profesora: "Creo que Cela capta dos anti-músicas urbanas en La colmena: la de los doloridos seres de la posguerra española y la preguerra europea, anti-melódica por definición, y, por otro lado, pero a la vez, la música de la ciudad misma, tampoco escuchada, la ciudad que contiene las vidas humanas. Es curioso que mientras Camilo José Cela haya agudizado sus oídos a la música urbana, otro gran novelista español de la misma generación, Miguel Delibes, haya orquestado en sus obras la música natural del campo" (98).



CAPÍTULO 3

ELEMENTOS ÉPICOS Y PICARESCOS

Antes de comenzar el comentario de la primera novela de Miguel Espinosa, quisiera reseñar y destacar, de entre la crítica existente, los trabajos de Gonzalo Sobejano y Carmen Escudero Martínez. El del primero, aunque dedicado a modo de Introducción a Tríbada, aparece conveniente aquí por la aseveración de que esta obra “es una novela épica” (1987, 61), lo cual, de por sí y junto a otras valiosas opiniones que veremos, justifica el título del epígrafe. Espinosa mismo dijo al respecto de esta obra: “Escuela de mandarines era una epopeya, una explosión de alegría, una obra de juventud y una obra épica”.¹

Carmen Escudero dedica la mayoría de las páginas de La literatura analítica de Miguel Espinosa, (una aproximación a Escuela de mandarines) precisamente a esta novela, señalando la utilización de sistemas ajenos a la literatura, la distorsión espacial y temporal, la presentación de personajes, la estructura y forma de la narración, el uso de la lengua literaria y el abuso de poder como tema, además de vincular la novela con la manera de narrar cervantina, en la que también insisten G. Sobejano y R. Jiménez Madrid, por mencionar aquí sólo a algunos.

Utilizando para empezar a estos dos críticos como soporte ideológico, consideremos, pues, los elementos épicos y los aspectos formales de esta novela-odisea; en tercer lugar analizaremos narcisismo y crítica, sirviéndonos fundamentalmente - aunque no únicamente - de lo escrito por Juan Ignacio Ferreras, Francisco Rocamora y Elisa Ramón.

Si hasta el momento nos hemos fijado en los elementos líricos y dramáticos presentes en la obra de Espinosa, Escuela de mandarines nos ofrece la posibilidad de acercarnos a los aspectos

épicos contenidos en ella. La personalidad del novelista murciano, siempre preocupado por cuestiones filosófico-existenciales, el adónde vamos y de dónde venimos, se encarna en Espíritu Abstracto (Asklepios), en hombre doblegado (Tríbada) y, finalmente en Eremita (EM). El espíritu de Asklepios y del Eremita disfrutaban de la universalidad alcanzada por medio de la subjetividad y la ausencia de pautas espacio-temporales precisas en que enmarcar una acción que resulta mero pretexto a la crítica en ella contenida.

ESCUELA DE MANDARINES

En el presente trabajo nos centraremos en aquellos elementos que, sin entrar en clasificaciones más específicas, consideramos pertenecientes a la épica clásica, mítica u heroica. El concepto es relativo en cuanto a contenido, pues bajo la etiqueta de épico diferentes personas han de localizar diferentes fenómenos. Para entendernos, permítanme incluir aquí la caracterización que propone Peter Toohey:

A definition of mythological epic might emphasize these qualities: narratives concerning the heroic actions of mythological heroes; a concern with the relation between these heroes and divine powers; length matched with an elevation of style; the use of the hexameter metre; an ostensible glorification of the past - often achieved by repetition of description, by catalogues, and by fixed descriptive formulas. There are, too, shared technical features such as similes, battles, set speeches, invocations of the Muses, councils of the gods and of the leaders, and the description of shields and other artefacts [sic]. (3)²

En Escuela de mandarines, el protagonista se puede entender como héroe épico en cuanto que sus acciones responden a mandatos superiores, míticos; una diferencia existente con la novela épica en general es que el héroe de la misma no envejece, se le conoce como es, no como fue ni como será. Espinosa ofrece una visión del héroe que sí evoluciona, crece y envejece. Como

Alonso Quijano se convierte en don Quijote, del mismo modo el Eremita se convierte en la Vejez, pasa de ser un espíritu cristalino y ajeno a toda malicia a sufrir los desmanes de una clase que sólo despierta en él censuras y animadversión; al igual que el hidalgo de la Mancha se acerca a su escudero, el espíritu puro se “sanchifica”, se corrompe y se convierte en espíritu crítico, el idealismo se torna pragmatismo y la felicidad deja paso al escepticismo. El viaje como motivo también servirá a nuestro propósito gracias a sus connotaciones épicas, con continuos cambios de escenario y la posibilidad de variados personajes, además del sentido de periplo y aventura a él asociado desde siempre³. Por supuesto, todo esto tiene lugar dentro de un espacio que, a su vez, está compuesto de otros muchos.

Las coordenadas espaciales sirven de referencia y de soporte psíquico y gráfico de cualquier evento. Toda acción o información, no importa cuán subjetiva sea, es inmediatamente procesada por el cerebro sometida a ciertos parámetros sin los cuales no es posible comprender algo. El espacio es el requisito inicial y sine qua non para que la acción, y por consiguiente el texto, pueda desarrollarse. Deberíamos concretar que dentro del espacio textual se encuentran multitud de otros espacios que convergen y componen la novela. El espacio refleja el estado creativo del escritor; diferentes espacios delimitan diferentes estados de ánimo e intenciones. Pasemos a un breve comentario del espacio - los espacios deberíamos decir - en Escuela de mandarines.

Índice de Personajes: esquematización

La novela comienza con una larga lista de nombres - al igual que Tríbada - que de alguna manera condicionan nuestra futura lectura. Como ya señaló Carmen Escudero, recuerda esta lista a las utilizadas en los libros científicos y “su presencia, insólita en una obra literaria, expresa un curioso deseo de sistematización y orden por parte de su autor” (25). Al ser este índice lo primero que nos encontramos, y por contener la relación de todos los personajes que aparecen, constituye el espacio primero y ratifica la aseveración de R. Gullón: “el espacio lo crea el personaje” (24).

Con la lectura de estos nombres, Espinosa crea un mundo de acceso previo, de acondicionamiento, amén de predisponer al lector a una lectura rigurosa y acompañada de unas notas al final de cada capítulo que no hacen sino subrayar esa voluntad de claridad y autorreferencia que en todo momento muestra el autor, y que reiterará en Asklepios y Tríbada.

Esta lista de nombres al comienzo de la obra, aunque más característica de otros géneros como el dramático o el ensayístico, evoca reminiscencias épicas en cuanto a los nombres que contiene, pues bien podrían referirse a héroes clásicos y remiten a un mundo lejano en el espacio y en el tiempo, perteneciente a la epopeya y al mito. Los nombres se refieren a personajes que aparecen en la historia, acompañados de referencias al capítulo en que aparecen y las notas que los reseñan. Una rápida ojeada a la lista enseguida refleja un tono clasicista y épico (Arturo es de por sí nombre de caballero andante); de voces latinas o griegas (Arturo, Beocio, Didipo, Menipo); personajes nombrados por sus títulos (Águila del Libro, Hombre Más Ambiguo del Mundo,

Juglar de Azenaia); oficio (Talabartero Autodidacto, Tapicero Reflexivo, Barberillo Autodidacto); o parentesco (Hija de Teodosio Rodríguez, Hijo de Maravillas, Hijas de Juan).

Hay que destacar la ironía⁴ contenida en el proceso de nominación presente en el Índice: “Bernarda” aparece definida como “personaje mítico”, “Filadelfo” es un dictador, “Amancio” escribe una Propuesta sobre el fin de la limosna. Espinosa presenta a los personajes además de por su nombre y oficio, por la postura que adoptan respecto a Feliz Gobernación (Hombre Que Más Odia la Feliz Gobernación, Enemigo de la Impostura) y por sus apodos (El Ambiguo, El Adicto). Espinosa nomina como la realidad misma. Podemos decir que este proceso de nominación refleja aquél de la sociedad, aunque el autor, gracias a las notas, establece relaciones entre los personajes antes de que el relato se desarrolle, cosa que la realidad no brinda fácilmente.

Esta lectura no tan ingenua ha conseguido ya crear un primer espacio imaginario, aún indeterminado y difuso, en el que hemos de situar a tantísimos personajes, entre los cuales se encuentran personas reales y amigos de Espinosa, incluido él mismo: Azenaia es su eterna Mercedes Rodríguez, la familia de ésta, José López Martí se presenta como Martino, Maravillas Gironés, Mitsukuri y Miguel el Eremita, el juglar de Azenaia, Beocio, Hijo de Maravillas...

Habíamos visto a Espinosa presente en el Daniel de Tríbada, en EM se parece más a Asklepios como espíritu inmortal, más allá de todo tiempo y de toda patria, al menos reconocible. Ahora lo encontramos preocupado con la autoría de su obra y su trascendencia como escriba:

-No lo sabemos - susurró -; por eso guardaremos en la memoria tu narración, que dictaremos cuidadosamente a escribanos, apenas alcancemos la Ciudad.

-Hace milenios que ya dicté estas y otras cosas a Miguel Espinosa, el Juglar de Azenaia - aclaró la Vejez.

-Pues las buscaremos, las contrastaremos y las publicaremos con su nombre de autor, para que aparezca unido al tuyo y al de Mercedes. Así, mientras haya belleza, existamos o no existamos, los hombres podrán aprender y solazarse con la Escuela de mandarines que tú viviste y él escribió - contestó el Gran Padre. (714)

Miguel Espinosa está pluriempleado en esta novela. Nos percatamos de su presencia, en primer lugar como narrador - la Vejez -, también como autor-personaje - el Juglar -, lógicamente nos lo encontramos también como autor-persona - Miguel Espinosa -, adorador de Azenaia Rodríguez, como filósofo - Beocio - y como hijo de su madre, - Hijo de Maravillas Gironés -. Queda, pues, constatada su presencia en diversas facetas del texto, mostrando la preocupación formal del autor, además de confirmar su desdoblamiento en múltiples personas, característica ya presente en el Quijote.

Presentación temática

Al “Índice de Personajes” sigue una “Introducción” que añade a la incertidumbre espacial, la distorsión temporal, al tiempo que determina el mundo imaginario llamado Feliz Gobernación, los habitantes del mismo y hasta la felicidad de algunos:

Hace milenios de milenios existía un famoso Estado llamado Feliz Gobernación, aunque, en verdad, la dicha sólo pertenecía allí a unos pocos, como descubrirá quien prosiga leyendo. Seis castas formaban el suceso: unos mandarines; unos legos, auxiliares de aquéllos; unos becarios, aspirantes al mandarinazgo; unos alcaldes, lacayos rurales del Poder; unos hombres de estaca, también apodados soldados, y un Pueblo. Por encima de las castas reinaban un Gran Padre Mandarín y un Conciliador, generalmente Dictador. (63)

Nótese como en la configuración de este Estado lo único feliz que aparece es el adjetivo que acompaña a “Gobernación”, pues los hombres allí o son mandarines, o auxiliares, aspirantes o

lacayos; con la salvedad de “Conciliador” que despierta momentáneamente nuestra simpatía, pero que rápidamente despeja nuestras dudas con el apostillo “Dictador”.

Espinosa insiste en la importancia que para él tienen las jerarquías, pues es el primer criterio que utiliza para esbozar las generalidades de la Feliz Gobernación. La distribución social toma forma de castas - una de las clasificaciones estamentales más rígidas y menos porosas en cuanto a tránsito de personas entre ellas-. Por nacimiento se pertenece a una o a otra casta:

Decía la Escritura: “De la vagina instintiva surge el Pueblo, y de la premeditada, los mandarines; el falo engendra de la misma manera. Una matriz premeditada pare mandarín; media voluptuosidad genera mandarín”. Y también: “Los demiurgos eligen al hombre; jamás al contrario. Quien los alberga, resulta mandarín desde el vientre materno, aunque su madre lo ignore...” (nota 6, 203)

La disposición vertical de las clases sociales sirve de escenario en que desarrollar la crítica objetivada sobretudo en las clases más favorecidas. Los miembros de la clase dominante, los Mandarines, hacen su voluntad y ejercen de tales. Debajo de ellos se encuentran el resto de los estamentos, cuanto más alejados de los primeros, menos favorecidos por la fortuna. Espinosa nos presenta la mezquindad de la clase dirigente, sus debilidades y su poca preparación para la gestión de gobierno. La Feliz Gobernación sirve de trasunto para censurar los excesos de aquéllos que disfrutaban de posiciones de poder.

Esta Introducción consta de tres apartados: en el primero se informa al lector sobre un Estado llamado Feliz Gobernación, sometido al dominio de tiranos; en el segundo se presenta la figura del Cara Pocha, gobernante jefe, que inicia un viaje, aunque “No es misión nuestra referir las experiencias del Cara Pocha en este largo viaje (...)” (65), comenta el narrador. Durante este periplo, el Gran Padre - otro de sus nombres - “determinó traspasar la línea de la Civilización y

subir hacia la más alta región del mundo, no hollada por la gobernación" (66). Ya en el tercer apartado de la Introducción, el Gran Padre Mandarín se encuentra con "La Vejez", con quien establece un diálogo en el que "La Vejez" comienza el relato con que principia el Capítulo 1 de Escuela de mandarines: "Luego se moderó y narró con esta parsimonia:" (73).

Este diálogo se compone de diferentes intervenciones y opiniones (a favor y en contra del Hecho), discursos, canciones (A la mujer que pare Mandarines), obritas de teatro (Beocio y los enmucetados, Los Juglares de Azenaia), etc., y se extiende hasta el final del libro.

En el Epílogo, aprendemos que todo lo leído ya había sido registrado por el Miguel Espinosa personaje. El relato de "La Vejez" será pues retrospectivo, y se fija en otro espacio, el de enunciación, el cual tiene lugar "milenios y milenios" después y desde el que se suceden las numerosas comparencias de los numerosos personajes.

Hasta este momento se nos han presentado diversos espacios: el imaginario-mental creado por el Índice de Personajes, el imaginario-cerrado representado por la Feliz Gobernación y el imaginario-abierto evocado por la Naturaleza en que vive el Eremita hasta el momento en que aparece su Primer Demiurgo. Una vez establecidos el lugar, el tiempo y los nombres de los personajes, Espinosa nos introduce el elemento de la acción. Durante la conversación con un demiurgo - comienzo del relato de "La Vejez" al Gran Padre -, el protagonista pierde la inocencia ante el mundo -"mi ser era pura Naturaleza" (81) -, para darse cuenta de que no todo es como él creía. Esta "pérdida de la inocencia primera" recuerda al personaje del pícaro y su iniciación en el mundo, y es un contrapunto al carácter épico del viaje que enseguida se anuncia⁵. Digo contrapunto porque el héroe de la novela épica tiene conciencia plena de su nacimiento y rancio

abolengo, amén de su labor en el mundo, todo lo que precisa nuestro protagonista que pierde su naturaleza de héroe al adentrarse en los límites de la Feliz Gobernación:

La transmutación fue tan grande que mi cuerpo entró en cataclismo: enfrióse mi estómago, ardieron mis mejillas, temblaron mis extremidades, latieron mis sienes, y toda mi esencia se estremeció. Al instante surgieron novísimas comparencias: la ira, el odio y la constante irritación ante los hechos, fundamento de mi futuro talante. Lloré. (83)

Sufrida la anagnórisis del que se convertirá con los milenios en “La Vejez”, el Primer Demiurgo con quien se encuentra planta la semilla que habrá de ir germinando a lo largo de las 717 páginas que ocupan la novela y los más de 500 personajes que en ella se dan cita:

-Ahora debes dejar tus tierras, bajar a la llanura y visitar el Reino de los Mandarinés, llamado el Hecho, a fin de que la intención racional, la modestia y la espontaneidad combatan la Premeditación y la Impostura con la perenne protesta. La misión es muy dura, porque te convertirá en un solitario entre novecientos millones. ¿Te angustia? (83)

Tras el reto, la respuesta: “- Parvulito, alégrate, porque tengo el ánimo dispuesto y siento bullir en mi ser el deseo de bajar y protestar. ¡Nací para ello!” (84). Se trata evidentemente del comienzo de lo que será, como fue decisión de Alonso Quijano el salir “a desfacer tuertos”, o de otros caballeros el rescatar a sus princesas o librar al pueblo de un dragón, siempre con claras reminiscencias caballerescas, y, en un sentido más general, épicas. Este inicio del viaje tiene un sentido descendente que evoca al realizado por Dante guiado por Virgilio. El descenso de un hombre solo desde la altura - literal y espiritual - en que conoció la Naturaleza y en busca de historicidad - que es en el fondo de lo que se trata -, recuerda a Zaratustra⁶ quien tras una década de reflexión en las montañas decide “bajar a la profundidad”⁷, como harán el Gran Padre y el Eremita de Espinosa.

Aspectos formales

Todavía no ha comenzado el relato propiamente dicho y ya se han establecido tiempo y espacio reducidos⁸ a lo indeterminado para así conferir mayor importancia a las ideas, pues incluso los personajes se hallan sujetos a su pertenencia familiar, profesional o estamental. La caracterización de personajes merece mención especial pues revela nuevamente influencias clásicas. Las descripciones no son minuciosas, ya que lo verdaderamente importante es lo que dicen los personajes; se van haciendo a medida que van hablando, y de ahí la importancia de los nombres y del lenguaje hablado.

Javier Orrico apunta como recursos principales la acuñación de nuevas expresiones, nominación y la acumulación de sinónimos⁹. Esta insistencia y repetición de nombres aislados, en columna, y como buscando nuevo bautismo semántico, insiste en la importancia del verbo hablado como si dotara de nuevo significado al concepto, a base de iterados adjetivos o sustantivos que delimitan peculiaridades dentro de un género¹⁰.

La enumeración de exageraciones rompe los esquemas del lector al tiempo que ridiculiza a los personajes, sobretudo a los Mandarines y Becarios, objeto de la más acérrima crítica. La impresión de amplitud se ratifica cuando oímos las cifras que se barajan durante el relato: los cien bolsillos de los mandarines, las sopas, vacas y avestruces que han de comer los becarios, el exceso y la cosificación en las descripciones tienen reminiscencias clásicas. Comparemos las cartas de los menús pantagruélicos que aparecen en El Satiricón y en EM; el ágape ofrecido por Trimalchio se ve reducido por lo hiperbólico del de las autoridades de Espinosa que incluye:

Vino blanco

Vino rosado
Vino tinto
Sopa de aleta de tiburón
Sopa de crema de cangrejos
Sopa de huevo con nueces
Sopa de moluscos
Pimientos rellenos de hígado de pato
Pavo relleno de trufas
Cordero asado con berenjenas
Cerdo en salsa agridulce
Gallina deshuesada
Croquetas de gallina
Anguilas ahumadas
Truchas de un río de autoridades
Langostinos de un lago de autoridades
Pastel de milhojas
Tortas de almendras con dulce de frutas
Frutas confitadas
Dulce de membrillo
Flan de albaricoque
Leche horneada
Huevos moles
Nata de castañas
Té jazmín (197)

Fijémonos en la mayúscula inicial y en la ordenación de tan profuso menú, digno de Gargantúa¹¹, y que expone al lector a los excesos de las clases dirigentes. Junto a delicados productos, incluso las truchas y los langostinos, para que estén a la altura de los convidados, han de proceder no de cualquier sitio, sino de “un río de autoridades” y de “un lago de autoridades”.

Añado otro ejemplo de exageración en la enumeración de viandas¹², siempre como excusa para denunciar excesos. La exageración es una característica inherente a todo lo épico, y por eso está presente de manera constante a lo largo de todo el relato. En el caso de esta cita, bien podía

haber recurrido Espinosa a un listado más breve sin alterar el efecto, pero no, opta por la referencia directa a cada uno de los componentes del banquete, de uno en uno y distribuidos por género:

Bebidas:

Tres mil barricas de vino rojo,
otras tantas de blanco,
y novecientas de rosado;
cinco mil galones de espumosos,
dos mil pellejos de otros zumos
y nueve mil de ligera aguamiel.

Carnes:

Sesenta mil lechoncillos dorados,
mil terneras con nueces,
doscientos treinta mil agones,
igual número de ansarones,
ochocientos ciervos con azúcar y limón,
quinientos osos en salsa amarilla,
noventa mil faisanes,
setecientos gamos con guindas
y cincuenta mil pavos reales, con sus colas.

Pescados:

Doscientas mil truchas en salsa negra,
ciento noventa mil tencas,
setenta mil gruesas lampreas,
doscientos veinte mil esturiones,
ciento quince mil carpas
y trescientos veinte mil peces diversos.

Dulces:

Cien mil cuencos de leche cuajada,
veinte mil arrobas de malvasía,
ochenta y nueve mil quintales de mazapanes,
cien mil libras de limones en almíbar
y otras doscientas mil de peras cocidas. (354-55)

El humor del que es bien capaz Espinosa surge en repetidas ocasiones, siempre asociado a la sátira, como por ejemplo en las continuas asociaciones del Poder con el sexo y la gastronomía:

“Oh dulce vulva y dulce sopa boba” (222), “viandas y vulvas son formas de la tierra” (22), “(...) cierto cabeza rapada me confesó, borracho, que, exceptuando los banquetazos y la suerte de conocer vulvas, las obligaciones del Poder son una tabarra” (186).

El tono de muchas de las descripciones evoca claramente a la picaresca, a Quevedo o el esperpento: “Los concurrentes devoraban a dos carrillos, sin reparar en estruendos. Uno de ellos hablaba con la boca tan llena que sospeché nigromancia caber allí la palabra. Eructaba estos comentarios sobre el muerto: [...]” (358). Con todo, el tono general de los discursos y comparencias responde a esquemas de la épica sobre todo por las múltiples repeticiones y el estilo elevado que se ridiculiza en boca de mandarines y becarios.

El gusto por lo escatológico es también ejemplo de esta “nueva” estética. Veamos algunas muestras: “(...) sólo eres un técnico en mierdas, pues aciertas a distinguir lo que defeca un enmucetado de lo que defeca un anexado, y así descubres si el discípulo cagó en el retrete de los maestros” (249); “Cirilo les mandó orinar,/ y todos mearon a un tiempo;/ luego, les ordenó cagar,/ y todos cagaron sin excepción ni excusa,/ lo cual fue gran maravilla” (366); “¡Qué vergüenza!, enjudiosos [sic]. El Pancleto está como una cabra; aun temo que se orine en la cama y se cague ante los embajadores” (578). Este recrearse en lo escatológico está presente también en la obra de Cela. Incluyo la cita que sigue, pues bien podría haberla escrito Cela, y no Espinosa:

Protesté: “Belitre, ¿quién te anunció que vendo garbanzos? Soy inspector de aquelarres”. Musitó: “Los pobrecillos dictadores no probaron bocado en seis días, porque, en esta vida, unos comen el agraz y otros sufren dentera; cualquier acción necesita maña, excepto el cenar, que precisa gana; y según traga el mulo, así caga el culo”. (515)

La presencia de lo fisiológico tiene el objeto de reducir a los personajes presentándonoslos en sus facetas más animales y primitivas, caricatura viva de todo lo que representan. Los poseedores del conocimiento, legisladores y políticos se entregan al desenfreno gastronómico, gástrico y orgiástico, como cuenta la resolución de este capítulo, pues una vez terminada la comida, “treinta días estuvieron comiendo”, los ricos, dejan sobras “para engordar a todos los flacos del Imperio”:

-¡Era el éxtasis de la conversión!, pues al fin encontraste el buen camino. Mas dime: ¿Había heroínas, mozuelas, chatillas, pecosillas, amazonillas, putillas u otra especie animada de colores y gracias¹³?

-Había damas ortodoxísimas.

-¿Y enseñaban algo?

-Las tetas.

-Dignísimo. ¿Y cómo eran?

-Ya te dije que ortodoxísimas.

-¿Las damas?

-Las damas y las tetas - aclaró Filipo. (355)

Esbozada la caracterización general, tenemos también origen y fuerza inicial (demiurgos).

El espacio se ha concretado a través del Índice y la Introducción, y en los dos primeros capítulos se establece la dinámica dialógica que servirá de impulsor de la idea primera. Si bien la mayoría del relato toma forma de diálogo compuesto de monólogos, encadenados por cambios de la voz narrativa y traídos por el desplazamiento espacial. Esta peculiar manera de narrar recurre fundamentalmente al monólogo como elemento discursivo. Insisto en la concatenación de monólogos constituyentes del diálogo, muy al estilo clásico de los hermanos Valdés e incluso, como no, de los griegos antiguos. Sobejano explica:

Como a Cervantes, a Miguel Espinosa apenas le importa la descripción de lugares y de objetos (unos cuantos términos precisos bastan), y lo que verdaderamente

importa no es tampoco el aparecer de los humanos, sino su ser, que se descubre en lo que hablan, en lo que dicen y escriben: en la palabra. ("Comento" 60)

Esta profusión de monólogos podría también interpretarse como una crítica soterrada del academicismo mal entendido, y en último término, como una fina e irónica visión de la comunicación directa - o de la falta de la misma - en la cultura tecnológica de hoy en día. De nuevo encontramos afinidad con Zaratustra¹⁴, que va comunicando sus impresiones a quienes encuentra en su camino, en "diálogo monológico".



La novela-odisea

Hemos trazado hasta aquí lo referente al comienzo de la novela y la dicotomía entre el Eremita antes y después del encuentro con su Primer Demiurgo (o el Enclenque), que le “concedió el don de intuir el Hecho Injusto, seguido de la capacidad de protestar” (93). Después se topa con Homínido, su Segundo Demiurgo, que le confiesa: “yo he venido a conferirte la capacidad de amar a los que padecen apartamiento, relegación y ultraje” (93). En el Capítulo 4 aparece el Pelirrojo, Lisiado o Tullido, su Tercer Demiurgo que le hace la última advertencia:

Tengo la misión de compelerarte al bochorno de ver el Reino de los mandarines - prosiguió -. La cara pocha del Gran Padre simboliza la inamovible palidez de estar en el Mundo y admitir los hechos, es decir, la desvergüenza metodizada. Sé tú su real antítesis o constante rubor de venir y ver, porque la inocencia, la espontaneidad y la inclinación que ama no son pálidas. El Enclenque te ordenó protestar, y el Homínido, amar. Yo te mando llevar la vergüenza a la Feliz Gobernación. (98)

Los capítulos, muy al modo cervantino, van hilvanándose de manera tal que el comienzo del siguiente enlaza con el final del anterior. Por ejemplo, el Capítulo 4 termina: “Volví los ojos al lugar indicado y vi...” (99), mientras que el Capítulo 5 principia: ¿Cómo expresaré lo que vi?, ¿qué palabras usaré?, ¿qué expresiones acuñaré?” (102). Vemos como el narrador, amén de numerosos apostillos autorreferenciales, muestra un afán de continuidad no sólo argumental sino también estructural y compositiva¹⁵.

Las reflexiones del Eremita se confunden con las consideraciones del narrador principal, siempre consciente de su labor creadora y preocupado por el alcance de los vocablos e incluso la posibilidad de acuñar otros nuevos (“ortodocente”, “ortopensante”). Una vez presentados los tres demiurgos, se inicia la constante pugna de nuestro protagonista contra todo aquello que se

encuentra a su paso y representa la Feliz Gobernación, trasunto ficticio de las reticencias político-ideológicas de Miguel Espinosa, y ése es uno de los ingredientes que mejor nos permite el calificativo de épico y caballeresco referido a este relato. El viaje impuesto por los demiurgos equivale a la hazaña a lograr del caballero andante, infunde significado a la existencia que se completa a través de la consecución de unos objetivos y la superación de determinados obstáculos y adversidades. R. Gullón concibe el viaje como un espacio mítico en que se instala una metáfora¹⁶, “generalmente reveladora”. El espacio de la Feliz Gobernación, que habíamos denominado cerrado, sirve de punto opositivo al creado por el viaje, abierto y lleno de posibilidades. Es, pues, el viaje, la herramienta que utiliza Espinosa para que el paso del espacio abierto de la Naturaleza en que se encontraba, al espacio cerrado, autocontenido y claustrofóbico representado por el territorio sometido a la ley mandarina. Dice el crítico:

Imaginar espacios cerrados, ya lo hemos visto, no es empeño difícil. La realidad proporciona modelos y nuestra vida ejemplos. Más arduo, aunque no imposible, será ensanchar ese cierre hasta el infinito, configurando un espacio a la vez clausurado e inmenso. La clausura sugiere la idea de un orden, mientras la inmensidad incita a buscar en viajes y aventuras la libertad en que aquél se disuelve. (9)

El viaje como motivo en la literatura ha estado presente desde sus orígenes. La peculiar singladura de Ulises muestra en cada parada la naturaleza de un hombre y de un héroe. Cada descanso en el camino supone la oportunidad para introducir nuevas situaciones que permiten el análisis de nuevas ideas. Lo mismo ocurre en la novela picaresca, aunque el cambio geográfico no sea tan importante como el cambio de amo. Pensemos en Don Quijote¹⁷, vayamos al final de

El Buscón: “pues no mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres” (292)¹⁸, pensemos también en el Critilo de Gracián...

(...) la poesía de este libro es lo que más le aparta de El Criticón y le acerca a El Quijote. El eremita vive, como el cervantino caballero, en el amor de su Dulcinea, Azenaia Parzenós, menos solemnemente conocida por Mercedes, la hija del médico de Valle de Tabladillo, Teodosio Rodríguez, con lo cual resulta ser la destinataria misma de la dedicatoria del libro, y “Miguel Espinosa” (páginas 584, 592, 714), su juglar. (Aranguren, José Luis. “Un Criticón para nuestro tiempo”)¹⁹

El viaje como recurso técnico permite la exposición del protagonista a diferentes entornos que suscitarán su crítica o comentario, siempre reforzados por la “misión” a él impuesta por sus demiurgos. Durante el transcurso del mismo, el Eremita se irá encontrando con los habitantes de la Feliz Gobernación e irá conociendo sus mezquindades y limitaciones, despertando amistades y animadversiones a su paso, inspirando nombres al tiempo que ecumeniza al mundo con su canto a Azenaia, personaje y motivo recurrente a partir de Escuela de mandarines, en Asklepios y Tribada, producto de su conocimiento de Mercedes Rodríguez en 1954, mujer fundamental para la comprensión del autor.

Otro elemento cervantino²⁰ de Escuela de mandarines lo constituye la frecuencia con que comienzan los capítulos con referencias al tiempo. Estas referencias, en contraste con las demás, sí se enmarcan dentro de unos parámetros verosímiles y comprensibles, y no como las otras en que el tiempo aparece deformado en la inmensidad: “Tres días anduve con los soldados” (Cap. 6, 110); “Muy de amanecer me despertaron voces en el mismo lugar” (Cap. 13, 162); “Una vez que dejamos al vendedor de epitafios, volvimos al camino imperial, andando muy lentamente” (Cap. 15, 181); “Al día siguiente abandonamos el lugar, muy de madrugada...” (Cap. 18, 205); “Cuando

Cirilo, el Procónsul, degolló al último de los municipalizantes, en el año 1.030.020..." (Cap. 19, 211); "(...) Al amanecer del siguiente, reanudamos la marcha con el aire de la mañana" (Cap. 23, 244); "Al amanecer nos despedimos de la celadora y dejamos el lugar, dispuestos a bajar las montañas..." (Cap. 31, 330), "Después de estos increíbles sucesos, bordeamos la villa y proseguimos nuestro camino bajo el sol del amanecer..." (Cap. 36, 378); "Algunas jornadas después, rompí el silencio..." (Cap. 41, 415); "Al venir la noche..." (Cap. 49, 484); "Por la mañana almorzamos también de las provisiones de Cebrino" (Cap. 50, 496); "Fresca y hermosa fue la mañana del siguiente día" (Cap. 51, 507); "Al amanecer, preguntó Cebrino:..." (Cap. 55, 548); "Muy de mañana nos abandonó la indígena" (Cap. 57, 566); "Aquella noche no pude pegar ojo..." (Cap. 60, 601); "Transcurrimos el resto de la jornada curioseando gentes y rincones" (Cap. 71, 692).

Todas estas menciones a tiempos concretos y comprensibles contrastan con las otras referencias a tiempos para nosotros inconmensurables: años expresados en millones, milenios, etc.: "hace milenios de milenios" (63), "en los últimos cuatro mil siglos" (63), "hacia el año 770.230" (114), "¡Qué tristeza pensar que sólo hemos de vivir sesentamil años o veintiún millón novecientos mil días!" (198), "me preocupan los exámenes que he de presidir en el año 1.462.112." (254).

Esta doble referencialidad temporal responde al deseo de Espinosa de no dar importancia al tiempo vivido dentro de un esquema total de cosas, sino al día mismo. Por un lado, Espinosa distorsiona el tiempo para poder expresar sus ideas fuera de un contexto reconocible, aunque para ello recurre a unidades sí reconocibles como puede ser el día.

La acción precisamente tiene lugar siempre bajo coordenadas referenciales reconocibles para el lector; es al hablar en general y remitirse a otros acontecimientos cuando se salta al tiempo hiperbólico. El viaje es metáfora del fluir existencial que se eleva épico cuando en los protagonistas reconocemos la naturaleza del héroe. En último término, a Espinosa le preocupa la idea, la sustancia de las cosas y las personas, más allá de espacio y tiempo, como ratificaría su entonces futuro Asklepios; utiliza el tiempo distorsionado para otorgar más relevancia a lo que se dice, mientras que recurre al tiempo cabal para desarrollar el argumento propiamente dicho.

Dice Ignacio Soldevila en Posdata:

Escuela de mandarines, se muestra como pantopía y como pancronía, pues en ella se revelan todos los sucesos de nuestra Historia Universal y de todas las civilizaciones e imperios que se han constituido desde que hay una memoria histórica...²¹

El suceder vivos supone odisea, pues no son pocas las tribulaciones y limitaciones que reducen al hombre común y encumbran al poseedor de los atributos más eficaces. Espinosa diseña un esquema social en el que las posiciones más favorecidas son las que someten y ultrajan a los más débiles. El autor nos hace reflexionar sobre el concepto del contrato social, pues parece que el Hombre como proyecto ha sido vendido y vencido por la ignominia de unos dirigentes totalmente ineptos. La crítica al totalitarismo aquí implícita se puede extender a cualquier estructura jerárquica, real o de ficción: la universidad, las oposiciones, el lugar de trabajo, etc.

Narcisismo y crítica

Como Linda Hutcheon explica en su libro Narcissistic Narrative: the metafictional paradox, el término narcisista se aplica no a un autor, sino a un texto. Narrativa narcisista equivale a metaficción, “sobre la ficción”, práctica tan popular como la literatura misma y que alcanza su mayoría de edad en la pluma de Cervantes. Hutcheon reconoce lo inevitable que es dejarse llevar por prejuicios o condicionamientos psicológicos y asociar el término a connotaciones de índole negativa, aunque no han lugar debido a que el término se aplica al texto y no al autor.²²

Nosotros aplicaremos el término en lo que representa auto-análisis, reflexión sobre sí, comentaremos cómo Espinosa en Escuela de mandarines, al tiempo que desarrolla un relato, se mira en el espejo como tantas veces lo hizo Cervantes en su obra inmortal. Y ese continuo mirarse en el espejo es producto de la voluntad rigurosa de un autor consciente de su labor, exigente con el resultado y que escribe por algo, con una intencionalidad para con la que el relato es simple pretexto, mero instrumento. Juan Ignacio Ferreras, a propósito de una definición espinosiana de lo que debe ser una novela, apunta:

La creación de un universo novelesco muy rico en connotaciones con la realidad objetiva, o la simple apariencia, y muy rico también en mediaciones entre este mismo universo y el protagonista o los personajes de este universo, permite lo que Espinosa llama autorreferencia, como se puede comprobar en Escuela de mandarines donde texto y notas se autorrefieren, es decir, se interrelacionan todo a lo largo de la novela, creando y recreando así un campo de significaciones;[...] (153)

Un producto bien acabado tiene mejor acogida entre el público a que se destina. La obra literaria es mucho más que eso, desde luego, pero también es eso, un producto creado y dotado

de finalidad, de “ultimidad”, en términos más espinosianos. Tienen mucho que ver entre sí, pues, la intencionalidad y la forma de expresión elegida, ya que en una estará imbrincada la otra.

Además de hacer constar su presencia en el texto a través de la inclusión de amistades reales, familia y a sí mismo, vemos en la cita que sigue cómo Espinosa disfruta combinando las labores de narrador y de autor:

Al ganar la cúspide de una colina, atisbamos las torres. Ahora podría detener el relato y elegir vocablos para narrar sin cortedad cuanto experimentó mi ser al contemplar la metrópoli, (...) Mas continuaré como vengo hablando: (609)

Pienso que el hecho de que el autor se incluya de forma tan obvia en el esquema general de la novela responde a su deseo de “militar” con las ideas expuestas y la crítica pretendida. La preocupación de Espinosa por temas políticos y sociales es real, y como tal aparece en su obra.

Vemos en su obra espíritus que fluyen libres de ataduras, ajenos al rigor de la medida, prófugos de espacio y tiempo. La distorsión espacio-temporal ya descrita anteriormente induce a pensar en una intencionalidad de carácter universal. El autor muestra su deseo de censurar conductas y “hechos”, en sentido subjetivo y no objetivados en una persona o institución. Se han sugerido como objetos de crítica: el franquismo²³ o el fascismo; Juan Ignacio Ferreras recoge en “Miguel Espinosa y su visión de la novela” el testimonio directo del autor al respecto de EM: “[...] El libro podría calificarse, a mi juicio, de utopía negativa del fascismo español, según declaro en el recorte de prensa que le envió; por utopía negativa entiendo la exposición de lo que no debe ser”²⁴. Podrían señalarse también como objeto de crítica la universidad y las oposiciones, y el abuso de poder²⁵ en general; todas me parecen interpretaciones válidas. Es precisamente esto lo que sitúa a Espinosa entre los más grandes: su habilidad para abstraerse de lo singular y

contingente para buscar esencias, sustancias, y separarlas de lo superfluo y accidental, que aparece irrelevante. Juan Ignacio Ferreras dice:

Espinosa alcanza la totalidad en Escuela de mandarines no sólo por la significación alcanzada, que, como se dijo, es universal, sino porque, aunque después declare otra cosa, en esta novela el autor se ejercita en la autorreferencia, multiplicando planos y relaciones, y se olvida de la perspectiva interior. Por eso es muy pertinente cuando califica a su primera novela de epopeya y de historia de una cultura; y por eso también, es muy pertinente añadir que es nuestra novela, la de nuestro tiempo occidental. (155)

EM sí puede ser nuestra novela, pero no me parece igualmente aceptable la afirmación de que sea la de “nuestro tiempo occidental”. La novela muestra expreso ánimo de superar lindes meramente geográficos o temporales. Espinosa censura elementos que se hallan por encima de estas coordenadas. Del mismo modo que Narciso se admiraba ante su propia imagen en el estanque, las iniciales “EM” resultan del reflejo en el espejo de las iniciales del propio autor, narcisismo intelectual, y que podría interpretarse como la unidad existente entre el pensamiento espinosiano, el hombre y su obra, concebida más allá de tiempo memorable. Por esto cabría resaltar el carácter utópico del relato, sin pretender la misma literatura que Orwell o Huxley, Espinosa se acerca mucho;

Los mandarines deciden,
los legos ordenan,
los becarios esperan,
los cabezas rapadas rigen
y la gente de estaca hace cumplir. (EM, 166)

Una jerarquía así establecida no parece despertar demasiadas esperanzas, y sorprende el acierto de Espinosa al utilizar cabezas rapadas como símbolo de irracionalidad y crítica del fascismo, que rige, y que desgraciadamente nos trae al recuerdo la triste asociación - tan actual, por cierto - de

los cabezas rapadas (Skinheads) de hoy día, que se escudan tras esvásticas y que se han convertido en “la gente de estaca” para los menos favorecidos de la Unión Europea.

Otro elemento característico de la literatura utópica compartido por EM es la relativa poca importancia del tiempo y del espacio, que resultan meros accesorios o herramientas destinadas a la consecución de una labor; en este caso, el propósito es la crítica a la mezquindad intelectual; los personajes son estandartes, reflejos de una actitud existencial que contrasta con la del habitante de la Feliz Gobernación. La doble dimensión de las coordenadas espacio-temporales (objetiva-real vs. subjetiva-alegórica) en 1984, Animal's Farm, o Brave New World coinciden con la observada en EM; tampoco en las obras mencionadas falta la sátira, la caricatura, el humor y la ironía, todos elementos ya comentados al respecto de EM, y que nos muestran cómo Espinosa aúna tradición, modernidad e innovación. Me gustaría concluir esta sección con unas palabras de Javier Orrico:

Espinosa consigue “reflexionarnos”, lo cual demuestra, más que cualquier otro método, la funcionalidad de los elementos que forman la obra, que su finalidad, la función del Arte de Escuela de mandarines se cumple. Volvemos a nuestra realidad con la capacidad de ver su otra cara, con esperanza en un mundo nuevo para el hombre y, sobre todo, con el inmenso placer estético de haber asistido a esta extraordinaria Obra de Arte. Escuela de Mandarines constituye un rarísimo ejemplar en la novelística española contemporánea, de tan pocas obras importantes y originales. Creo, sin temor a exagerar, que se trata de una novela fundamental, un acontecimiento en la literatura universal. (525)

De esta visión épica del héroe espinosiano, veremos a continuación cómo épica y picaresca son distintas manifestaciones del tránsito desde el idealismo al realismo. La épica implica idealismo encarnado en la figura de un héroe, profundamente enamorado, de alta cuna y que acata mandatos superiores y persigue sublimes propósitos, todo lo contrario que el anti-héroe de

la picaresca, pragmático, de ascendencia poco clara, misógino y ciertamente regido por principios de escasa nobleza. Ambos géneros tienen en común el propósito político: la loa, la épica; la crítica, la picaresca. Pasemos a ésta última.

NUEVAS ANDANZAS Y DESVENTURAS DE LAZARILLO DE TORMES

En ésta su tercera novela, Camilo José Cela se mantiene fiel a su criterio de experimentación con la novela como género polimorfo, muy en la línea barojiana. La familia de Pascual Duarte inaugura por sí misma una estética provocadora, Pabellón de reposo supone un ejercicio de introspección, una pintura de almas. Respecto al Nuevo Lazarillo, el propio autor confiesa en la “Nota sobre la herramienta literaria” que encabeza la edición que manejamos (como siempre, Obra Completa de C. J. C.), que:

Con estas Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes²⁶ quise ensayar mi madurez en el oficio de escritor. Sé bien que a la prosa di mayor eficacia, más elasticidad y belleza, años andando, libros andando, pero en el tiempo en que escribí estos nuevos lances de Lázaro - o estos lances, ni viejos siquiera - fue cuando me planteé, con plena conciencia de lo que intentaba, mi propósito de conseguir un castellano de raíz popular que, apoyándose en la lengua hablada y no escrita, pudiera servir de herramienta a mis fines. Que la evolución fue lenta, es cosa que no ignoro. En el Lazarillo, mi prosa aparece, con frecuencia, envarada y su técnica, no pocas veces, enseña aún su andamiaje: pero la verdad es - y así he de reconocerlo - que tampoco me fue posible dar el necesario salto a cuerpo limpio y de una sola vez. (357)

Su intención: experimentar con “nuevos” moldes utilizando un lenguaje de raíz popular, basado en la lengua hablada y no escrita. Sus copiosas lecturas juveniles durante los periodos de reposo impregnan las páginas del libro, y “aun con todas sus indigestiones clásicas”, Cela pretende combinar “la belleza de Cervantes, la gracia de la picaresca, el talento de Quevedo, la

delicadeza de fray Luis, la elegancia de Lope y la evidente claridad de Ortega - el único contemporáneo que en aquel tiempo leí -(...)" (358).

Pareciera como si C. J. C., tras el logro dramático de Pascual y el lírico de Pabellón, apuntara a la picaresca como objetivo consolidador de su quehacer literario. La picaresca se caracteriza típicamente por sus raíces folklóricas y tradicionales. Consideraremos El Lazarillo de Tormes anónimo como primera novela que delimitaría los límites del género. Con La Celestina, El Lazarillo sitúa a las letras castellanas en los umbrales de la novela moderna. Por primera vez asistimos al desarrollo y la evolución de un personaje que se va haciendo, transformándose ante nuestra mirada, aprendiendo de sus desventuras. Ciertamente es que en El Lazarillo de Tormes no se le llama pícaro al protagonista en ningún momento; habrá que esperar al Guzmán de Mateo Alemán para escuchar la voz aplicada a tal personaje. Con todo, en general, el relato contiene los siguientes elementos caracterizadores: autobiografismo, origen humilde, pobreza, servicio a varios amos, ingenio, ambiciones sociales nunca logradas, alternancia de aventuras y desventuras, y todo ello marcado por un acusado realismo.

El NL es una novela relativamente poco estudiada en comparación con otras obras de Cela, aunque no entraremos aquí en los motivos; a nosotros nos interesa precisamente por la manifiesta voluntad del autor de ensayar esquemas de corte clásico, afianzando la categoría del que será único novelista español laureado con el Nobel.

En la presente edición, tras la "Nota sobre la herramienta literaria", encontramos la distribución de la obra en nueve tratados - versus los siete del Lazarillo anónimo²⁷. Antes de comenzar el relato propiamente dicho, encontramos "Unas palabras" a modo de prólogo,

siguiendo el esquema picaresco, en las que el autor anuncia los motivos que le llevan a escribir la obra:

Quiero que una vez compuesto este librito salga a la pública luz, porque pienso que los lances que hube de pasar a más de uno servirá de provecho el conocerlos si los entiende con calma y tal como me sucedieron: unos detrás de los otros y todos preocupados con la honradez y la buena crianza que fueron normas de mi vida aunque, a veces, tan soterradas quedaran por la necesidad que el buscarlas resultara laborioso y gozoso el encontrarlas, de puro difícil que fuera. (363)

Esta especie de benevolentia captatio²⁸ condiciona la futura lectura, o eso pretende. A lo largo del relato descubrirá el lector que de “honradez y buena crianza” bien poco tiene éste que se reconoce nieto del Lázaro “hijo de Tomé González y de Antonia Pérez”. No importa la naturaleza delictiva de casi todas las “hazañas”, el protagonista despierta simpatía en el lector; el propio autor se referirá a su Lázaro como “hombre ejemplar”. Bien es cierto, también, que esa simpatía es más compasión por la sordidez de la existencia del pícaro que por otra cosa, perdiendo la hilaridad que demostraba su antecedente inmediato.

De este modo, el narrador inicia el relato de sus peripecias fiel al esquema inaugurado por su predecesor, admitidas ciertas diferencias como pueden ser los narratarios²⁹ de las obras (el del texto anónimo es Vuestra Merced, mientras que el texto de Cela va dirigido a aquéllos que pudieren beneficiarse y aprender del escarmiento ajeno).

Análisis textual

En esta sección nos referiremos a los distintos elementos estructurales formales, temáticos y argumentales que constituyen la novela. El orden textual sigue, en líneas generales, el del modelo clásico, salvo que la historia se divide en nueve tratados en vez de en siete. El NL adopta la forma de su predecesor, ordenando la narración en tratados encabezados por el contenido argumental y expresados, como veremos inmediatamente, con un estilo característico de la picaresca. En cada tratado se nos informa de las evoluciones del protagonista, muy en la línea clásica, combinando el estilo formal de los títulos con el popular del resto del relato. La disposición en tratados, el estilo epistolar, los encabezamientos y la estructura unitaria caracterizan esta obra de Cela. Por otra parte, el tema de la supervivencia, el hambre y las privaciones constituye el hilo argumental que encadena a Lázaro a sus nuevos amos y desventuras. Vemos aquí, nuevamente, reminiscencias de la obra anónima a nivel temático, aunque Cela no acaba de convencer al lector del verdadero sufrimiento del pícaro, uno de los logros más significativos del texto clásico. Así, pues, podemos decir que el NL responde a la manifiesta voluntad del autor de realizar un ejercicio estilístico, evocando la forma del padre del género, pero sin alcanzar el fondo que se vislumbra en la obra de 1544.

El escritor padronés rinde así homenaje al género, sacando a la luz a este nuevo Lázaro, que no es sino un tributo a la tradición con la que pretende entroncar nuestro autor. Quiero destacar el hecho de que es éste un tributo meramente formal, argumental y estilístico, sin alcanzar Cela la profundidad de los personajes del Lazarillo clásico, ni la sátira contenida;

tengamos en cuenta los diferentes contextos sociales e históricos que viven los autores, que a uno obliga al anonimato y a otro resulta totalmente anacrónico. Veamos el contenido del NL:

Tratado Primero: “Donde yo, Lázaro, cuento cómo pienso que vine al mundo y dónde y de quiénes”. En este primer tratado Lázaro nos informa de cómo dio “cierto día con un libro que hablaba de un Lázaro de Tormes que seguramente ya habrá muerto”, libro que sirve de motivo al autor para entroncar genealógicamente a éste nuevo Lázaro con su origen humilde, insistiendo en una de las premisas de la picaresca, según la cual, el pícaro no muda su fortuna, sino que su condición en la literatura es genéticamente hereditaria. Tras establecer el posible parentesco, el protagonista esboza irónicamente la figura de sus padres; primero la de su madre “que se llamaba Rosa de nombre y López de apellido” (366) y la cual, fíjense en la finura de la prosa,

Estaba para todo, como se dice, en casa del recaudador de contribuciones, y yo no sé a ciencia cierta qué es lo que éste entendería por para todo, aunque me temo que más de lo conveniente y que metería en esa frase y dentro de mi madre, algo que no sin peligro se saca ciertas veces. (366)

Sobre la identidad de su padre, Lázaro sólo tiene conjeturas, y el primer recuerdo de su niñez le “coloca agarrado a la teta de una cabra, mi madre adoptiva (...)” (369), ya que su madre criaba al hijo de una casa de Salamanca “donde la patrona encontró más cómodo dejarme a mí en ayunas que amamantar a su hijo (...), dejándome tirado al amparo de unos pastores que tan escasos recursos tenían como buena voluntad para mi desgracia” (369). En este tratado se introducen varios de los elementos de la novela picaresca: la narración en primera persona, la ascendencia humilde, las privaciones como constante, el paso de la potestad de la madre a la de los pastores (“primeros amos”), su ingenio, fino humor, destreza y moral de pícaro: “El que sin

apuro esquilmare a sus amigos por mal nacido deberá tenerse, que para aprovecharnos de ellos ya nos topamos con desconocidos que nada podrán echarnos en cara" (371). Esta última cita revela el locus del narrador, ya experimentado y escaldado por la vida, relato retrospectivo, pues es reflexión, a mi entender, "a posteriori". En este momento de la narración aún Lázaro no había tenido experiencias suficientes para apuntar semejante pensamiento, pero sí el narrador, lo cual supone otro elemento común con la picaresca³⁰.

Tratado Segundo: "Donde refiero cómo soy y hablo otras cosas del color y la estatura". Sorprende su brevedad - una página - y parece más un inciso que un tratado. En el Lazarillo anónimo, en los tres primeros tratados se estructura completamente la caracterización del protagonista³¹, y vemos en el inicio de éste la manifiesta inquietud artística del narrador, que reflexiona sobre el proceso creativo, nota metafictiva que combina tradición y renovación, alejándose de la estructura del Lazarillo original (el Tratado Segundo relata el episodio del ciego, fundamental en el desarrollo de la obra). Veamos el de Cela, consciente de su labor de narrador:

Aun cuando el orden fuera seguir por donde empecé y contar ahora, haciendo pasar otra vez el tiempo por delante, lo que me sucedió con el señor David cuando hube de abandonar a mis primeros amos, pienso que más conveniente será tomarse esa licencia y referir cómo soy por fuera, ya que de por dentro sólo Dios lo sabe, y relatar también cuáles fueran mis señales por si me pierdo. (377)

La ruptura del relato para intercalar este aserto indica la naturaleza mixta de la organización de sus elementos estructurales, según la clasificación de Gustavo A. Alfaro en "lineal, digresiva y mixta"³² (67). Por estructura mixta entiende Alfaro la que combina elementos lineales y digresivos, esto es, los que tienen lugar dentro de un orden cronológico estricto (El buscón) y aquéllos en los que la línea narrativa se ve interrumpida constantemente por incisos de

diversa índole (Guzmán de Alfarache). En el Nuevo Lazarillo encontramos cierta linealidad autobiográfica en el desarrollo de un relato en el que se intercalan - como, por ejemplo, en este segundo tratado - elementos ajenos a la línea argumental. A lo largo de esta linealidad se suceden los diferentes episodios y aventuras. Creo que podríamos denominar a semejante estructuración del relato "diacrónica", por ser resultado de la exposición de diferentes sincronías, marco en que se desarrolla la acción, la cual, como sugiere Bataillon respecto del anónimo, tiene como última intención el entretenimiento y disfrute del lector. Esta diacronía resulta una variante interesante de la técnica totalmente contemporánea - la simultaneidad - que caracteriza gran parte de otra novela de nuestro autor, La colmena, y la ya vista Pabellón de reposo. El peculiar tratamiento del tiempo es uno de los elementos más sobresalientes de su prosa, y veremos en la siguiente sección cómo Madera de boj combina pretérito y presente, yuxtapuestos como las olas que bailan inquietas sobre la mar.

El segundo tratado tiene la función de enlace entre los primeros amos y los segundos, aportando información sobre la apariencia física del Lazarillo, descripción salpicada de un humor y primitivismo muy característicos de nuestro autor y aquéllos del Siglo de Oro:

Mi color es sano, tostado por el sol y curtido por todos los vientos, desde los del noroeste, que suelen ser heladores, hasta los del señor David, que por cálidos y entonados siempre los tuve, y si no fuera por estas marquillas de viruela que me quedaron, a fe no tendría feo rostro con mis ojos castaños y mi abundante pelambre negra. (378)

Tratado Tercero: “En el que oriento al lector para que conmigo pueda caminar el tiempo que caminé con el señor David, sin que le espanten humores de lagarto, ardores de alimaña ni olores de puerco”. Caminando sólo por la campiña, “era la anochecida y sobre el campo se extendían las negras sombras” (379), Lázaro tiene miedo, mal augurio de lo que ha de ocurrirle. Entre veras y bromas, para superar el temor de la soledad, camina sin rumbo hasta que da con tres músicos con quienes ha de pasar “hasta cerca de cuatro años cumplidos” (387), amén de sufrir sus engaños y tribulaciones. Después del segundo tratado, el narrador retoma el hilo de la historia, recordándonos su locus: “Era una criatura y soy un viejo” (379). Antes de unirse al grupo, Lázaro se encuentra solo en la naturaleza, pero es una naturaleza que le produce miedo, aunque no lo suficiente como para que el protagonista pierda su descaro y agilidad mental: “Agucé el oído y sentí, traído por la brisa, un dulce y lejano concierto que tan pronto parecía de noble instrumento como de ruin vientre” (380). El desarrollo es significativo; comienza el tratado hablando de su propia situación, continua relatando la de los músicos, para unir sus destinos después. Una vez reunidos, les llevan sus pasos a un pueblo en el que conocen a un mozo, responsable del asesinato de sus padres y criadas, y que acaba linchado y muerto por el pueblo enfurecido. El parte médico recuerda los modos del pueblo: “El pobre Julián apareció muerto y aporreado, pero el forense dijo, cuando le hizo la autopsia, que todos los palos y navajazos los había recibido ya cadáver. Más vale así” (395). Característico de la picaresca es el final de este apartado, ya que salen a la luz las mentiras y dislates del grupo y del Lazarillo, todo filtrado por la mirada “ingenua” del narrador-protagonista:

Pero, bueno; contando iba que solo, deudor y pobre me quedé en el pueblo, y que los vecinos, que el día anterior tan amorosos estuvieron, lejos de ponerse de mi parte, como yo creía, arremetieron a insultarme por el único delito que me tocaba, que resultó ser el de no tener parentesco con el señor David, ni padre guerreando en Cuba, ni madre muerta de pena. A la gente bien sabe Dios que no hay quien la entienda. (402-3)

El ritmo narrativo discurre sin prisa ni pausa. Se alternan los párrafos descriptivos con el diálogo entre personajes, amenizados por los incisos del narrador, que todo apostilla: “Buenos eran unos y malos otros - ya se puede suponer -, y de aquella temporada no demasiadas cicatrices me quedaron, lo que no es poco” (403).

Tratado Cuarto: “Que trata de la paz que encontró mi alma paseando a orillas de los ríos, y habla también de las filosofías del penitente Felipe”. Este segmento supone un contrapunto en la historia de Lázaro, pues por primera vez conoce a alguien que no se aprovecha de él - recordemos la alternancia de aventuras y desventuras tan típica de la picaresca -, pero que termina difunto.

Sirve, además, para mostrar al lector la agudeza de ingenio y el instinto de supervivencia de nuestro protagonista, al tiempo que delata la naturaleza delictiva del mismo. Durante su permanencia con el penitente Felipe, el autor canta a la vida retirada en la naturaleza; el locus amoenus latino figura, pues, en esta parte del texto al modo clásico y contrasta con la naturaleza que atemorizaba al protagonista no mucho antes.

Tratado Quinto: “O el de la soledad: como ella accidentado y como ella breve y temeroso”. Continúa la narración; Lázaro, de nuevo solo, se topa con la guardia civil. Aprovecha Cela este

momento para introducir tonos onírico-grotescos, además de unas coplillas que amenizan una escena a mitad de camino entre el sueño y el aquelarre:

Jamás recuerdo haber pasado pesadilla semejante: el Nicolás, desnudo y con un cencerro en la garganta, cantaba una desatinada canción mientras echaba llamas por los ojos y sangre borboteante por la boca. La canción no la recuerdo; lo que sí recuerdo, aunque confusamente, era su estribillo, que decía algo así como:

Los ojos con arena y con sal,
la lengua en escabeche,
la sangre para el Julio
y la Ramona para mí. (432)

La inclusión de estas coplillas responde a la voluntad confesada de rendir homenaje a lo tradicional y popular que, junto a influencias del Siglo de Oro, constituyen las fuentes primarias de esta narrativa celiana.

Poco más adelante prosigue:

Los hombres y las mujeres bailaban cogidos de la mano alrededor de Nicolás, y de sus rostros como abotargados caían largos chorros de sudor. A un niño que en vez de ser de carne, como Dios manda, era todo de hormigas, le metían una tea ardiendo por el trasero, y las hormigas huían despavoridas mientras el niño se deshacía a toda prisa. (433)

Este tratado muestra la triste condición de un Lázaro que no ha de hallar paz ni siquiera en el reino de Morfeo, y yo diría que está incluido aquí más por ejercicio narrativo y estilístico que por necesidades estructurales del relato.

Tratado Sexto: “Que se refiere a la gimnasia como medio de ganarse la vida y de perder la salud, y relata asimismo las extrañas costumbres del señor Pierre y la señorita Violette”. Los terceros amos de Lázaro son un grupo de artistas de circo que viajan en una carreta y a quienes unen lazos de moralidad bien dudosa. Aquí ya vemos a un Lázaro más curtido y diestro: “los

años, a veces, son como las palizas, que quitan alegría y dan malicia, que matan el valor para dejar que viva la cautela” (447). De su estancia entre tan peculiar compañía resulta su amistad con la señorita Marie, futura compañera de fuga hacia la tutela de un nuevo amo, esta vez para mayor fortuna de ambos: don Federico, poeta y hacendado de resuelta economía y generoso espíritu:

La vida, en compañía del poeta, discurría por las sendas del bien, y tanto yo como la señorita Marie, pronto hubimos de hacer nuestras carnes al buen vivir y mejor yantar, con lo que criamos unas lozanas grasas que dieron brillo y prestancia a nuestras caras, al tiempo que nos quitaron la ligereza del cuerpo y pesar del alma: dos cosas que, para ser honestos, de bien poco sirven, ¡bien sabe Dios! (456)

Como viene siendo habitual en las correrías del pícaro, nuevamente alterna la relativa tranquilidad con la adversidad que parece perseguir al personaje. Él mismo se asusta ante lo bien que le están resultando las cosas, pero es ya perro que envejece y aprende; reconoce:

“Verdaderamente demasiada felicidad era aquélla para cueros tan poco hechos a usarla” (457).

Tratado Séptimo: “En cuyas planas escribo de la traza cómo acabó mi amistad con el poeta y hablo de mi corto y estéril aprendizaje del oficio de mancebo de botica”. El anterior tranco había concluido con la marcha de Lázaro, marcha en busca de nuevo amo, sin detallar las razones que le llevan a dejar tan afortunado estado. Nos dice al respecto:

Todo fue por un motivo bien peregrino y bien desgraciado, pero ya es sabido que el hombre propone y Dios dispone, y aunque mi propósito, ya se lo pueden imaginar, fuera quedarme allí por los días de mi vida, la disposición divina ordenó las cosas de otro modo. (458)

Será en este séptimo tratado cuando Lázaro detalle lo ocurrido, manteniéndose así la estructura mixta, mezcla de digresión y linealidad autobiográfica. Por un lado, se trae el pasado al presente

al aparecer la figura del señor David, responsable de pasadas y futuras desdichas del protagonista, y por otro lado, se nos remite al cuarto de sus amos: el boticario. Estructuralmente hace acopio del pasado y argumentalmente muestra el “determinismo” funesto que asola el sino de los Lázaros que en el mundo han sido. Fieles descendientes de la genealogía de Lázaro son Guzmán, Lucas, Pablos, Simplicissimus, Joseph Andrews, Huck Finn, Justina, Moll Flanders...

También encontramos en este tratado referencias al comienzo de la obra, mostrando la intención unitaria pretendida por el autor. Ya empleado por el boticario, quizás el más mezquino de sus amos, nos cuenta Lázaro:

Entre unos sacos de papeles que un día me metí a fisgar encontré ese libro de que hablaba y que me llenó de alegría, El Lazarillo de Tormes, porque en él vi retratado a quien seguramente debió ser mi abuelo, y la providencia no quiso que lo conociera. (480)

El libro lo menciona en el tratado primero, constatando de nuevo la función recapituladora de esta parte, mezcla de capítulo episódico y digresivo.

La vida en la botica era tan pobre como descansada, y así, aunque mucho no comía, como demasiado tampoco se me hacía trabajar, fui tirando sin mayores apuros hasta que me harté del señor licenciado y de sus parcas y ahorradoras costumbres. (480)

Termina este tratado con la renuncia de Lázaro al puesto en la botica, y dando muestras de conciencia creadora en cuanto a la ordenación de su relato:

El caso fue que abandoné la botica y trasladé mi persona de casa, ya que no de pueblo, cambio con el que perdí - como casi siempre - porque acabó mi servicio a palo limpio, pero con el que continué aprendiendo y formando la costra del carácter. Pero pienso que esto ha de relatarse aparte por lo pintoresco del suceso que hubo de acaecer. (484)

Lázaro da cada vez más muestras de madurez; ya tiene asumida completamente su mala fortuna y ha desarrollado ese espíritu cínico que le permite extraer enseñanzas de todo lo que le ocurre, no importa su naturaleza, que indefectiblemente él anticipa negativa. Pensemos en su actitud a la hora de acercarse a los que pretende sean sus nuevos amos; existe una nota común: el sigilo que preside todos sus pasos. Siempre que se acerca a un potencial nuevo amo, el Lazarillo de Cela lo hace sin llamar la atención, se allega y, de pronto, ahí está, sin que nadie sepa de dónde ha salido. Este comportamiento evoca el del perro que, con reservas, se acerca a la mano que quiere alimentarlo, siempre debido a experiencias previas nada gratificantes. De nuevo, el narrador informa de la conclusión del servicio al boticario sin darnos detalles. Los dará, de forma paralela al anterior tratado, en el tranco que sigue.

Tratado Octavo: “Levántate Simón, o el arte de echar las cartas”. Su siguiente ama será una hechicera muy en la línea de Celestina, otro de los personajes clásicos preferidos por Cela³³ y que seguramente incluye como parte de esa ejercitación en lides narrativas a la que hace referencia en la “Nota sobre la herramienta literaria” con que se inicia esta edición y mencionada al principio. No tengo que señalar que ésta es su última desventura antes de ser reclutado por el ejército, momento en el cual el narrador decide poner término a su historia.

Tratado Noveno: “Donde relato cómo llegué a la Corte y con qué compañía y pongo punto a esta primera parte del cuento de mi trotar”. En este último tratado, el protagonista, al concluir el servicio militar tras haber huido de su ama, confiesa haber perdido lo que hasta entonces había sido motor impulsor de todas sus decisiones, el espíritu inquieto, esencia del pícaro:

Cuando al cabo del tiempo me licenciaron, tenía todo: una documentación, una cartilla, un certificado de buena conducta... Lo único que me faltaban eran las ganas de seguir caminando sin ton ni son por los empolvados caminos, las frescas laderas de las montañas y las rumorosas orillas de los ríos. (517)

Lázaro reconoce sentirse viejo y haber concluido la primera parte de su relato, como si el autor tuviera en mente una segunda parte. “Después empezó la segunda parte de mi vida” (517).

Tras el último tratado viene un Epílogo que cierra la narración, retomando el locus con el que comienza el relato desde el que se expresa la intención y una Nota del Editor en la que conocemos las últimas noticias a propósito de Lázaro; el lugar y la fecha que cierran el documento aúnan realidad y ficción:

No sabemos si murió de aquella o de otra, o si sigue vivo todavía. Nada sabemos tampoco si varió de opinión. Lo que sí podemos asegurar es que seguimos sin noticia, tanto de nuestro hombre como de sus ingenuos y atormentados cuadernos de bitácora: o de macuto, morral o fardalejo, mejor sería decir. Lo que lamentamos por no poder - por hoy - dar completa la historia de este hombre ejemplar que combatió contra todas las adversidades y se apagó como una vela cuando dejó de caminar.

Madrid, mayo de 1944. (519)

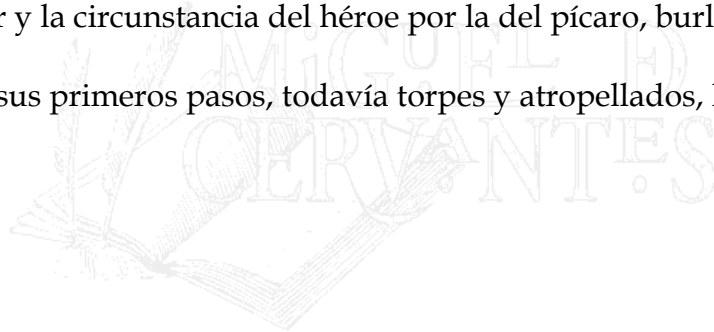
Esto demuestra la preocupación formal patente en Cela que concluye el NL cerrando el círculo y aislándolo como lo que fue: un ejercicio de redacción destinado al recreo personal de su autor y al de todos aquéllos que se toparan con el personaje en las páginas de esta novela:

Si el cuento a alguno sirve, tanto mejor; con ese fin fue escrito. Si a nadie vale..., ¡qué le vamos a hacer!, a alguno distraerá. Y si ni aun eso consiguieran mis palabras, pienso que por lo menos para tranquilizarme durante los días que en su orden empleé ya habrán valido. (518)

El Nuevo Lazarillo muestra una definitiva sumisión al género, para lo cual Cela traza inicialmente los posibles vínculos familiares existentes entre este nuevo Lázaro y aquél de la ribera del Tormes. El nombre del protagonista, su genealogía, el estilo epistolar, el ingenio ligado

al instinto de supervivencia, la sucesión de diversos amos, la alternancia de aventuras y desventuras y la “satisfacción” relativa respecto a su ascenso en la vida³⁴ constituyen claros elementos en común con los parámetros establecidos por su predecesor; lo novedoso de la obra de Cela consiste en haberlo traído a nuestros días, con la consecuente pérdida de contexto histórico, pero que tampoco afecta el resultado teniendo presente la mimesis, estrictamente formal, pretendida desde el comienzo.

Analicemos a continuación la figura del protagonista, que es quien da carácter picaresco a la narración en que se inscribe. Cuando le damos la vuelta del revés al mundo creado por la épica, y cambiamos el ser y la circunstancia del héroe por la del pícaro, burlamos las barreras preceptivas para que dé sus primeros pasos, todavía torpes y atropellados, la novela moderna.



Pícaro y antihéroe

Nos habíamos referido ya en el Capítulo 2 a los paralelismos temáticos y estructurales entre La familia de Pascual Duarte, La vida de Lazarillo de Tormes y El buscón (Sobejano, Soldevilla-Durante³⁵); a pesar de las muchas concomitancias (narración en primera persona, público pretendido, motivación, unidad, carácter epistolar, etc.) no podemos decir que Pascual sea un pícaro, ni su novela picaresca. El Nuevo Lazarillo sí es una novela picaresca. La estructura ensayada en Pascual Duarte, similar a la del Lazarillo, no permite la etiqueta aplicada a la - en palabras de Sobejano - novela "existencial"³⁶. El crítico afirma que PD apunta la dificultad de caracterizar a Pascual como pícaro:

el ingenio, la burla, el distanciamiento cínico, la visión irónica de uno mismo y de lo más allegado a uno mismo; y este elemento, que asoma en los primeros capítulos de La familia de Pascual Duarte, discrepa de la psicología del protagonista, tan brutal en sus resultados como se quiera, pero básicamente bondadosa y confiada. ("Reflexiones..." 45)

Y es precisamente ese elemento del que carece Pascual, el que va a completar la aventura y el ejercicio picaresco que suponen estas dos novelas, una a nivel formal, la otra a nivel temático. El NL es un pícaro natural, su comportamiento se adecuaba a su personalidad, pero Pascual, a pesar de sus intenciones, no disfruta de la simpatía popular que protege a Lázaro. El propio Cela reconoce que la prosa "enseña aún su andamiaje". Ignacio Soldevilla puntualiza a propósito del Lazarillo de Cela:

No que la sátira esté ausente de la autobiografía del nuevo Lázaro, pero ésta, apuntada siempre dentro del despliegue de una galería de “casos estrambóticos”, queda prácticamente invalidada por el carácter excepcional de los tipos (...). Frente a la profundidad satírica que impone la tipicidad del clérigo avaro, del pseudo-escudero, del buldero y del cura amancebado, la sátira en el Lazarillo de Cela se centra más bien en personajes o situaciones muy episódicas, y el resultado, si se compara con otros textos del mismo autor, se sitúa a un nivel preferentemente facecioso³⁷. (926)

A mi juicio, aciertan de pleno ambos críticos: a Pascual le falta la gracia y el ingenio que se incorpora al NL, y el Lazarillo carece de referentes satíricos, con lo cual Cela revela su intención estrictamente formal al escribir su tercera novela. Sin embargo, la ausencia de sátira propiamente dicha no es óbice para que el relato se nutra de elementos cómicos, siempre depurados por la conciencia cínica del pícaro. Soldevilla observa las diferencias en la pintura de los personajes secundarios del Lazarillo anónimo y el de Cela, siendo más conseguidos los del texto clásico debido, precisamente, a su “profundidad satírica”.

De la épica se pasa al realismo, gen de la novela moderna. La primera se caracteriza por un relato más bien extenso sobre las peripecias de un héroe, enamorado y al servicio de una causa nobilísima. Conocíamos a un protagonista ya adulto y preparado para afrontar multitud de avatares, que no evoluciona como personaje y no refleja aún el desarrollo psicológico que llegará de la mano de Celestina y Lazarillo. Fernando Lázaro Carreter señala:

El héroe del relato épico era, hasta entonces, un personaje no modificado ni moldeado por sus propias aventuras; son precisamente las dotes y los rasgos connaturales al héroe los que imprimirán su tonalidad a dichas aventuras. En el Lazarillo, por el contrario, el protagonista es resultado y no causa; no pasa, simplemente, de una dificultad a otra, sino que va arrastrando las experiencias adquiridas; el niño que recibe el coscorrón en Salamanca, no es ya el mismo que

lanza al ciego contra el poste en Escalona; ni el que sirve al hidalgo, tolera el trote ni las asechanzas del fraile de la Merced. Y de este modo, el pregonero que soporta el deshonor conyugal es un hombre entrenado para aceptarlo por la herencia y por sus variados aprendizajes. (“Construcción y sentido...” 66-7)

Esto, dice Lázaro Carreter, “hace de Lázaro un héroe novelesco, lo que constituye su modernidad como personaje” (67). La picaresca podría en cierto modo interpretarse como la parodia de la épica; el pícaro, como parodia del héroe. Ernesto Giménez Caballero³⁸ apunta:

Históricamente fue el Pícaro la contraposición social del Héroe o del Caballero. Frente al tipo “esforzado y virtuoso” del Caballero, el Pícaro era “perezoso, vicioso y roto y asqueroso”. Frente al Amor: el Hambre. Frente a la Batalla, la riña. Frente al Valor, la astucia. Frente a la ascética disciplina cortés, la Libertad y la Rebeldía. Frente a la Amada ideal, la mujer despreciada y mala. Y frente a la “ilusión por la vida”: “la lición de desengaño del mundo”, como dijo el autor del Buscón. (949)

Pienso, con los dos críticos, que el carácter heroico de Lázaro de Tormes radica en su novedad que supone incluirlo como protagonista dentro del mundo de la literatura, pero de héroe no tiene más que eso. Con el segundo crítico comparto la caracterización, que bien podría aplicarse al Eremita de Espinosa por un lado, y al Lázaro de Cela por otro, héroe y antihéroe, respectivamente.

Ambos el pícaro y el héroe no-picaresco nacen, crecen, enfrentan adversidades, cambian de lugar y sirven a alguien o a algo. La diferencia fundamental estriba en la motivación que preside sus actos: la “ultimidad” a que responde todo acto heroico contrasta con la “proximidad” mundana que rige aquéllos del pícaro. El corazón generoso del héroe se hace mezquino en el pícaro, más preocupado del vivere que del filosofare. El pícaro se define en contraste con el héroe. El uno representa todo lo que no es el otro, aunque se retraten mediante elementos argumentales similares - el viaje, la persecución de unos fines, la soledad, etc.

El Lazarillo de Cela bien poco tiene de héroe: conocemos su penosa y dudosa ascendencia: “mi padre, el Chubasco, el Seguro o quien diablos fuera, nada quiso saber de mí, y mi madre, sabe Dios si como castigo a su egoísmo, fue a morir de un tifus...” (369); de la belleza apolínea del héroe pasamos a un personaje “flaco y consumido y con más agujeros que una criba (...), porque además fue causa de que al poco tiempo me colgaron el mote de Picado” (371); la elegancia y ademanes del Caballero se tornan astucia y sigilo felino en el pícaro: “ni siquiera se dieron cuenta de mi presencia hasta que estuve ante ellos” (436); la inmovilidad del héroe como personaje sorprende ante un Lázaro que a mitad de relato reflexiona mostrando ya talante maduro: “Anduvimos, ellos dentro y yo delante del carro, por toda España, que bien grande es y, a pesar de que conocí un montón de gentes, a ninguna quise arrimarme, quizá por aquello de lo malo conocido y de lo bueno por conocer” (448).

Otro aspecto común a las dos figuras analizadas es el rasgo de la religiosidad, que adopta variadas facetas al encarnarse en estos dos tipos. El carácter divino de muchas de las aventuras del héroe se vuelve mundano cuando se trata del pícaro. A los dioses se encomienda el personaje mítico, mientras que el pícaro profesa una religión muy suya. Tiene a Dios en la boca de continuo, pero en el corazón sólo a veces: "Dios dispone las cosas de forma que los hombres de buena voluntad se ayuden los unos a los otros" (387), "Lo que sí sé es que si mañana hemos de pasar hambre, es cosa que sólo Dios sabe" (423), "Eché a caminar, y desde unas peñas me volví para ver el sitio donde Dios quiso dejar a mi malaventurado amo" (426), "anduve todas las leguas que Dios quiso dejarme andar", "cuando Dios quiso volverme a la vida molido y doloroso como un Santo Cristo" (444). Observamos cómo Dios es objeto de la gratitud y acatamiento de Lázaro, que en todo momento supedita la fortuna de sus esperanzas a designios divinos; Dios es responsable de lo que le pasa a Lázaro, o eso cree él.

Estilo y significación

Soldevilla trata de localizar el fenómeno del Nuevo Lazarillo históricamente (1944) en la España de posguerra, en el momento en que las letras españolas menos reacias al régimen se agrupaban bajo el término “garcilasistas”, sobre todo en poesía. Presenta Soldevilla la posibilidad de que el NL responda “a lo que se puede considerar como un retorno colectivo a la actitud neo-imperialista, que en el nivel cultural tiene una manifestación en el redescubrimiento de la España imperial y católica de los Austrias” (928), al tiempo que acierta en lo siguiente:

Cela no sigue por la calzada del idealismo cesarista, sino por sus cunetas. No en carroza señorial, sino a zancadas de trashumante peregrino; no en posición heroica, sino en actitud antiheroica, tomando como modelo no a la prosa atildada del guevarismo o de los prosistas ascéticos del XVI... (928)

Esta tesis “garcilasista”, en lo que concierne a la motivación de la novela, no parece del todo desencaminada, aunque nuestro autor no se caracteriza precisamente por su “mesura” y adhesión a nada ajeno al noble oficio de narrar, y esto, siempre a su manera. Quizá se puedan reconocer ciertas concesiones por parte de Cela a un público que es, en definitiva, quien alienta su obra y abastece su despensa. Cela como escritor se me antoja un poco como el Dalí pintor; inmersos en la genialidad, no por ello dejan de ser accesibles y atractivos a un público muy amplio y diverso. Espinosa, novelista intelectual, completa la imagen comparado con Picasso, menos popular, pero también de audiencias más selectas.

Francisco Rico en Problemas del Lazarillo postula la intención del autor del Lazarillo anónimo de “presentar la novela - cuando menos, presentarla - como si se tratara de la obra auténtica de un auténtico Lázaro de Tormes” (154), con lo cual “no es una obra anónima, sino apócrifa, falsamente atribuida” (157). Rico reflexiona sobre la novedad que supone la incorporación del carácter lúdico a la autoría; por primera vez el lector del Lazarillo no sabrá si el relato que ocupa su lectura es real o ficticio. La forma epistolar, la cotidianeidad y la raigambre popular seducen al lector, invitándole a creer como cierto lo que lee. En la novela sentimental, de caballerías y en otros tipos de relato populares en la época, existían límites de género que servían de criterio orientador. La picaresca salta las lindes genéricas y desconcierta al lector, requiere su participación en la interpretación de lo ante él expuesto, quizá por primera vez en la historia de la literatura en castellano: “Porque el Lazarillo no es todavía la novela - es una broma, un juego -, pero ocupa ya el lugar de la novela: un espacio reconocido como ficticio al que sin embargo se aplican las leyes de la realidad más familiar” (166). De acuerdo con Rico en que todavía no es “la novela”, pero por lo apuntado en cuanto a sus novedades, anuncia la “hora del lector”, la novela moderna y contemporánea de la cual Cela es indiscutible maestro.

Por su huella inequívoca en el NL, El Lazarillo de Tormes resulta ser el hipertexto de este tercer experimento narrativo celiano. No hemos de hablar aquí de qué obras son superiores o inferiores artísticamente, simplemente notar la coherencia de la trayectoria celiana, siempre fiel a la tradición mezclada con la innovación. NL recupera las raíces populares presentes en la novela picaresca y les da contemporaneidad, situando a su Lázaro en pleno S. XX³⁹. Quizá haya perdido gracia, pero hemos de tener presentes las diferencias socioeconómicas que marcan las

circunstancias de los dos autores, y la explícita voluntad de nuestro autor de ensayar su “madurez en el oficio de escritor”. Nuevamente, Cela destaca por la originalidad con la que utiliza recursos originados en la literatura clásica para darles su peculiar interpretación, rescatando del pasado aquello que ha de anunciar el futuro. Ya ha señalado Soldevilla la mayor deuda de La familia de Pascual Duarte al Lazarillo que esta tercera novela, pero es deuda más formal que tonal; más temática que argumental.

Cela elige, de entre el repertorio, ciertas características de la picaresca para presentarnos el caso de Pascual (narración autobiográfica, estilo epistolar, etc.), pero no se propone una novela picaresca que incorpore, además, elementos nuevos. Lo que ha conseguido el autor padronés con su Nuevo Lazarillo es dar actualidad relativa a un clásico de nuestras letras, amén de realizar su deseo primero de ejercitarse y “probar [sus] artes de zahorí en el bosquecillo umbrío de los clásicos, tan rico en caudalosos veneros de saludable agua clara, y [abrir su] pozo al pie del árbol de Lázaro, viejo y buen amigo” (Nota sobre la herramienta literaria, 360).

Escuela de mandarines

¹ Precioso, Juan L. “Miguel Espinosa, entre la lucidez y la herejía” Entrevista. Postdata. núm. 4, mayo-junio 1987: (49-53).

² Toohey, Peter. Reading Epic. An introduction to the ancient narratives. London: Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1992.

³ Dice Peter Toohey: “(...) the hero journey can be approached as a metaphor not only for the transformation of society and the self, but also as a metaphor for the processes by which stories are created (poesis) and interpreted (hermeneusis). (...) the hero journey has always been an image of the misteries of the processes of literary creativity...” (xvi).

⁴ Al respecto, vid.: Mula Acosta, José. “La ironía: distanciamiento intelectual de Miguel Espinosa”. M. E. Congreso. (509-18).

⁵ Cito aquí de nuevo a Toohey: “During the hero journey in literature, certain key images tend to recur - images like threshold crossings (doorways, corridors, staircases) and rituals of divestiture --(...) The key stage of the adventure is the initiation, during which two things typically occur: revelation and transformation. Something fundamental about the world, the society and the self is typically revealed at the climax of the journey, with a resulting transformation of the world, the community and the self” (xvi).

⁶ Al igual que el Gran Padre decide salir a comprobar el estado de cosas en Feliz Gobernación y más allá, “Cuando Zaratustra tenía treinta años, abandonó su patria y marchó a las montañas. Allí gozó de su espíritu y de su soledad, y durante diez años no se cansó de hacerlo.” Nietzsche, Friedrich. Así habló Zaratustra. Madrid: Alianza Editorial, 1980: (31). Con todo, Luis García Jambrina en “Más allá del ensayo y la novela: Miguel Espinosa o la búsqueda del libro total”. M. E. Congreso, trae a colación: “Sin embargo el propio autor (Espinosa) ha rechazado explícitamente esta posible identificación, ya que, según él, (...) Así habló Zaratustra lo que hace es novelar - o ilustrar - una determinada teoría filosófica, mientras que lo que Espinosa pretende es novelar “el vivir mismo”, es decir, mostrar la vida en forma de libro, como quería, por ejemplo, Novalis. (428).

⁷ op. cit. p. 31.

⁸ “Las hipérbolas cronológicas, tiempo histórico medido en milenio, personajes que viven millones de años... escapan a la capacidad humana de percibir el tiempo y acaban por abolirlo.” Chaves Abad, María José. “Ironía, Alegoría y Representación de la Historia en Escuela de mandarines” M.E. Congreso. (339).

⁹ “El Arte de Miguel Espinosa: Realidad, figuración y Realidad”. M.E. Congreso. (524).

¹⁰ Bien recuerda la relación que sigue a la descripción de la casa de Celestina:

Patitas de ciempiés,
lengua de salamandra,
ternilla de ratón
paladar de sapo,
unto de mandril,
trébol hediondo,
labios de murciélago,
párpados de ahogada,
tuétano de lobezno,
calavera de tejón,
fibrillas de momia,
uñas de naufrago,
raíz de culantrillo,
más cinco gatos negros,
amén de algunas curianas, [.

También:

Hemolinfa de hexápodos,
antenas de trilobites,
palpos de euriptéridos,
maxilas de paurópodos,
larvas de xifosuros,
cutículas de sínfilos,
retinas de pantópodos,
cerebroides de pedipalpos,
quelíceros de arácnidos,
y trompas de ácaros; [...] (416)

Esta lista podría compararse con la enumeración realizada por Pármeno de los artículos encontrados en casa de Celestina: “Y en su casa hacía perfumes, falsificaba el bálsamo de estoraque y el benjuí, la goma de los animes, el ámbar, la algalia, los polvillos y almizcles, y el mosquete del musgo. Tenía una cámara llena de alambiques, de redomillas, de barrilejos de barro, de vidrio, de alambre, de estaño, hechos de mil maneras; hacía solimán, afeite cocido, argentadas, bujeladas, ceras, lanillas con que quitar las manchas y defectos de la piel, unturillas, lustres, enlucidoras, aclaradores, blanquetes y coloretes y otras aguas de rostro; de raeduras de la raíz del gamón, de cortezas de espantalobos, de dragontea, de hieles, de agraz, de mosto, deslitas y azucaradas. Adelgazaba las carnes con zumos de limones, con turbino, con tuétano de corzo y de garza y otras confecciones. Sacaba agua para oler, de rosas, de azahar, de jazmín, de trébol, de madre selva, y clavelinas mosquetas y almizcladas, rociadas con vino. Hacía lejía para enturbiar, de sarmientos, de carrasca, de centeno, de marrubios, con salitre, con alumbre y miel en rama, y otras diversas cosas. Y los untos y mantecas y sebos que tenía es muy prolijo de decir: de vaca, de oso, de caballo y de camello, de culebra y de conejo, de ballena, de garza y de alcaraván, y de gamo y de gato montés y de tejón, de ardilla, de erizo, de nutria”. Rojas, Fernando y Camilo José Cela. *La Celestina*. Barcelona: Destino, 1979. 45-47.

¹¹ A propósito de la influencia de Rabelais en Espinosa, , vid.:

Flores Arroyuelo, Francisco J. “Los nombres de los hombres y las cosas en la galería de espejos: Miguel Espinosa”. Miguel Espinosa Congreso. (388).

¹² Muy interesante a este respecto resulta: Espadas, Burgo y José Luis Peset. “Contrastes alimentarios en la España de los Austrias. Estudio de un ámbito nobiliario: La mesa del Arzobispo Juan de Ribera, Virrey de Valencia (1568-1611)”. La Picaresca: orígenes, Textos y Estructuras. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979. 149-165.

¹³ A propósito de los personajes femeninos y el tratamiento de la mujer en EM, vid.: García, Dionisia. “Los personajes femeninos en Escuela de mandarines”. Miguel Espinosa. Congreso. op. cit. pp. 393-400.

¹⁴ vid. nota 6.

¹⁵ En un interesante estudio los autores señalan: “La estructura de Escuela de mandarines responde, pues, a la que llamaríamos e

La acción comienza en la narración cuasicircular que, ocupa la mayor parte de la e momento en que se introduce Ramón Sales, Elisa. “La escuela de mandarines”. M. E. Congreso



los: α representa la irso de La Vejez y o en el punto X, a Abellán, Francisco y rrativas de Escuela de

¹⁶ Gullón, Ricardo. Espacio y novela. Barcelona: Antoni Bosch, 1980.

¹⁷ A propósito de Escuela de mandarines dice Aranguren: “se asemeja a las grandes obras clásicas de la literatura española en la composición y en la intención, en la constante interpolación de relatos e historias, discursos, arengas, lecciones, recitaciones, himnos, canciones, poemas, cartas, inscripciones y hasta breves piezas de teatro, todo ello unido por un fino hilo argumental...”. Aranguren, José Luis. Posdata núm 4. mayo-junio (1987): 43.

¹⁸ Quevedo y Villegas, Francisco. El Buscón. Madrid: Cátedra, 1988.

¹⁹ La Vanguardia Española, miércoles, 30 julio, (1975): 13.

²⁰ Creo que el de Carmen Escudero es uno de los mejores estudios existentes sobre la narrativa de Miguel Espinosa e incluye múltiple referencias a elementos cervantinos entre los que señala: los modos, ciertas concomitancias entre los episodios de “El infierno de Cebrino” y el descenso de don Quijote a la cueva de Montesinos -vid. Cecilio Alonso-, las interpolaciones teatrales, los cambios de nombre; en general, dice finalmente Carmen Escudero: “Así, pues, personajes, episodios, procedimientos e incluso formas de disposición de la obra recuerdan en esta novela el mundo cervantino” (104).

²¹ op. cit p. 48.

²² Hutcheon, Linda. Narcissistic Narrative. New York: Methuen, 1984.

²³ Bien es conocido el interés de Franco en el desarrollo de embalses para luchar contra “la pertinaz sequía”. Dice Espinosa en EM: “si conocéis algún forastero que se queje de la sequía, escudriñad su vida, parientes y antepasados, y descubriréis la oculta mano que le incita” (191).

²⁴ (M.E. Congreso 149).

²⁵ Carmen Escudero afirma en La narrativa de Miguel Espinosa: “Así, pues, el tema central del abuso de poder, presentado de forma alegórica, nos va llevando, con la mención de diversos detalles, a aspectos concretos de ese uso desordenado, con lo que van apareciendo distintos temas en los dos campos, el de los oprimidos y el de los opresores (...)” (95).

Nuevas andanzas y desventu

²⁶ A partir de ahora ↯

²⁷ Transcribo al resp que probable que la división mano de algún amanuense o de Tormes, en PMLA, XLII.

²⁸ A propósito de las Laurenti, Joseph L. Los pról

²⁹ Laurenti clasifica los prólogos de las novelas picarescas de estructura trinaría, en la que intervienen el prologuista, el lector y “el concepto ideológico de la materia narrada”; y de estructura binaria, en la que el prologuista evita “alusiones concretas o específicas al contenido ideológico y al propósito literario y didáctico de la materia narrada en la novela (...)” (26). Diferencia también entre los prólogos dedicados al “lector” y aquéllos dedicados al “vulgo”.

³⁰ A propósito, resulta interesante: Guillén, Claudio. “La disposición temporal del Lazarillo de Tormes”. Hispanic Review, 25 (1957): 264-79.

³¹ Lázaro Carreter, Fernando. “Construcción y sentido del Lazarillo de Tormes”. Lazarillo de Tormes en la picaresca. Barcelona: Ariel, 1978. 59-192.

³² Alfaro, Gustavo A. La estructura de la novela picaresca. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1977.

³³ de Rojas, Fernando y C.J.C. La Celestina. Barcelona: Destino, 1979.

³⁴ “Si no acabé rico como mi abuelo, soltero me conservo, y libre así del pecado que le atribuyen. Vaya lo uno por lo otro” (518).

³⁵ Soldevilla Durante, Ignacio. “Utilización de la tradición picaresca por Camilo José Cela”. La Picaresca: orígenes, textos y estructuras. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979. 921-28.

³⁶ Sobejano, Gonzalo estudia La familia de Pascual Duarte bajo el epígrafe de “novela existencial” en Novela española de nuestro tiempo. op. cit. p. 89.

³⁷ En “Utilización de la tradición picaresca por C.J.C”, distingue Soldevilla: “pero, curiosamente, de los dos niveles del Lazarillo original - el facecioso y el satírico - es el primero el que ha sido retenido y fomentado celosamente” (926).

³⁸ Giménez Caballero, Ernesto. “Vagabundeo por la picaresca”. La Picaresca: orígenes, textos y estructuras. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979. 935-952.

* Otras obras interesantes a este respecto:

Ackerlind, Sheila R. Patterns of Conflict. The Individual and Society in Spanish Literature to 1700. New York: Peter Lang, 1989.

Ayala, Francisco. El Lazaril



-
- Bataillon, Marcel. Novedad y fecundidad del Lazarillo de Tormes. Madrid: Anaya, 1968.
- . Pícaros y picaresca. Madrid: Taurus, 1969.
- Bjornson, Richard. The Picaresque Hero in European Fiction. Madison, Wiscconsin: University of Wiscconsin Press, 1977.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando. El concepto de género y la literatura picaresca. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, 1992.
- García de la Concha, Víctor. Nueva lectura del Lazarillo. Madrid: Castalia, 1981.
- Gómez Yebra, Antonio A. El niño pícaro literario de los siglos de oro. Barcelona: Editorial Anthropos, 1988.
- Maiorino, Giancarlo, de. The Picaresque: Tradition and Displacement. Minneanolis, University of Minnesota Press, 1996.
- Parker, Alexander A. Los pí

³⁹ En la “Nota del Ec aventuras de Lázaro; se nos de San Juan de Dios, de Ma cabeza seguía, porque había fueron buenas” (519).

ida parte de las a guerra, en el hospital spondió que en su unca segundas partes

CAPÍTULO 4

MIGUEL ESPINOSA Y CAMILO JOSÉ CELA:

DOS CLÁSICOS CONTEMPORÁNEOS

En este último capítulo me propongo examinar las dos últimas obras publicadas por nuestros autores: La fea burguesía (1990) y Madera de boj (1999). Escrita la primera entre 1971 y 1976, revisada en 1980, a pesar de haber sido publicada póstumamente, es anterior en composición a las dos Tríbadas (1980/1984) y Asklepios (1986). La fecha de composición coincide con la primera edición de Escuela de mandarines, lo cual nos servirá de punto de referencia cuando elaboremos la aproximación dual a la narrativa espinosiana: la de referente real y la de referente ideal. Dentro de la primera categoría incluiremos Tríbada y la obra que nos ocupa; la segunda categoría la conforman Asklepios y Escuela de mandarines. Es curiosa y reveladora la conjetura de que ambas obras, EM y FB, hayan podido estar al mismo tiempo sobre la mesa de trabajo del escritor caravaqueño. Al menos facilitan mi tesis de que la una resulta de la objetivación ideológica de la otra. De esto hablaremos a continuación.

En cuanto a C. J. C., estudiaremos su tan reciente como esperada Madera de boj, novela de la Costa de la Muerte. Tras el examen particular de los textos, reflexionaremos acerca de los posibles elementos comunes en las narrativas de ambos autores y su significación en el panorama literario de la actualidad. A título anecdótico, sólo señalar que en la bibliografía estudiada a propósito de las novelas que aquí tratamos es, por primera vez en todo el estudio, más extensa en el caso de Espinosa que en el de Cela, debido, evidentemente, a la recentísima fecha de publicación de

Madera de boj, que ha permitido, al menos que yo sepa, únicamente entrevistas al autor y reseñas en los periódicos, pero no estudios cuidadosos y detallados.

El análisis propuesto, junto a las consideraciones realizadas en los capítulos precedentes, nos permitirá retornar al título de este trabajo y afirmar que las trayectorias narrativas de Miguel Espinosa y Camilo José Cela nos ofrecen suficiente criterio como para considerarles dos “clásicos contemporáneos”. Pasemos sin más demora a la novela de Espinosa.

LA FEA BURGUESÍA

Elegimos esta novela por diversos motivos: es la última publicada del autor y es, también, la que mejor hace referencia a estructuras reconocibles, es decir: en ella advertimos elementos que se refieren a una realidad localizable, en este caso la burguesía del último franquismo¹. Las otras novelas de Espinosa tienden más a la referencia ideal, al mundo del ser más que al mundo del estar; y esto es precisamente lo que persiguen los protagonistas de La fea burguesía, el estar mundano, el status mandarinesco...

La narración se divide en dos partes de desigual extensión - mayor la segunda; los cuatro primeros capítulos componen la primera parte y el quinto es marco de toda la segunda. Cada capítulo se titula según la pareja de Clase Media (título de la primera parte) o Clase Gozante (título de la segunda) que lo protagoniza.

Castillejo, catedrático de Derecho y adicto al régimen, está casado con Cecilia. Tienen una hija, Berta, que inicia relaciones con Valverde, prometedor académico. El segundo capítulo narra la historia de Clavero, comercial médico, y Pili, su mujer, compartiendo protagonismo con otro matrimonio, el formado por Pravia, comercial licorero, y Mili, su esposa. El alemán Krensler junto

a su esposa, Cayetana, atraen nuestra atención en el tercero de los capítulos. El cuarto nos presenta a Didio Paracel, cirujano, y a su cónyuge, Purificación Montoya. La segunda parte, Clase Gozante, introduce a Camilo, personaje que lleva las riendas del relato hasta su conclusión.

Espinosa elige a sus personajes minuciosamente y los utiliza para exponer los vicios y mezquindades de una clase curiosamente llamada "Media", pues los comportamientos denunciados responden más a clases de mayor poder adquisitivo que la "media". Es quizá una ironía por parte del autor que sabe que el fortalecimiento de esta clase era una de las metas del gobierno de Franco; La fea burguesía censura precisamente el resultado de la política pretendida, ya que en vez de rasar la sociedad, lo que hace es incrementar la distancia entre clases, nunca basado el éxito social en méritos propios, sino en nepotismos, amiguismos y en lealtades mal entendidas.

En los cuatro primeros capítulos, un narrador omnisciente relata la circunstancia de Cipriano Clavero, catedrático de Derecho, ambiente tan bien conocido por Espinosa y que ya estaba presente en Escuela de mandarines. Encontramos referencia al hecho de escribir, tan importante y recurrente en la narrativa del murciano:

La "Doctrina del Poder" no vio, sin embargo, la luz. Castillejo conoció la impotencia y la aburrición al pretender unir los párrafos compuestos con tanto esfuerzo. Las frases, que, en principio, parecían sillares, se convertían en humo; los materiales se derretían, y el presunto edificio se derrumbaba, pese a ir reforzado con innúmeras citas". (23)

Espinosa se explaya a gusto cuando establece las relaciones existentes entre catedráticos, adjuntos y ayudantes². Las remuneraciones económicas van expresadas en "salarios de obreros", así como el valor de las cosas. Tenemos la reaparición de José Luis Martí, el Martino de EM y

amigo del protagonista en Tríbada. Castillejo es un pobre hombre, consumido por la ambición y frustrado por la falta de resultados. Recuerda la abulia barojiana expresada a través de Andrés Hurtado en El árbol de la ciencia. El autor hace gala de su humor y crueldad respecto a la clase media cuando otorga a Castillejo la experiencia de tres emociones: “Al año siguiente, apenas emprendido el curso académico, el catedrático vivió una emoción: de repente sintió tristeza” (28); “Y se expresaba así porque acababa de experimentar una segunda emoción: el tedio de la vida” (30); y, finalmente: “Durante las seis conferencias, Castillejo vio en primera fila a su mujer, su hija y su futuro yerno. Entonces vivió su tercera emoción: la experiencia del apartamiento y de la imposibilidad de comunicación” (32). ¿No recuerda esto, en cierto modo, al propio Espinosa? Hemos visto esa preocupación constante de nuestro autor por la comunicación establecida a través de unos signos que no sirven. De ahí, la necesidad imperiosa de renombrarlo todo, en listas, voces aisladas, y buscar el concierto, - inexistente -, entre palabra y pensamiento.

Clavero es además objeto de las maquinaciones político-académicas de su esposa Cecilia, preocupada por el futuro de su hija Berta, que pretende favores para el que ha de ser su yerno, Valverde: “Cecilia dobló el periódico y preguntó: ‘¿Qué te parece? ¿Verdad que el muchacho podrá lograr una cátedra?’. La mujer contaba entonces cuarenta y tres años de edad; su hija, veinte; y Valverde, veinticuatro” (30). Se destacan junto a estas caracterizaciones típicas otros dos elementos comunes en Espinosa: el gusto por el orden riguroso y por el humor contenido.

Como manifestación del primero, tenemos las minuciosas listas y enumeraciones que ya habíamos visto con motivo de Asklepios y Tríbada, y que vuelven a manifestar su presencia en La

fea burguesía. El narrador, en esta ocasión, incluye una relación de gastos e ingresos, como ejemplo del poder adquisitivo de la clase en cuestión:

Hacia el año cuarentaisiete de su vida, el salario oficial de Castillejo equivalía al de diez u once buenos albañiles. He aquí la proporcionada distribución de sus gastos mensuales: 1.º) El salario mensual de cuatro obreros, como parte aplazada del precio de una vivienda dotada de tres cuartos de baño, valorada en el salario anual de treinta y cuatro obreros. 2.º) El salario mensual de dos obreros, como desembolso para la alimentación de cuatro personas. 3.º) El salario mensual de un obrero, para engrosar el fondo destinado a sufragar los gastos de veraneo durante los meses de julio y agosto. 4.º) Ídem para imprevistos. 5.º) La mitad del salario mensual de un obrero, para remunerar el trabajo de la sirvienta. 6.º) Ídem para vestir y calzar a la hija. 7.º) Ídem para vestir y calzar a Cecilia. 8.º) Un tercio del salario mensual de un obrero, para vestir y calzar al propio Castillejo. (31)

Esta preocupación por el dinero y la propiedad es ciertamente sintomática de la actitud de ciertos sectores de la burguesía española de la época, no necesariamente adscritos al gobierno que sirve de trasfondo. Eric Fromm nos habla de la orientalización de occidente, importación del ser, y de la occidentalización de oriente, exportación del tener. Esto es lo que representa la clase media espinosiana: la cultura del tener, del adquirir, del ser según tengo y tengo porque puedo. Los gastos son inagotables, cuando se acaba de pagar algo ya está la esposa pensando en próximas compras: “En corto tiempo, el catedrático concluiría de pagar el piso de los tres baños, por lo cual Cecilia había decidido comprar una casita en la cercana playa. El inmueble costaba el salario anual de treinta obreros, pagadero en sesenta plazos” (31). Veremos cómo esta presencia de lo económico será manifiesta a lo largo del relato cuando se definan los valores burgueses del resto de los personajes.

El humor, siempre sutil en el caso de Espinosa, surge en escena desde el primero de los capítulos, de forma soterrada, cargado de sátira mordaz y fina ironía:

Cierto Martínez Areusa, experto en oposiciones, visitó a Castillejo, para recuperar unas acotaciones, y confesó: “Si aspiras a una cátedra, no debes escribir. Los componentes del Tribunal, que apenas esbozaron el programa de la disciplina, suelen irritarse ante los opositores sabihondos. Yo, autor de quince libros, jamás ganaré el pan en la universidad”... (24)

Lo que hace, pues, el narrador durante el primer capítulo es dejar resuelto el tema de la crítica académica, para poder entregarse de lleno a su otra víctima, más importante por el número de páginas a ella dedicadas: la sociedad burguesa.

Clavero y Pilar titulan el segundo capítulo. Pili y Mili están casadas con Clavero y Pravia, respectivamente. Sus vidas, monótonas, sirven de retrato genérico del contingente burgués; comienza por una definición biológica: “los burgueses resultan sustancias hermafroditas, danse por parejas” (42), como animales que muestran tendencias simbióticas: “Un hombre no puede encarnarse burgués si la esposa no sigue su parcialidad; una mujer no puede subsistir burguesa si su marido no se adscribe a la facción” (42). Echemos un vistazo a su idea del éxito, que “se resume en poseer dinero, y se prueba mediante la constante adquisición de bienes” (42), clasificados entre tangibles y no tangibles. “Son tangibles: los automóviles, las viviendas, las máquinas hogareñas, las vestimentas, las mantenencias; son intangibles: el sol de las vacaciones, las excursiones, las actitudes en grupo, los ritos de ciertos actos” (42). Veamos ahora sus “valores”:

Primero, un salario alto y fijo; segundo, un automóvil; tercero, una vivienda confortable en un edificio diferenciado; cuarto, colegios sobresalientes para los hijos; quinto, veraneos en una playa concurrida; sexto, reuniones ligeras, a lo largo del año, con personas de su parcialidad; séptimo, excursiones sabatinas; octavo, celebración de fiestas rituales: aniversarios de bodas, cumpleaños; noveno, una casita de recreo. Fuera de ello, nada desean; tampoco necesitan Divinidad alguna. (44-45)

Pili es también parte actuante. Tiene, como el resto de la plana, una conciencia de clase que hace que reniegue de su pasado, no queriendo saber de nada que se lo recuerde, incluido su padre, a quien desprecia e “imputa” como falta el haberla dejado nacer y crecer en una casa en la que el narrador se toma su tiempo para que contrastemos el vivir burgués con el inmediatamente inferior:

Don Jesús y su esposa, Engracia, residen en la segunda y última planta de una vieja casa, sita en una calleja sin asfalto ni aceras. La fachada, de un solo balcón, se halla abombada, amenaza ruina; la primera planta aparece abandonada; en la planta baja, junto al zaguán, luce el letrero de una tiendecita: “se arregla todo”. Dentro, un anciano, inclinado sobre un mostrador de relojero, compone y descompone multitud de objetos: abanicos, grifos, paraguas, muñecas, vasijas de cerámica, lámparas. El hogar de don Jesús no guarda máquinas ni aparatos de la industria; los suelos se muestran hundidos; las losetas, levantadas; los muebles son paupérrimos; un lavabo de madera sostiene una jofaina desconchada; sobre una mecedora de lona a rayas, yace un cojín de terciopelo negro con el bordado de un gato rojo; allí se sienta don Jesús. Clavero piensa que nada existe tan triste como contemplar la figura de su suegro, en camiseta, una noche de verano, sobre aquella mecedora. Don Jesús ignora la extensión de su morada; ante el asombro de Clavero, es capaz de errar en cien metros cuadrados. (47)

Todo lo que aquí cuenta el narrador es la definición “en negativo” del hogar burgués. Este excesivo celo por el vil metal no es traba para que los burgueses detenten otros méritos. Para Pili “hay dos tipos de seres, los que viven la actualidad y los que viven fuera de ella” (48); el narrador revela que “Pili no disfruta todavía casita de recreo, pero la desea con ferocidad irremediable” (49); su moral se reduce a una máxima: “no deber al tendero” (51). Poco antes de concluir el capítulo, Espinosa incluye otra de sus listas, esta vez sobre los temas de conversación burgueses, que aísla de uno en uno, como casi siempre, en columna, mostrando la superficialidad de las personas a través de lo que ellos dicen y de lo que los demás dicen de ellos. Todos los elementos enumerados en la

relación son objetos de recreo, temas candentes de trivialidad obligada y cosas de las que habla esta gente: coches, viajes, electrodomésticos, comida, en fin, elementos de consumo.

Con el segundo capítulo ha presentado, pues, la esencia y la existencia de estos pobres representantes de la Clase Media. El tercer capítulo nos describe a Krensler, un alemán nietzscheano que basa su existir, como tantos otros miembros de su clase, en el menosprecio ajeno. Sus valores son muy similares a los de Pilar y Clavero:

Estos son los valores de Krensler, casado y padre: Primero, unos ingresos mensuales equivalentes al salario, también mensual, de setenta u ochenta obreros; segundo, Su Cayetana y su Juanito; tercero, su hogar, huerto cerrado, sancta sanctorum de su intimidad, por lo demás, figurada; cuarto, su automóvil; quinto, la existencia de inferiores e indigentes como suceso constatado y siempre real; sexto, la posibilidad de afrentar y menospreciar desde la capacidad de su dinero y la distinción de su esposa; séptimo, su casa en la cercana playa; octavo, su escaso círculo de amigos, reducidos a los hermanos y cuñados de Cayetana; noveno, el gozo de disfrutar, en su cercado perimundo, de tales dones. (69-70)

Krensler sirve para introducir el tema del "amiguismo" - por otra parte tan de moda en la España de no hace mucho - y el desprecio..., el menosprecio, deberíamos decir. Significativamente, la hermana de su mujer está casada con Julio Cifuentes, Gobernador. Krensler como burgués tiene todo lo que pueda desear, y si no lo tiene, así se le antoja: "La función del cuñado se presenta ante Krensler como accidente de su propia superioridad; piensa en el Gobernador como en un predicado de su esposa, y, en consecuencia, de él mismo" (74). Cuando se describe la esencia de estos burgueses espinosianos, el autor introduce un elemento de contraste personificado en diferentes personajes dependiendo de la pareja a la que se esté refiriendo. En el caso del tándem Krensler-Cayetana, el espíritu crítico que "sigue" sus pasos es Domingo Alberola, observador e intérprete del comportamiento burgués que nutre su creación literaria. Este Alberola encarna la disidencia, la

heterodoxia, la negativa ante la sumisión; encarna la disensión de aquéllos que se cruzaron en el itinerario del Eremita.

En la caracterización de los protagonistas del cuarto capítulo, Paracel y Purificación, la narración omnisciente se articula desde el nosotros, evidencia de la conciencia de clase desde la que se ejerce la crítica: “no podemos afirmar que la vivienda del médico resulte confortable y amable; más bien cabe sostener que ha sido configurada con el propósito de evidenciar el lujo” (85). Este plural “académico” busca el beneplácito del lector y actúa a la manera de coro griego. Nuevamente encontramos la voz de un espíritu crítico observador, desde el que se atalaya nuestro autor, y que en esta ocasión se bautiza Juan Pérez Valenzuela, otra existencia que no se doblega ante el sistema. Pienso que tan importantes como los protagonistas mismos son sus observadores, pues en la opinión de los unos vemos a los otros.

Paracel y Purita pertenecen a una secta católica fundada por un “tal Juanmaría” y que evoca obviamente al Opus Dei y a su fundador. Ya en Escuela de mandarines se mencionaba algo similar; hablando del “dulce Lambano”, cuenta la Vejez:

Y concibió la idea de establecer la “Sociedad de los vinculados”, escribiendo al afecto su “Nexo de Elegidos”, cuya magia estriba en la contradicción de ofrecer conjuntados el reino de la Tierra y el Reino de los Cielos, bobería inmanente. (383)

Paracel, como el resto de los suyos, aplica diferente rasero en el trato de sus pacientes; con los de la beneficencia se muestra “áspero, premioso, duro y estricto”, mientras que con los particulares “solamente premioso y estricto” (87). Los valores del médico no difieren demasiado de los hasta ahora expuestos:

Primero, unos ingresos altos, apreciados mensualmente en el salario, también mensual, de cincuenta obreros; segundo, su lujosísima vivienda, revelación del poder; tercero, la jefatura que ejerce en el Hospital, donde la arbitrariedad y el asco se realizan como libertad; cuarto, su esposa y sus hijos, Didito, Ismael y Georgina, para quienes desea bienes y diferenciación; quinto, un automóvil singular; sexto, una casita de recreo próxima a la ciudad; séptimo, la facultad de elegir un círculo de amigos, para conducirles al cielo de su domicilio y transmutarlos beatos de su Gloria; octavo, viajes al extranjero con la bolsa repleta y la seguridad que la misma otorga; noveno, las vacaciones de su esposa y descendientes en la cercana playa. (87-88)

Espinosa no sólo critica la beatería y la falta de caridad. La religiosidad burguesa es sólo una cuestión de formas, pues la caridad, entre otras virtudes cristianas, brilla por su ausencia. Como reporta Valenzuela: “Para el doctor Paracel, la racionalidad consiste en el salario que recibe de los cuarenta o cincuenta obreros; todo lo demás, incluida la Divinidad de aquel Juanmaría, queda en simples manifestaciones de lo episódico y formas del entretenimiento” (89).

Aquí concluye la primera parte. Espinosa ha pasado revista al mundo académico, al burgués medio y a los valores religiosos de éste. Los personajes no se caracterizan por su profundidad y desarrollo psicológico, son meros tipos³ representados o bien por lo que otros dicen de ellos, o por lo que el narrador mismo, hasta ahora omnisciente, ha querido contarnos; son meros engranajes en un ingenio que se extiende verticalmente hacia la cima desde la cual el Dictador reparte dádivas entre sus adeptos. La segunda parte introduce la novedad de un nuevo narrador, esta vez personaje, Godínez, y el único protagonismo de Camilo y su esposa. El primero, sumiso y cabizbajo, representante de embutidos y contrapunto de Camilo, diplomático, advenedizo y digno portavoz de casta.

Godínez nos refiere los asertos de Camilo, sus monólogos dialógicos dirigidos a un interlocutor activo, el personaje, y a otro pasivo, el lector. Camilo aúna todas las características

expuestas en la caracterización de los demás personajes: sumo egoísmo, patetismo del que precisa de la tribulación ajena para ratificar y recrearse en su posición, su bien máspreciado - pensemos en Krenslar y Paracel -. Camilo teme la envidia que su propia familia pudiera tener y cree aplacarla con regalos, perfectamente estudiados para colocar a cada uno en su sitio, recordándoles dónde pertenecen ellos y dónde pertenece él: “Yo soy, Godínez, el séquito, el coro, la componenda, la fiesta, la condecoración y el final benéfico; me configuro por la fatuidad, la altanería, la arrogancia y el orgullo; recibo órdenes, pero también decido, a mi alrededor mando:...” (123); Y, mejor aún:

Yo soy, Godinillo, la trivialidad de la proposición, la carencia de la expresión ética y estética, la mímica constante, la pasión de afrentar, la convención con la esposa, el terror a lo espontáneo, la conformidad con lo establecido y el asco ante lo vivo; el decir retórico, la vergüenza de hallarme ante una sola persona, la incapacidad de amar y la brusquedad que fluye; la inmisericordia, la incompasión, la infraternidad y la antipatía hacia toda existencia no estatal o no acreditada por el Poder. (124)

Todo esto contrasta radicalmente con el espíritu libre por el que aboga Espinosa y fielmente representado por Asklepios: búsqueda de esencias frente a la trivialidad; ética y estética como valores básicos; creación original contra el mero mimetismo mecánico; la cordialidad cósmica contra la afrenta; la relación pura como oposición a la convención; el reino de la espontaneidad, el carácter rebelde y el amor por lo vivo sobre el terror, la conformidad y el asco; el disfrute gregario frente a la vergüenza, la imposibilidad de no-amar, el fluir sereno y la antipatía por todo lo relacionado con el Poder. Para Camilo, el que no tiene dinero, ni juventud, ni salud, no tiene vida y no cabe en su doctrina, que reza: “Extraños pobretes, extraños ancianos, extraños enfermos, extraños enterrados” (124).

Si el personaje de Godínez nos hace pensar en el propio Espinosa, un nuevo personaje, Lanosa, deja menos dudas; “El trovador” es título de la sección en que aparece y refiere la historia de Clotilde, esposa de Camilo, y este personaje que “ni siquiera era escritor publicado”. Lanosa es amigo de Camilo y está platónicamente relacionado con Clotilde-Mercedes Rodríguez, a quien dirige y dedica sus escritos. Si Escuela de mandarines es la idea y La fea burguesía la manifestación de la misma⁴, Azenaia es la potencia y Clotilde la sustancia putrefacta y negación de la primera. ¿Cómo de una Azenaia puede surgir una Clotilde? La respuesta está en cada una de las páginas de la novela. Por supuesto, la competición que Camilo asume contra todo elemento cercano o no, le erige ganador cuando es él quien matrimonía con Clotilde y no el trovador, el juglar de una Azenaia que se vende al mejor postor, tal es su talante:

-Cuando mi bolsa guardaba el salario de dos obreros, Clotilde era un individuo, y yo, otro; pero, desde que se llena con el jornal de treinta operarios, somos una sola entidad, Godinillo. Por eso, la dulcísima se siente ofendida de los ultrajes que Lanosa me infiere en sus tristes e impotentes cartas. (133)

Es “fea” esta burguesía por los atributos que despliegan sus representantes, vacíos y vendidos, expresados en la enumeración de sus “valores” a lo largo del texto. La debilidad humana por las propiedades no es tema nuevo en la literatura, desde luego. Los personajes que aparecen en La fea burguesía rinden pleitesía al “poderoso caballero” gongorino, aunque son más víctima que verdugo, deja claro el autor murciano.

Los sueños

Hemos visto como Espinosa recurre a momentos de ensoñación cuando quiere presentar cambios de perspectiva o introducir elementos quizá no pertinentes en otro contexto. En todas sus novelas aparece como motivo y elemento narrativo, por su naturaleza clásica, su evocación satírico-crítica de Quevedo y por ser mundo a mitad de camino entre idea y realidad, resulta apropiado, pues, para conectar ambas. El primer sueño de LFB lo tiene Alberola, de corte quevedesco, en él vislumbra la verdadera naturaleza de Krensler, despótico y perentorio, justo miembro de casta:

Preso de aquel éxtasis y su locura, Alberola soñó que las gentes allí presentes, encabezadas por el Jefe del Ferrocarril, murmuraban suplicantes: “¡Krensler! ¡Krensler!, ¿por qué nos maltratas?”. El antiguo colegial replicaba: “no merecéis una lágrima mía”. El pueblo gemía: “¡Krensler!, mein Führer, tu almacén es tu santuario, y tú, una figura limpia y eminentísima. ¡Heil Krensler!”. Pero el hombre respondía misterioso: “Bobitos, tomad las toallas e id a la ducha”. (67)

Casualmente, el siguiente sueño también lo tiene uno de esos personajes observadores que pienso responden al espíritu crítico del autor mismo, o el compartido por el autor con otras personas-personajes⁵. Godínez, alter ego de Espinosa mismo, como el propio Lanosa, tiene la visión de la resurrección de don Gonzalillo, quien una vez felicitado por su familia por la buena nueva, inmediatamente se incorpora a la rutina tediosa y a la esclavitud del dinero, como había sido su costumbre:

De pronto apareció don Gonzalillo; un pequeño enjambre de rostros grises le felicitó; sus familiares le acompañaron a un automóvil, donde se aposentó tranquilamente el

resucitado, que abrió la caravana, seguido de otros automóviles. Llegamos a la ciudad, recorrimos las calles, alcanzamos la tienda. El hombre entró y comenzó a repasar las estanterías, abrió la caja de cobros, miró los escaparates, retiró de cierto mal lugar un paquete de arroz especialísimo. Todos le contemplábamos. De repente cerró los botones de su chaleco y se situó detrás del mostrador. Hubo silencio. “Y usted, don Gonzalillo, ¿qué piensa hacer ahora?” - preguntó una pequeña mujer enlutada. Y don Gonzalillo respondió: “¿Yo? Pues cortar mi queso, pesar mi mortadela y cobrar mi dinero”. (116)

Cuando el sueño lo tiene uno de los protagonistas, sirve para reiterar la idea de su mezquindad. Por ejemplo, el sueño que tiene Camilo y que cuenta a Godínez-Espinosa, autorrefiriéndose el autor nuevamente, sólo que esta vez no como narrador, sino como narratario del menosprecio de clase que le merece al diplomático:

En uno de mis últimos sueños, yo mismo conversaba contigo frente a frente, también en una cafetería. Te escuchaba y asentía. “Me complacen tus teorías; pienso repetir las cuando trate con el Cuerpo Diplomático” - manifestaba mientras movía un vaso de mil colores. Mas, de repente, apareció un hombre pequeño, ventrudo, y mi rostro cambió, tornándose agrísimo. “Vete, vete, Godínez, no te conozco” - te dije secamente. Después me dirigí al recién llegado de esta manera: “Señor gobernador, señor gobernador”. No marchaste, ciertamente, pero te levantaste y sentaste en una banqueta. (128)

La silla y la banqueta son símbolos de la posición social que a cada uno corresponde, según lo expuesto, de acuerdo con sus ingresos económicos y vínculos con el Poder. El próximo sueño muestra los rencores y resquemores académicos del murciano: Godínez sueña - relatado por Camilo - que tiene una reunión con un catedrático para que le azote: “Después cogió un látigo, de mango aterciopelado, y comenzó a propinar vergarazos sobre tus espaldas, que nada padecían, lo cual te defraudaba; parecía que la irrealidad de los latigazos simbolizaba la irrealidad de los libros” (160). Como durante toda la segunda parte, ante el acoso de Camilo, Godínez confiesa sumisión: “Bajé los ojos; hubo silencio” (160).

Con el siguiente sueño se alterna de nuevo el sujeto. En esta ocasión el que sueña es Camilo, y como habíamos visto, los sueños de los protagonistas reiteran connotaciones negativas. Camilo sueña con la posibilidad de un castillo en que protegerse y poner a cada uno en el lugar que él cree que le corresponde. Sueña con ser aún más mezquino. ¿Adónde vamos a llegar? - parece preguntarse Espinosa cuando dice su personaje:

A veces, mientras mi esposa e hija susurran o duermen, sueño con un rincón todavía más protegido, cercado de fosos; el primero, para que se abisme la familia, madre, hermana, hermano, cuñados, suegros; el segundo para que se hundan los viejos amigos, como tú; y el tercero, para que se ahoguen los necesitados, lisiados, ancianos, enfermos, predicadores de religiones y teorizantes de toda clase. Puentes levadizos facilitan, en mi sueño, entrada a gobernadores, directores generales, secretarios de Estado, vicesecretarios y álguienes del Poder; ciertos subterráneos dan paso a recaderos. (171)

Otro de los sueños de Camilo, “el mejor de mis sueños”, según él mismo, insiste en el corazón ruin de la casta burguesa. Camilo relata cómo, acompañado de Lanosa, se enfrentan ambos con una máquina oficial que reconoce la identidad, los ingresos y la posición de todos aquéllos allegados al Benefactor. El protagonista se jacta ante el trovador de Clotilde - recordándose Espinosa su propia situación - de que el artilugio entre en estado de éxtasis cuando introduce la ficha con su nombre: “el aparato representa el conformismo de la casta gobernante, al Benefactor sometida; su mano nos reduce, como los industriales a los obreros; nosotros no gozamos. El orgullo de mis días estriba en comprobar que su máquina cobija mi identidad” (190). Del éxtasis pasa a la total inacción al introducir una ficha con el nombre de Lanosa; sólo volverá a funcionar al retirarla de nuevo. Le recuerda Camilo: “Esta máquina atesora cuanto vale y cuanto

posee sentido, la única realidad. Por eso, al sacar tu ánimo de sus entrañas, ha vuelto a la existencia" (191).

Consideraciones críticas

Creo que con el análisis hasta aquí realizado tenemos suficientes elementos de juicio para poder observar una doble tendencia en la narrativa espinosiana: la que centra su discurso en un ámbito de referencia a una realidad tangible, la cosa, y la que se propone capturar la idea. Este contraste entre lo "real" y lo "ideal" toma forma a través del personalísimo estilo de Espinosa que combina registros de habla popular con la densidad del discurso intelectual.

Un elemento clave del que pienso parte toda la creación literaria de este autor es su condición de "observador" implacable de la realidad. De esta observación surge la consiguiente asimilación de lo aprehendido a los esquemas de pensamiento del hombre y del escritor. Es precisamente del encuentro entre realidad y hombre, entre las vivencias reales y el autor implícito, de donde germina la semilla que dará fruto a Tríbada y La fea burguesía; y del encuentro entre ideas y autor saldrán Escuela de mandarines y Asklepios.

Espinosa mezcla la objetividad del discurso académico, el rigor de las listas y la realidad servida en citas literales y literarias de sus personajes (que vemos en las dos primeras), que alternan con el subjetivismo producido por la distorsión espacio-temporal, el discurso intelectual, la introspección y la remisión continua a la realidad interior que dominan las páginas de EM y Asklepios. Utilizando jerga informática, podemos decir que Espinosa "corta" trozos de la realidad

y los “pega” en un documento que objetiva el espíritu creador, pasando de lo efímero del instante a la inmortalidad de la obra de arte.

La subjetividad espacial y temporal que caracterizaba otras novelas de Espinosa desaparece en LFB. La “inacción” tiene lugar entre los años 1941 y 1971, posiblemente en la ciudad de Murcia o, a la sazón, cualquier otra ciudad de provincias con universidad⁶. Los personajes son perfectamente identificables con tipos contemporáneos⁷, y la inacción, característica de la casta.

Escuela de mandarines es una colección de “pensamientos”, un compendio teórico, una ficción elaborada con intención crítica y ánimo de denuncia, por lo cual tiende a la sistematización ideológica, mientras que La fea burguesía es manifestación factual de la teoría contenida en la primera. Espinosa aprisiona la realidad ideal en EM y le da forma real en su última obra. La potencia temida anunciada por el Eremita se vuelve acto en Camilo, la ideal Azenaia se torna Clotilde... Siempre esa separación entre el mundo de las ideas y el mundo de las cosas, donde las segundas aparecen como sustancias corruptas de las primeras; el lenguaje mismo es sujeto de similar premisa, pues resulta ineficaz cuando intentamos expresar imágenes mentales que trascienden las posibilidades del signo.

MADERA DE BOJ

A lo largo de los tres primeros capítulos de esta tesis hemos comprobado el uso de recursos tradicionales, líricos, dramáticos, épicos y picarescos presentes en la primera narrativa del Nobel gallego. Se ha constatado la evidente voluntad del autor de entroncar su quehacer literario con el de sus predecesores más insignes. No todos los que lo intentan lo consiguen, y aún menos, aquéllos que lo consiguen no por ello merecen la etiqueta de “clásicos”. Ciertamente, no es su capacidad para adoptar elementos precedentes lo que nos permite llamar clásico a Camilo José Cela, al menos no sólo eso. Su verdadera condición de clásico viene precisamente del uso que hace de las fuentes tradicionales, imbuyéndolas de novedosísimas técnicas narrativas que rescatan a aquéllas del pasado, dándoles vigencia gracias a la continua renovación formal.

Cada obra de Cela, - se ha visto -, responde a una voluntad autorial de renovación de la novela o al menos de su cultivo en sus más variadas formas, con lo tradicional y lo popular como punto de partida. Madera de boj no será menos; siempre como referencia de fondo el lenguaje popular, Cela ensaya una narrativa mayormente preocupada por la forma, en la que la palabra es pincel y cincel. Como creador se eleva por encima del fondo para recrearse en las posibilidades del léxico, no con ánimo ordenador y clasificatorio como Espinosa, sino exprimiendo el carácter lúdico contenido en los vocablos, de los cuales nuestro autor es claro señor y vasallo.

Una aproximación a la novela

Madera de boj ya la había empezado cuando le concedieron el Nobel, pero la tuvo que volver comenzar de nuevo⁸, diez años después. La Galicia rural la había presentado con Mazurca para dos muertos (1989) y la urbana con La cruz de San Andrés (1994). En su última novela evoca el paisaje y las gentes de Finisterre, fin de la tierra y del hombre en las feroces aguas del Atlántico gallego. El título denota una madera durísima, de combustión difícil, pesada; ni siquiera flota, representa la utopía, evoca el lema de su marquesado “el que resiste, gana”; Cela comienza sus novelas por el título:

Yo lo pongo siempre antes. El título para mí implica una cierta vaga idea de lo que aspiro a hacer en la novela, lo que sea. El boj es una madera muy dura, muy densa, casi incombustible, no flota. Es la imagen de la dureza. Pues el querer hacerse una casa de boj es un sueño casi imposible, y alguien en esta novela aspira a hacerse una casa por lo menos con las vigas de madera de boj. Naturalmente, no lo consigue⁹.

Más de trescientos personajes se dan cita en similar número de páginas. No existe un protagonista en concreto, es una novela coral, como lo había sido La colmena (1951), en la que se presenta el fresco de la vida gallega con toda su dureza y toda su ternura. Hay un narrador que parece hablar con alguien, que incluso le hace preguntas de vez en cuando [“-¿A usted le asusta?” (13)], pero no hay una acción específica, sino que se yuxtaponen sucesos, consideraciones y enumeraciones sin un nexo argumental, como la vida misma: “la novela trata de ser un reflejo de la

vida y la vida no tiene argumentos”¹⁰, dice Cela. En la novela encontramos un diálogo entre el narrador y un interlocutor que sigue así:

- ¿Esto no va demasiado revuelto?
- No, esto no va más que algo revuelto.
- ¿Como la vida misma?
- Sí, pero eso procuro no decirlo. (MB 14)

La narración se divide en cuatro partes: “El carnero de Marco Polo”, “Annelie y el jorobado”, “Doña Onofre la Zurda” y “Las llaves de Cíbola”. El narrador cuenta la historia de su tío Knut Skien que tiene un ojo de cada color y canta versos de Poe en gallego. Intercalados, se incluyen yuxtapuestos multitud de naufragios, desapariciones de marineros, historias de carácter picaresco, y todo registrado por el polifacético sacristán Celso Tembura, “solemne y de buenas intenciones” (MB 11). Cuenta además la historia de Annelie y su amante jorobado, que cultiva y fuma su propia marihuana; la historia de doña Onofre sirve de marco para hablar de los balleneros. Todos los relatos están salpicados de elementos míticos y fantásticos, típicamente gallegos. El elenco de personajes no podría ser más variado ni pintoresco, y junto a la caracterización temática tan profusa, hacen de Madera de boj, en palabras de su autor, una novela “compleja y arriesgada”¹¹: tenemos hombres lobo, meigas, sirenas, muertos vivientes, hombres emprendedores, deformes, la Santa Compañía ...; personajes y temas que remiten a muy diversas fuentes clásicas y populares, que en Cela son solamente inspiración primera, pues pronto se revela la impronta característica de su labor literaria poniendo lindes a un trozo de vida a mitad de camino entre la fantasía y la ficción, siempre con la guía del lenguaje de raíz popular, único en nuestras letras.

En la primera parte se refiere la historia de Dick, ballenero, rico, tío bisabuelo del narrador y hermano de Cam. Es el personaje que gana el suficiente dinero para hacerse una casa con vigas de boj, pero “le faltó tiempo” y se muere antes; conocemos también al sacristán Celso Tembura, amigo de Blas de Otero; a su hermano, sepulturero en el camposanto de la parroquia de San Xurxo dos Sete Raposos Mortos cuyo cura, don Xerardiño Aldemunde, que lleva varios años muerto, hiede, hace milagros con una mano porque es muy mañoso y “a veces fuma mientras dice la misa” (240); sabemos de las andanzas de Knut Skien¹², casado con Dorothy, tío de James E. Allen, jugador de rugby que cuando se retira por viejo se lo lleva su tío en busca del carnero de Marco Polo; aparecen en escena Fofiño Manteigna, tonto de Prouso Louro, Minguíños el Pilistriquis, tonto de Xures, el fantasma de Feliberto Urdilde que “se entretiene ahora en mear los nidos de los albatros y en sembrar rencorosos posos en el corazón de las viudas” (18). Presenta, pues, habitantes de un pueblo; muy especial, eso sí.

La segunda parte cuenta la historia de Annelie y el jorobado, sigue con James E. Allen, que ahora, ya viejo, juega al tenis. El narrador traza su genealogía, siempre con el punto de referencia de Dick: “Mi tío bisabuelo Dick tuvo tres hermanos, Cam, Sem y Jafet, y yo vengo de Cam, mi padre y mi abuelo también se llamaron Cam, (...)” (101). Pensemos en la pista que nos da el narrador para relacionarle con el autor, pues de Cam a Camilo no hay mucho, y todos somos hijos de Adán y Eva, con lo cual, esta singular genealogía bien podría ser trasunto de la humanidad toda. Annelie Fonseca Dombate, viuda del filatélico, mantiene a un jorobado y disfruta de los placeres sexuales que éste le reporta. Siguen enumerándose innúmeros naufragios con la relación detallada de acontecimientos y supervivientes, si los hubo.

La tercera de las partes nos informa del balleneo en las costas gallegas y de “Doña Onofre Teresa de Todos los Santos Freire de Andrade y Reimúndez, Viuda de Cela, don Celso Camilo de Cela Sotomayor” (182). Introduce en el relato contrabandistas y versos de Poe “Thus, in discourse, the lovers whiled away/ The night that waned and waned and brought no day” //(182). Termina esta sección de forma paralela a las tres precedentes y a la cuarta que sigue, última antes del glosario de voces gallegas: “Por Cornualles, Bretaña y Galicia pasa un camino sembrado de cruces y de pepitas de oro que termina en el cielo de los marineros muertos en la mar” (303). Sólo señalar aquí que la cláusula final “que termina en el cielo de los marineros muertos en la mar” está incluida únicamente en este capítulo; el primero concluye con la impresión óptica de las cruces del Camino de Santiago:

Por Cornualles, Bretaña y Galicia pasa un camino
sembrado de cruces de piedra
y de pepitas de oro. (MB 94)

En la segunda parte se utilizan las mismas palabras, pero se asimila el segundo verso al primero; y en la tercera se repite este esquema que sólo varía de nuevo en la última parte, quedando así en el medio y simétricas las partes 2 y 3, comprendidas entre las dispares 1 y 4. Nuevamente se revela la cautela y cuidado formal y estructural presente a lo largo de toda la producción del autor. En la novela, esta repetición sirve de dique que separa las partes, imponiendo cierto orden al desorden aparente, del mismo modo que en Pabellón de reposo los pasajes sobre la carretilla concluyen el descenso que supone la segunda parte.

“Las llaves de Cíbola (Cuando dejamos de jugar al cricket)” es el título de la cuarta y última parte de esta singular novela dividida en cuatro golpes de mar que mitifica el mundo gallego y que

se constituye a base de los elementos comunes mencionados: personajes característicos, referencias geográficas, naufragios, remedios caseros: “la hiel del cerdo ablanda los furúnculos, el agua de cocer las pezuñas quita el dolor de muelas, el unto con vino caliente cura los catarros [...]” (262); conjuros: “si eres de mal hechizo libérame dómine, si eres tocado de gente ediversa libérame dómine, soplado de Satanás requiem en pax (263); incisos interesantes del autor a través del narrador:

todos nos vamos dejando la piel por el camino, todos nos vamos oxidando poco a poco de hastío y de monotonía, esa terquedad, todos nos vamos borrando del recuerdo de todos, la memoria es como la rémora que se pega al casco del patache, la gente olvida que para seguir viviendo con holgura no basta con fingir la razón, hay que poseerla, devorarla, digerirla, [...]. (272)

En esta parte no aparece ninguna novedad respecto al resto del relato, insiste en el desorden general y la inconexión narrativa¹³; encontramos la última referencia metafictiva, como siempre en forma de diálogo dirigido a un interlocutor y en tono distendido:

-Usted sabe tan bien como yo que la preocupación por el orden es enfermiza; esto va demasiado ordenado pero no he de ser yo quien se lo explique, ¡allá usted!, yo no le llevo la contraria a nadie porque ya estoy muy escarmentado. (283)

El relato de las infinitas historias se ve interrumpido por la inserción de diálogo entre el narrador y personajes o interlocutor, frecuentemente sobre la fortuna que sigue la narración, siempre el sobrino nieto de Knut Skien, trasunto de Cela, preocupado por el orden, pero no un orden riguroso y científico como el de Espinosa, sino expresado en todo cordial y afable, como quien no quiere la cosa, muy celiano:

-¿No cree usted que esto va demasiado ordenado?
-No, a mí me parece que esto no va más que algo ordenado.
-¿Como la vida misma?

-Sí, pero eso procuro no decirlo para evitar desgracias y desplantes, la vida es muy vengativa y rencorosa. (220)

En el mundo de MB se dan cita los que podrían ser habitantes del Bosque animado, actantes de Amanece que no es poco o piratas de La isla del tesoro... Aparece la realidad gallega envuelta en un halo de magia que hace verosímil lo “real-maravilloso”, que diría Carpentier. Pero en este ámbito salpicado de leyenda y superstición existe cabida para la realidad en su mayor crudeza, el mar devorador de hombres y mercancías. El narrador recuerda al lector intermitentemente todos los naufragios acaecidos en esas costas, muertes y relación de supervivientes, nota que le devuelve de forma inmediata al referente más cercano. Gracias al uso de la coma no existe ruptura en el texto, ni vaivén, simplemente flujo que no cesa. La narración contiene dentro de sí la misma estructura y sonido que el mar:

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

Juan Ángel Juristo caracteriza la novela como una transfiguración de la Costa de la Muerte:

Y digo transfigurar porque la narración, desde la primera palabra a la última, a ello está abocada. Asistimos a la representación de un espacio geográfico que es capaz de dilatar, de contener todas las historias del mundo. Mediante una suerte de oración, oración que sirve de crónica y, a la vez, de resonancia de mundos míticos, el narrador va desgranando una serie de historias que, como el árbol genealógico, se van imbricando unas con otras, y donde los muertos, como no podía ser menos, se mezclan con los vivos conformando, dando razón de ser a una tierra que no sólo es un lugar sino también, y ante todo, un tiempo, el que han vivido los seres que lo habitan.
(39)

Esa “suerte de oración” a la que se refiere el crítico no es una sino un par de cientos, lo cual no es mucho para una novela y “extraña” al género, aunque esta sintaxis también se asocia con la

novela estructural, Martín Santos y Juan Goytisolo. Cela, lo ha manifestado con frecuencia, entiende la novela como un monstruo que devora todo lo que le pongan por delante. En este caso, el monstruo es la mar gallega hecha relato, inmortalizada sobre el papel y tragadora de barcos, conjuros, recetas médicas, consejos caseros, fetichismos varios, referencias geográficas, infinidad de historias reales y míticas, todos elementos “transfiguradores” del final de la tierra y que absorben la realidad local gallega y la empapan de universalidad, fundamento, como decíamos, de la obra maestra.

Cela combina en un todo el acervo literario que le precede, agita la coctelera y el resultado es una obra singularísima, que confunde y sacude al lector a cada instante, reclamando su atención y entretenimiento: “Hoy la novela no puede dar todo digerido; requiere la colaboración del lector, porque si no, desaparece”¹⁴.

La peculiar sintaxis se caracteriza por el uso de puntos únicamente para cesar el discurso narrativo e introducir diálogos entre los personajes. Todas las oraciones y cláusulas se yuxtaponen separadas por comas que condensan lo narrado. En este reino de la coma, el lector, desconcertado, piensa en el monólogo interior de, por ejemplo, San Camilo, 1936, aunque entonces la coma evocaba la yuxtaposición de pensamientos en la mente, mientras que en MB remite indefectiblemente al ritmo marítimo. El autor, a la pregunta: “¿Madera de boj rescata el espíritu del monólogo de San Camilo, 1936?”, responde con su brusquedad habitual:

Yo qué sé. No tengo ni idea. Mire usted, por lo menos en mi caso el autor se hace muy pocas veces idea de lo que ha hecho. Yo sé que he llegado al final. Aunque tampoco pondría una mano en el fuego de no haber podido acabarla antes o acabarla después, pero que es aquello que hice es lo que sé. (Astorga, Antonio. Entrevista a C. J. C. ABC 7 mayo, 1999)

El monólogo en su última novela es simple eco de las olas que rompen en la playa y contra los acantilados poblados de percebeiros; es la voz de la mar gallega, ronca y grave:

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

Como novela de la mar incluye la novedad del pesco¹⁵, jerga marinera de la zona, el castrapo (lengua hablada por gallegos que no dominan el castellano) y un glosario de galleguismos, al final, elaborado por Marisa Pascual y que trae a la mente el glosario incluido al final de Mazurca para dos muertos (1983). Una de las constantes en la narrativa celiana es la preocupación por el lenguaje, por la palabra¹⁶, y en esta ocasión aprovecha para incorporar al castellano nativo voces regionales de diversos ámbitos sociales y laborales. La paleta de nuestro escritor se compone de un inacabable léxico articulado siempre desde su genial talante creativo.

Análisis de un fragmento

Creo que conviene incluir un fragmento de Madera de boj, para ilustrar lo hasta ahora dicho a propósito de la novela:

BIBLIOTECA VIRTUAL

Dicen que un par de zapateros de por aquí hacen un calzado parecido, San Crispín y Santa Mariña de Obre, padroa dos tendeiros, inspiran verdaderas y muy eficaces y prácticas virguerías a sus apadrinados, se esmeran en ayudarles, es fama que los judíos tienen misericordiosos sentimientos, lo malo de estas botas es que son muy caras, casi nadie puede comprarlas porque son muy caras, la otra bota de bacaladero la encontró Fidelíño y Xan se enteró, las cosas salen mejor rumiándolas antes, Xan esperó una noche de temporal para llegarse arropado por el viento y el ruido de la mar hasta la casa de o Porcallán, trepó por el tejado y poniendo voz de ultratumba le gritó por la chimenea, ¡dame a bota, Fidelíño, dame a bota, que non podo sair do purgatorio sen ela!, o Porcallán se pegó tal susto que le tiró la bota por la ventana, se conoce que no se atrevió ni a abrir la puerta, después se echó a llorar temblando como un azogado, se acurrunchó en un rincón de la lareira, se entretuvo masticando unas felpas de botelo con pan de millo, encendió un pito y se durmió, el botelo es embutido de pobres solitarios o misteriosamente enfermos que se hace rellenando la tripa del cagar del porco, mejor del porco bravo, con los huesos de la soaxe bien machacados y con mucha sal, se cura al humo y se ofrece al que va de camino, la casa de la mujer de o Porcallán estaba construida sobre las ruinas de un antiguo molino de viento y le costó a su suegro cuarenta duros de los de antes, un viejo torrero ya jubilado recuerda la cifra por el préstamo con el que su padre le ayudó a comprarla, a mí me lo dijo su biznieta, Marta cuando quedó viuda la vendió por cincuentamil pesetas, al lado del camposanto abrieron ahora una disothèque, antes la gente no se atrevía ni a pasar de noche por allí y los hombres más valientes daban un rodeo para no tropezarse con los aullidos de los muertos en pecado mortal ni con los fuegos fatuos, los ancianos más serenos dicen que no se puede dejar de creer de repente en lo que sea, dejar de asustarse de repente de lo que sea, hay que creer y hay que asustarse, también hay

que ir poco a poco y haciéndose a la idea de las velocidades y las calmas, las cosas cambiaron con la electricidad, el calzado, la píldora de las mujeres y el divorcio, antes no eran así, en el alto de Cachelmo capotó un avión alemán durante la guerra, no lo acosaba nadie y se conoce que se le acabó la bencina porque tampoco ardió, murieron sus dos tripulantes, iban muy bien vestidos y llevaban botas y cazadoras de reglamento, reloj de pulsera, uno de ellos llevaba dos, uno en cada muñeca, y pañuelo de seda al cuello, con la tela de los paracaídas se hacen unas velas muy buenas y resistentes, los aparatos de navegar sirven para poco pero se pueden llevar de recuerdo, cuando llega la guardia civil suele encontrarse la cabina dramáticamente soledosa y los muertos desnudos, el vapor inglés Streamer, que iba de Mohammedia a Portsmouth cargado de cítricos, cabras maltesas y putas moras, naufragó en la punta Chorrente, en la bocana de la ensenada de Merexo, nadie sabe lo que pasó porque era de día y tampoco hacía mal tiempo, a los cítricos se los llevó la mar hasta punta Borreiros y las cabras y las putas quedaron flotando, el agua pronto se sembró de chalanas, unas salvaban cabras y otras mujeres, eso va en gustos y en necesidades, se ahogaron varias cabras pero libraron todas las putas... (154-7)

No encontraremos un solo punto hasta tres o cuatro páginas más adelante en este fragmento elegido casi al azar y que habrá de servirnos de referencia para el análisis de Madera de boj, pues es parte fiel representante del todo. Inmediatamente salta a la vista la sintaxis carente de subordinación. Como decíamos, la coma se utiliza como elemento condensador, como conjunción que une oraciones que llegan a prolongarse durante numerosas páginas; no separan ideas, las coordinan al tiempo que realizan la función de limitar las crestas de las olas constituidas por los diferentes comentarios, anécdotas y demás flora escrita que decora los jardines de esta magnífica prosa celiana. La coma separa olas, pero también impone al relato el implacable ritmo de éstas, imprimiendo de musicalidad pelágica las páginas de la última novela de Cela.

El discurso narrativo parece trazado por la libre asociación de ideas, un tema lleva al otro, y todos merecen el comentario y la reflexión del narrador; sin embargo no es escritura automática, como señala el propio personaje: “las cosas salen mejor rumiándolas antes”, y el caos aparente

descansa sobre el orden impuesto por la voluntad creadora del escritor; no se confunda, pues, la inconexión narrativa con la despreocupación temática y formal. Cela como escultor da forma a la realidad desde su punto de vista, que delata su agudeza pues la representa en toda su variedad y pintoresquismo, decorada de matices y libre de la lógica que el hombre quiere imponer sobre ella.

Dos zapateros son la chispa que inicia el párrafo seleccionado; de ellos, pasa al santoral, a los judíos y a la bota de bacaladero que introduce la historia de Fidelión y Xan; el ritmo es variable, se incrementa con la acción y el temporal, y amaina con el sosiego y la calma. Veamos un fragmento en el que el autor intercala realidad y ficción, reflexionando sobre el ritmo de la narración al tiempo que juega con él:

(...) desde el principio hasta el fin del mundo el ruido de la mar viene siempre, zas, zás, zas, zás, zas, zás, Floro Cedeira piensa que la mar va y viene, pero está equivocado, el mugido de las vacas viene también siempre y jamás se va, la mar muge como un coro de mil vacas pariendo, Pencho Ventoso cuenta cuentos de aparecidos que hablan por señas y se alimentan del aceite del candil del Santísimo como las lechuzas, Pencho empieza a contar y cuando para, para, para después seguir a otro ritmo e incluso con otra intención, los moros y cristianos de la aldea de Trez, que está en cuesta, a los carros hay que atarlos para que no se escapen solos, se pelean siempre el día del Apóstol, ganan siempre los cristianos,[...]. (189)

En cuanto al lenguaje, en el párrafo podemos distinguir diferentes elementos constitutivos:

galleguismos: “padroa dos tendeiros”, “dame a bota”, “lareira”; topónimos: “Santa Mariña de

Obre”, “alto de Cachelmo”, “punta Chorente”, “punta Borreiros”; palabras ‘terruñeras’:

“acurrunchó”, “soledosa”; jerga marítima: “bocana”, “chalana”; una variedad de registros

impresionante (botánico, marinero, rural, etc.), mezcla de lo real y surreal (Santa Compañía,

muertos vivientes, locumanes...), variedad léxica y temática evocada en el contenido de la sentina

del Streamer “cargado de cítricos, cabras maltesas y putas moras”. El lenguaje - o mejor, el uso del

mismo - en Cela es uno de los elementos que caracterizan su producción literaria. Cela lee el diccionario con frecuencia, aprendiendo nuevas palabras que utiliza en sus escritos, recuperándolas para su uso general, pues hemos demostrado las raíces tradicionales y populares de su prosa. El resultado de esta predilección por los vocablos es un léxico típicamente celiano que incluye multitud de jergas, registros y graciosas descripciones, y que consigue crear un espacio en el que se dan cita criaturas literarias que no pueden negar su paternidad. Ya en los nombres propios y en los apodosos se asoma el Cela lexicógrafo denotando su gracia y mostrando su ingenio quevedesco: Celso Tembura, Xerardiño Aldemunde, Fofiño Manteiga, Ofelita Garellas, Gumersindo Junquera: sacristanes, tontos de pueblo, aventureros, brujas y viudas lascivas, deformes y un sin fin de tipos que evocan al Bosco, a Velázquez y a Goya, nuevo homenaje a los clásicos.

Los temas son igualmente variados: las creencias populares, el engaño y la burla, el progreso, accidentes de avión y barcos y relación detallada de circunstancias y operación de rescate en ambos casos. Cela elige temas y personajes presentes en la literatura tradicional de gusto popular. No le preocupa el rico sino el humilde, el hombre telúrico, expuesto, sin protección, a la galerna de la vida simbolizada en el título de una novela que su autor califica "de juventud y esperanza" [Ortega, Pilar. La Razón 29 sep., (1999): 25]. Cela no presenta personas "normales", o al menos no las presenta en su normalidad cotidiana, sino en su singular existencia en un mundo para ellos creado a base de innúmeros fragmentos yuxtapuestos que componen un collage de la vida en el noroeste peninsular, y por extensión, metáfora de la existencia misma.

La relación existente entre la naturaleza y la personalidad y comportamiento de los personajes recuerda el ingrediente romántico que se mezcla con el realismo mágico gallego: "Xan

esperó una noche de temporal para llegarse arropado por el viento y el ruido de la mar...”.

Romántico es también el gusto por lo tétrico que demuestra en la profusión de escenas macabras, de cementerios, muertos que aúllan, lobishomes y fuegos fatuos, aunque la mano de Cela mezcla unos óleos que adquieren tonalidades personalísimas y ritmos narrativos nunca antes conseguidos, y que invitan a pensar en James Joyce o en William Faulkner.

Este estilo es característico de la novela contemporánea, siempre en busca de una renovación formal que sea digno reflejo del mundo caótico de la, perdonen la redundancia, post-modernidad. Cela es maestro precisamente por la destreza con que aúna tradición y renovación. Cito a Rafael Conte: “«Diferencia» y «repetición» se alternan siempre en las obras de los grandes creadores, que siempre se repiten y sobresaltan sin cesar, y que tanto más originales son cuanto más se apoyan en sus propias tradiciones, renovándolas sin parar” [ABC 29 sep., (1999): 3].

A pesar de la preocupación por la estética manifestada en la obra, el autor reconoce recientemente que su fuente de inspiración es ahora otra: “También proclamo que destierro la preocupación por la estética y confieso que el sufrimiento y el llanto son los adobes con los que el hombre levanta su choza” [“Palabras para Madera de boj” . ABC 30 sep., (1999): 3]. Creo que no anuncia nada nuevo, simplemente se reafirma en las tesis que le llevaron a escribir la casi totalidad de sus novelas: su narrativa revela la diaria pugna del hombre en un entorno que se muestra caprichoso, inevitable y, a veces, tan tremendo como la vida misma. La estética es mero instrumento y no fin en sí como en el Nuevo Lazarillo. Pienso que Cela nos engaña. Esta presunta renuncia por la estética para dar mayor importancia al fondo no la refleja al menos en Madera de boj, pues es precisamente la inquietud estética que subyace a la lectura la que resulta en una obra

magistral que ratifica a nuestro autor como el más destacado de nuestras letras. Camilo José Cela sorprende una vez más con su saber escribir novelas, que es lo que lleva haciendo toda su vida y esperamos que por mucho tiempo, pues está su despensa repleta de inmejorables viandas. Quizás se revelen ciertas sus palabras más claramente en la obra de teatro-ensayo que acaba de publicar La extracción de la piedra de la locura o El inventor del garrote, en la que hace una memoria histórico-histórica de la llamada por R. Gullón “invención del noventayocho”.

En Cela, la estética del lenguaje es reflejo del espacio creado. En MB la cadencia repetida que yuxtapone oraciones recuerda la teoría de Heráclito del continuo fluir y de la irrepitibilidad del suceso: como esta mar de Finisterre que sólo va, todo fluye y nada permanece. La única constante en la existencia del hombre es la tribulación, la cual adquiere diversos tonos dependiendo de en dónde y entre quiénes tenga lugar: el pabellón de reposo y los tísicos, Pascual y el mundo extremeño, el vagabundeo y la supervivencia del Lazarillo, el gallego y su mar. A pesar de tanto elemento negativo con que entran en contacto los protagonistas de Cela, el mensaje de su obra no es pesimista, ni es amargo el sabor que deja la lectura de sus obras. Al contrario, recuerda uno la gracia de su prosa y el modo de narrar unos eventos a mitad de camino entre la realidad y el sueño esperpéntico; se piensa en las jocosas situaciones, en la lozanía de su lenguaje y en la magia de los universos creados.

RECAPITULACIÓN

Madera de boj es una novela actual, localizada no sólo geográficamente, sino también por un sin fin de personajes perfectamente perfilados como gallegos de pura cepa, y, por no estar asociada a un tiempo en concreto, su alcance es universal, condición imprescindible a la obra de arte. En ella comprobamos muchos paralelismos con su novelística anterior: como en Pabellón de reposo, el ritmo es fundamental, el lirismo, presente, el protagonismo compartido, el “autobiografismo” y la intertextualidad¹⁷ pueden observarse en ambas obras. Lo que asemeja a las dos novelas es, paradójicamente, también lo que las diferencia: la morosidad del ritmo introspectivo de PR se acelera en el marítimo de MB; el lirismo que empapa cada página del pabellón se torna salado, salpicado por la mar gallega en su más reciente novela; la presencia de Cela en la primera es sólo latente; en la segunda, patente, pues aparece en diversas instancias, siempre como escritor aclamado; la prosa de MB es muestra de la absoluta madurez, del férreo control léxico y de la condición natural de Cela para las lides narrativas.

Madera de boj mantiene el tono confidencial del Pascual Duarte, aunque la naturaleza e intención de ambas sea dispar. Pascual busca perdón y el narrador de MB relatar la historia de su gente y de su tierra, inmortalizar sus raíces como - no sabemos si último - tributo a la tierra que vio nacer a su creador¹⁸. En las dos observamos ambientes rurales de dureza inhóspita, responsables

en último término de la muerte de mucha gente, y que ya son recurrentes en la narrativa del gallego.

En cuanto al Nuevo Lazarillo, toda Madera de boj rezuma sus lecciones. En el fragmento incluido asistimos a la treta que Fidelio le juega a o Porcallán en la que se observan claras reminiscencias picarescas en cuanto al estilo y naturaleza de lo relatado. La gracia, el desparpajo de la prosa, el autor que se siente diestro en su labor y seguro del resultado pueden apreciarse en las dos.

Madera de boj contiene, en cierto modo, a sus hermanos menores - en edad que no en calidad -. La constante del hombre en continua pugna por sobrevivir adopta diversas formas en cada una de las novelas, diferenciándose y repitiéndose a un tiempo, dando como resultado más de una decena de novelas que responden a la voluntad autorial del juego estético y léxico con el sufrimiento humano como telón de fondo y mitigado por la ironía, el cinismo y el humor tan característicos de Cela.

Ciertamente muchos son los elementos destacables de Madera de boj. Ninguno es nuevo de por sí - salvo la inclusión del 'pesco' -, pero sí el resultado de la combinación de ellos. El ritmo impuesto por la prosa, la sintaxis y la puntuación pertenece evidentemente al discurso contemporáneo que se ocupa de personajes universales; el léxico es sorprendente en cuanto a profusión, certeza, riqueza, sorpresa, limpieza y exquisita elección; las historias contenidas, entretenidas, reveladoras de la naturaleza humana; los personajes, comunes en Cela, mezcla de títere y héroe; ¿acaso no podría decirse esto de otras novelas del mismo autor? Sí. Pero, insisto, es la combinación de distintos ingredientes, en distintas proporciones, lo que da resultado diversos

productos, únicos todos, y esto es lo que representa Madera de boj, la última novela única¹⁹ del académico gallego con la que deja claro que su labor literaria no está, ni mucho menos, exhausta. Esta novela condensa dentro de sí todos los elementos celianos ya ensayados (espacios extremos, raíces populares, personajes esperpénticos, genial manejo léxico...), pero en esta ocasión, debido fundamentalmente a su madurez como escritor, es capaz de agrupar, sin perder el norte, una variedad sin límite de tipos que se mueven en unos espacios tan genuinamente suyos que dan relativo sentido a la maraña de historias y naufragios cuyo dramatismo queda mitigado por el ingenio léxico, la exuberancia temática y el rotundo éxito del modo narrativo.

Una vez más, Cela se revela maestro de la forma y de la estética, capaz de eclipsar el sufrimiento que se hunde con los barcos en Finisterre. Atrás queda Pascual, la prosa desgarrada y el futuro incierto. El Cela maduro es más optimista, al menos más sabio como para comprender la existencia como suceso riquísimo en circunstancias, perdiendo parcialidad y ganando una altura física que le permite escrutar el verdadero sentido de lo gallego. Cela no se ha estancado nunca. Tal vez no haya podido estar siempre a su propia altura - que sería mucho para él conseguir y para nosotros exigir -, pero sí se ha revelado como una persona noblemente comprometida con su oficio, desde el que brilla casi en solitario, y que con su última novela consagra su saber hacer y deja pasmados a sus detractores.

En la obra de Miguel Espinosa podemos observar similar solidez en cuanto al estilo y los temas tratados. Habíamos distinguido entre su prosa de referente real y la de referente ideal, pero incluso en la primera (Tríbada y La fea burguesía) el rigor y el orden trascienden la estructura del relato para revelar la preocupación real del autor murciano: asimilar el mundo de las cosas dentro

del esquema que él posee del mundo de las ideas. Espinosa busca la esencia y verdadera naturaleza de los sucesos, de ahí el carácter universal de su obra. Su prosa real supone la objetivación de su prosa ideal (Asklepios y Escuela de mandarines), al tiempo que cada novela responde a un ejercicio literario y personal que resulta de la combinación de ciertos elementos comunes (listas, lirismo, autorreferencia, Mercedes Rodríguez...) unificados por una prosa intelectual y discursiva característica en toda su producción literaria.

Evidentemente los estilos de nuestros autores difieren, así como los temas que tratan; es precisamente el carácter universal de la obra de ambos el elemento que nos permite situarlos juntos en la gloria literaria. Los laureles reconocidos en Cela los podemos observar en distinto grado en Espinosa, y si el uno es clásico por lo expuesto, así también le corresponderá el epíteto al otro.

Cierto es, todo hay que decirlo, que la obra del gallego excede en número de publicaciones a la del murciano, habiendo dejado el primero mucho más clara muestra de su maestría en la variedad y singularidad de la misma. La repentina muerte de Espinosa no le permitió tan prolífica producción, pero con lo hasta aquí analizado en cuanto a recursos, fuentes y maneras de entender la novela, pienso que el título de esta tesis se corresponde con la realidad; son, pues, "Miguel Espinosa y Camilo José Cela: dos clásicos contemporáneos".

La fea burguesía

¹ Teresa Vilarós habla de “los años del desencanto” que suceden a la muerte de Francisco Franco, y apunta un posible análisis de LFB como “una candente, casi desesperada, reflexión sobre la posición del intelectual español ‘de izquierdas’ ante una serie de acontecimientos, hechos y modos de los últimos años del vivir franquista. Hechos que anuncian claramente (y esta es, para mí, la gran genialidad de la novela) el devenir de la España de los ochenta, de la España posfranquista” (679).

² “Castillejo conoció los modos y protocolos de la Universidad provinciana, que dividía a los funcionarios en catedráticos, adjuntos y ayudantes. El adjunto podía cenar con el catedrático y su esposa, como el sargento con el coronel, mas sin traer la compañera. Entendíase que la relación catedrático-adjunto era profesional y jerárquica, mientras que la relación catedrática-adjunta resultaba amical, y, por tanto, basada en igualdad. El adjunto debía aceptar las opiniones del catedrático, caminando, en público, un poco rezagado, nunca a nivel de su jefe. (...)” (LFB 26).

³ Bárbara Pérez Ramos afirma: “El autor procura crear un entorno muy poco ‘real’, y más bien que a ‘personas’, nos presenta tipos que encarnan rasgos distintivos de determinado grupo social y que parecen pretexto, muestrario y portavoz de costumbres y valores de su ‘casta’, cuyos ritos repiten y perpetúan” (536).

⁴ A propósito de esta relación con EM, Bárbara Pérez Ramos señala: “En La Fea Burguesía, los dóciles discípulos de todas las Escuelas de Mandarines del mundo parecen haberse estudiado bien su lección para aprobar todas las asignaturas del juego del Poder. No han conseguido, sin embargo, asfixiar la inteligencia crítica. La han desterrado de su imperio, al igual que las mujeres heterodoxas confinadas a un valle paradisíaco en Escuela de mandarines. Pero lo proscrito no desaparece. Se refugia esta vez en personajes con nombres y apellidos concretos. La Fea Burguesía parece así una ‘mise en scène’ del complejo mundo de Escuela de Mandarines” (541).

⁵ Jean Marie Ginesta identifica a Godínez con Espinosa (168); Santos Sanz Villanueva con “Asklepios, el Eremita, Daniel, Salvador Lanosa” (201). Yo identifico con Espinosa a lo que Martínez Cachero se refiere como: “... la presencia derrotada, casi fantasmal de unos cuantos chiflados a cuyo cargo correría, si ello fuera posible, la implantación de la utopía en la vida, lo que supondría el uso de valores hartamente diferentes a los proclamados por la burguesía. En su momento y con función no siempre análoga - pues unos, como Domingo Alberola, versifican intencionadamente; otros, como Juan Valenzuela, observan y comentan implacables; y, también, Salvador Lanosa, o Manuel Pedrosa, el acompañante empedernido que dio en protestante político y

terminó demente - comparecen tales chiflados, personajes secundarios que en la novela significan un frustrado intento de ruptura" (67). Creo que es significativo el hecho de que este último nombre se reescriba casi con las mismas letras que componen el nombre del autor.

⁶ Martínez Cachero señala diferencias y similitudes entre los burgueses de Espinosa y los de Juan Goytisolo. En cuanto a la concreción de espacio y tiempo, dice el crítico: "La realidad de ese tiempo histórico en la innominada ciudad de provincias que alberga la acción de La fea burguesía es análoga a la que conocieron otras ciudades españolas e individuos por el estilo de los presentados en ella pudo haberlos en más sitios, con lo cual las historias referidas se generalizan y sus protagonistas casi devienen arquetipos; de este modo desaparece la posible clave local para convertirse en clave de una realidad más amplia" (65). Martínez Cachero, J. M. "Burgueses y burguesas en la ventana (narrativa) de Miguel Espinosa". Miguel Espinosa. Congreso. op. cit. pp. 59-72.

Jean Marie Ginesta mantiene también el carácter universal de LFB que destaca "por el relato acertado de una realidad [sic] española; por la forma utilizada, la originalidad del movimiento literario de los años 70, que se asignó a un autor, y renovador" (176). Ginesta, Jean Marie. "La fea burguesía". Miguel Espinosa. Congreso. op. cit. pp. 167-177.

⁷ Martínez Cachero, en el capítulo primero, relativa a la evolución del tiempo no meramente cronológico, sino que Zuani, que dirigió en los 1930s, tras la caída de Mussolini, atenuó su fervor fascista por lo que se le recrimina como traidor 'un tal Giménez', que bien pudiera ser, por su arrebató retórico transcrito en la página 16, Ernesto Giménez Caballero. Existió, muy bullidor e importante en aquellas calendas, director del Instituto de Estudios Políticos y teórico del caudillaje, el catedrático de Derecho Político, Francisco Javier Conde, cuyos son los títulos citados en el capítulo 1 y la responsabilidad de haber creado una retórica jurídico-filosófica más bien pedante y vacua que hizo estragos entre ciertos aprendices, ilustrada con alguna muestra fehaciente en las páginas 19 y 20" (64).

Madera de boj

⁸ Cela reconoce: "Cuando me dieron el Nobel le cogí miedo, tanto que en medio he publicado otras dos novelas (...). El Nobel es terrible, tuve que parar un año y no me servía después lo que había escrito. Lo tiré a la basura y retomé las notas y las fichas en marzo de 1998. Si lo hubiera continuado con lo que tenía se hubiera notado el cosido. No he parado durante un año, mañana, día y noche he redactado la novela". Mantilla Ruiz, Jesús. "Camilo José Cela. Escritor". El País Digital 28 sep. 1999, núm 1243.

⁹ Prego, Verónica. Entrevista a C J C . ABC 7 oct. 1999.

¹⁰ Mendoza, Ana. Entrevista a C J C . La Nueva España 29 sep., (1999): 48.

¹¹ Mendoza, entrevista. cit.

¹² Encontramos otro Knut personaje en Esas nubes que pasan. Madrid: Espasa Calpe. 1976.
35. A propósito de los personajes escandinavos en la novelística de Cela, vid.: Myre, Annette María. "Inesperadas citas escandinavas en la obra temprana de Camilo José Cela". Homenaje a Camilo José Cela. Murcia: Paraninfo, 1991. 131-155.

¹³ "la vida no tiene argumento, cuando creemos que vamos a un sitio a hacer determinadas heroicidades la brújula empieza a girar enloquecidamente y nos lleva cubiertos de mierda a donde le da la gana, a la catequesis, al prostíbulo, al cuartel o directamente al camposanto, [...].(MB 294-95).

¹⁴ Palabras de Cela

¹⁵ Dice Cela: "Yo he
que se habla en Finisterre
conserveros, que es el «pe

., (1999): 26.

una especie de jerga,
meros, patrones,
ct., 1999).



¹⁶ “A veces una palabra es más que una palabra y vale por un trazo de carbón o una silueta de tiza” (MB 40).

¹⁷ Ejemplos de intertextualidad son: las referencias a Poe, versos machadianos, reaparición de tipos celianos, presencia de personajes reales como Cela mismo, Edith Piaf, Catherine Deneuve, Blas de Otero, Rudyard Kipling, el Libro de los proverbios, textos e iconos eclesiásticos y letanías; todos utilizados para caracterizar lo gallego, he aquí su originalidad.



¹⁸ En un artículo encabezado “Donde comienza el país de los muertos”, Juan Ángel Juristo reseña Madera de boj desde este punto de vista: “Galicia es esencial en la obra de Cela. Nos referimos antes a sus memorias, La rosa, o a las tierras de la Galicia interior, que recrea en Mazurca para dos muertos, o a ese recorrido por la vida de Matilde Verdú en La cruz de San Andrés. Galicia está en todas ellas, pero lo cierto es que Cela se había empeñado en transfigurar ese espacio geográfico al que se llama Costa de la Muerte y el resultado, espléndido por otro lado, es esta novela. [Juristo, Juan Ángel. La Razón 2 oct., (1999): 39].

¹⁹ Insisto en lo de “última novela” porque recientemente ha publicado La extracción de la piedra de la locura o El inventor del garrote, una obra de teatro también única, más de acuerdo con la intención expresada en “Palabras a Madera de boj”: “No basta con cultivar la conciencia; a veces se piensa domarla y cocerla en un puchero de lágrimas” [Camilo José Cela. “Palabras a Madera de boj”. ABC 30 sep., (1999): 3]. En ella, personajes del 98 realizan una memoria histórica de España, surreal y guiñolesca.



BIBLIOGRAFÍA

- Ackerlind, Sheila R. Patterns of Conflict. The Individual and Society in Spanish Literature to 1700. New York: Peter Lang, 1989.
- Alfaro, Gustavo A. La estructura de la novela picaresca. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1977.
- Alonso, Cecilio. "Divagaciones sobre Espinosa". Miguel Espinosa. Congreso. Murcia: Colección Carabelas, 1994. 231-248.
- . "Una estética a conciencia" Quimera núm. 64. Barcelona: 42-45.
- Alonso, Santos. "El lenguaje paródico de las *Tríbadas*". Miguel Espinosa. Congreso. Murcia: Colección Carabelas, 1994. 249-260.
- Alvar, Manuel. "El lirismo en las novelas de Cela". La palabra en libertad. Homenaje a Camilo José Cela. Murcia: Paraninfo, 1991. 21-34.
- Aranguren, José Luis. "Un Criticón para nuestro tiempo". La Vanguardia, 30-7-1975, e Informaciones, 31-7-1975.
- Arasa-Altamira, Montserrat. "La tríbada falsaria: Una lectura teológica". Ojancano. 1994 Oct. 9, 29-40.
- Arcas Ruano, Carmen. "En torno a La fea burguesía (El canto del cisne)". Miguel Espinosa. Congreso. Murcia: Colección Carabelas, 1994. 261- 274.
- Arco, Antonio. "Espinosa, el Sexo y Dios". La Verdad. Murcia, 21 nov., 1991.
- Artesa. Homenaje a Camilo José Cela. Burgos, 1971.
- Ayala, Francisco. El Lazarillo: reexaminado. Madrid: Taurus, 1971.
- Bataillon, Marcel. Pícaros y picaresca. Madrid: Taurus, 1969.
- . Novedad y fecundidad del Lazarillo. Madrid: Anaya, 1968.
- Bellón Galindo, Carmen. "Las mujeres en la Tríbada". Miguel Espinosa. Congreso. Murcia: Colección Carabelas, 1994. 275-282.
- Bitzoc núm. 1. Palma de Mallorca. Oct. 1976.

Bjornson, Richard. The Picaresque Hero in European Fiction. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1977.

Blanco Aguinaga, Carlos et al. Historia Social de la Literatura Española (En Lengua Castellana). Madrid: Castalia, 1979.

Bleiberg, Germán. Antología de la literatura española (finales del XVI-mediados del XVII). Madrid: Alianza Editorial, 1979.

Booth, Wayne C. The Rhetoric of Fiction. Chicago: University of Chicago Press, 1975.

Boyd, Michael. The Reflexive Novel. Lewisburg: Bucknell University Press, 1983.

Buckley, Ramón. Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España. Barcelona: Ediciones Península, 1982.

Cabo Aseguinolaza, Fernando. El concepto de género y la literatura picaresca. Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, 1992.

Cabrera, Vicente and Luis González del Valle. Novela Española Contemporánea. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1978.

Cadalso, José. Cartas marruecas. Madrid, Cátedra, 1984.

Cantor, Paul A. "The Primacy Of The Literary Imagination, or Which Came First: The Critic Or The Author?". Literary Imagination. (1999): 131-51.

Carles Egea, Francisco. "El Asklepios: una comparecencia mítica de Miguel Espinosa. Miguel Espinosa. Congreso. Murcia: Colección Carabelas, 1994. 291-298.

Casares, Carlos. "Cela, Galicia y galleguismos". Ínsula. Monográfico extraordinario dedicado al premio Nobel de literatura 1989. núms. 518-519, Madrid, (febrero-marzo 1990): 15-16.

Castellet, J. M. La hora del lector. Barcelona: Seix-Barral, 1957.

Castilla del Pino, Carlos. "Multinomía en las *Tribadas*". Miguel Espinosa. Congreso. Murcia: Colección Carabelas, 1994. 73-86.

Castillo-Puche, José Luis. "Parodia verbal en la obra de Espinosa". Murcia: Colección Carabelas, 1994. 211-218.

Cela, Camilo José. Homenaje al Bosco, II. La extracción de la piedra de la locura o El inventor del garrote. Barcelona: Seix-Barral, 1999

-----. Madera de boj. Madrid: Espasa, 1999.

-----. Obra completa. Barcelona: Destino, 1964.

-----. Pisando la dudosa luz del día. Madrid-Palma de Mallorca: Papeles de Son Armadans, 1963.

-----. La rosa. Barcelona: Ediciones Destino, 1959.

Cela Conde, Camilo. Cela, mi padre. Barcelona: Temas de Hoy, 1989.

-----. "El taller del escritor". Ínsula. Monográfico extraordinario dedicado al premio Nobel de literatura 1989. núms. 518-519, Madrid, (febrero-marzo 1990): 17.

Cervantes Saavedra, Miguel. Don Quijote de la Mancha. ed. Angel Basanta. Barcelona: Plaza & Janes, 1985.

Chapman, Sara S. Henry James's Portrait of the Writer as Hero. Hampshire and London: Macmillan Press, 1990.

Charlebois, Lucile. Understanding Camilo José Cela. Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press, 1998.

Chaves Abad, María José. "Ironía, alegoría y representación de la historia de Escuela de mandarines". Miguel Espinosa. Congreso. Murcia: Colección Carabelas, 1994. 333-346.

Checa, Jorge. Gracián y la imaginación arquitectónica: espacio y alegoría de la Edad Media al Barroco. Maryland: Scripta Humanistica, 1986?

Chiaromonte, Nicola. The Paradox of History. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1986.

Conte, Rafael. "Un genio fuera del tiempo". Quimera núm. 64. Barcelona: 32-39.

Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Camilo José Cela. núms. 337-338. Madrid, (julio-agosto 1978): 5-288.

Delon, Michel. P. -A. Chordelos de Laclos. Les liaisons dangereuses. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

Díaz Arenas, Ángel. "Cela desde la teoría del relato". Ínsula. Monográfico extraordinario dedicado al premio Nobel de literatura 1989. núms. 518-519, Madrid, (febrero-marzo 1990): 17-19.

Díez de Revenga, Francisco. J., y Mariano de Paco. Historia de la literatura murciana. Murcia: Editora Regional, 1989.

Domingo, José. La novela española del siglo XX. Barcelona: Editorial Labor, 1973.

Eiroa, Jorge Juan. "El mundo gallego en la narrativa de Cela". La palabra en libertad. Homenaje a Camilo José Cela. Murcia: Paraninfo, 1991. 207- 212.

Escudero Martínez, Carmen. "Los laberintos literarios de Miguel Espinosa". Miguel Espinosa. Congreso. Murcia: Colección Carabelas, 1994. 361- 368.

----- La literatura analítica de Miguel Espinosa. Murcia: Consejería de Cultura, 1989.

Espinosa, Miguel. La fea burguesía. Altea: Taurus, Alfaguara, 1990.

----- Tríbada: Theologiae Tractatus. Murcia: Editora Regional, 1986.

----- Asklepios. Murcia: Editora Regional, 1985.

----- Escuela de Mandarines. Barcelona: Libros de la Frontera, 1984.

Fernández Prieto, Celia. "Escuela de Mandarines: la destrucción del discurso autoritario". Miguel Espinosa. Congreso. Murcia: Colección Carabelas, 1994. 369-384.

Ferreras, Juan Ignacio. "Miguel Espinosa y su visión de la novela". Miguel Espinosa. Congreso. Murcia: Colección Carabelas, 1994. 147-158.

de la Flor, Fernando R. "Miguel Espinosa: de la narrativa posmoderna al discurso neobarroco". Miguel Espinosa. Congreso. Murcia: Colección Carabelas, 1994. 559-582.

Flores Arroyuelo, Francisco J. "Los nombres de los hombres y las cosas en la galería de espejos: Miguel Espinosa". Miguel Espinosa. Congreso. Murcia: Colección Carabelas, 1994. 385-392.

Forster, E. M. Aspects of the Novel. Cambridge: Penguin, 1962.

Foster, David William. "Cela y los modelos novelísticos". Ínsula. Monográfico extraordinario dedicado al premio Nobel de literatura 1989. núms. 518-519, Madrid, (febrero-marzo 1990): 23-25.

----- Forms of the Novel in the Work of Camilo José Cela. Colombia: University of Missouri Press, 1967.

- Frank, Joseph. The Idea of Spatial Form. New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1991.
- Franssen, Paul and Ton Hoenselaars, eds. The Author as Character. New Jersey: Associated University Presses, 1999.
- Friedman, Edward H. The Antiheroine's Voice. Narrative Discourse and Transformations of the Picaresque. Columbia: University of Missouri Press, 1987.
- García, Dionisia. "Personajes femeninos en Escuela de Mandarines. Miguel Espinosa. Congreso. Murcia: Colección Carabelas, 1994. 393-400.
- García de la Concha, Víctor. Nueva lectura del Lazarillo. Madrid: Castalia, 1981.
- García García, Cristina. "La nominación en Tríbada de Miguel Espinosa. (Un estudio del léxico)". Miguel Espinosa. Congreso. Murcia: Colección Carabelas, 1994. 401-412.
- García García, Pascual. "El estado mítico en Escuela de mandarines. Crítica de la falsa utopía". Murcia: Colección Carabelas, 1994. 413-420.
- García Jambrina, Luis. "Más allá del ensayo y la novela: Miguel Espinosa o la búsqueda del libro total". Miguel Espinosa. Congreso. Murcia: Colección Carabelas, 1994. 421-437.
- García López, José. "Grecia como pretexto en Miguel Espinosa". Miguel Espinosa. Congreso. Murcia: Colección Carabelas, 1994. 437-446.
- "Discursos en conflicto: Escuela de mandarines de Miguel Espinosa". Revista Hispánica Moderna. New York. 1994 Dic., 47: 2, 505-25.
- García Montalvo, Pedro. "La humanidad de Miguel Espinosa". Murcia: Conserjería de Cultura y Educación, 1990. 113-118.
- García-Sabell, Domingo. "Las claves de Camilo José Cela. Ínsula. Monográfico extraordinario dedicado al premio Nobel de literatura 1989. núms. 518-519, Madrid, (febrero-marzo 1990): 29-30.
- Gill, Christopher. Personality in Greek Epic, Tragedy, and Philosophy. Oxford; Oxford University Press, 1996.
- Giménez Caballero, Ernesto. "Vagabundeo por la picaresca". La Picaresca: orígenes, textos y estructuras. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979. 935-952.

Giménez-Frontín, José Luis. "Mazurca para dos muertos, una propuesta de lectura. Ínsula. Monográfico extraordinario dedicado al premio Nobel de literatura 1989. núms. 518-519, Madrid, (febrero-marzo 1990): 31-32.

----- . Camilo José Cela: Texto y contexto. Barcelona: Montesinos Editor, 1985.

Ginesta, Jean-Marie. "La fea burguesía vista desde Francia". Murcia: Conserjería de Cultura y Educación, 1990. 167-176.

Gómez Yebra, Antonio A. El niño pícaro literario de los siglos de oro. Barcelona: Editorial Anthropos, 1988.

González, Bernardo Antonio. Parábolas de identidad. Maryland: Scripta Humanistica, 1985.

Gullón, Ricardo. La novela lírica. Madrid: Cátedra, 1984.

----- . Espacio y novela. ed. Antoni Bosch. Barcelona: Imprenta Clarasó, S.A., 1980.

Harvey, W. J. Character and the Novel. Ithaca, NY.: Cornell University Press, 1965.

Heath, Stephen. The Nouveau Roman: A Study in the Practice of Writing. Philadelphia: Temple University Press, 1972.

Hernández Martínez, Rosario. "El pensamiento comentado y la existencia nombrada. Tríbada". Miguel Espinosa. Congreso. Murcia: Colección Carabelas, 1994. 447-452.

Hernández Valcárcel, Carmen. "Los infiernos en la Tríbada". Miguel Espinosa. Congreso. Murcia: Colección Carabelas, 1994. 453-464.

----- . "Lázaro López y su abuelo Lázaro de Tormes: Tradición y modernidad". La palabra en libertad. Homenaje a Camilo José Cela. Murcia: Paraninfo, 1991. 181-206.

Hoogstraten van, Rudolph. Estructura mítica de la picaresca. Madrid: Espiral Hispano Americana, 1986.

Hoyle, Alan. Cela. La familia de Pascual Duarte. Valencia: Artes Gráficas Soler, 1994.

Huidobro, Vicente. Antología Poética. ed. Hugo Montes. Madrid: Castalia, 1990.

Hutcheon, Linda. Narcissistic Narrative, The Metafictional Paradox. New York: Methuen, Inc., 1984.

Iglesias Feijoo, Luis. "Introducción a Camilo José Cela". Ínsula. Monográfico extraordinario dedicado al premio Nobel de literatura 1989. núms. 518-519, Madrid, (febrero-marzo 1990): 37-40.

Ilie, Paul. La novelística de Camilo José Cela. Madrid: Gredos, 1977.

Ínsula. Monográfico extraordinario dedicado al premio Nobel de literatura 1989. núms. 518-519, Madrid, febrero-marzo 1990.

James, Henry. The Future of the Novel. Edited by Leon Edel. New York: Vintage Books, 1956.

Jameson, Fredric. The Prison-house of Language. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1971.

Jesús y Ahumada, (Sta.) Teresa de. Las Moradas. Madrid: Ediciones Fraile, 1981.

Jiménez Madrid, Ramón. Novelistas murcianos actuales, Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1982.

Kellman, Steven G. The Self-Begetting Novel. New York: Columbia University Press, 1980.

La Picaresca; orígenes, textos y estructuras. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979.

Lázaro Carreter, Fernando. "Construcción y sentido del Lazarillo de Tormes". "Lazarillo de Tormes" en la picaresca. Barcelona: Ariel, 1972. 61-192.

Laurenti, Joseph L. Los prólogos en las novelas picarescas españolas. Valencia: Gráficas Soler, 1971.

López-Barxas, Francisco. "Entrevista a Camilo José Cela". Ínsula. Monográfico extraordinario dedicado al premio Nobel de literatura 1989. núms. 518-519, Madrid, (febrero-marzo 1990): 77-80.

López García, José. "Grecia como pretexto en Miguel Espinosa: Asklepios". Miguel Espinosa. Congreso. Murcia: Murcia: Colección Carabelas, 1994. 437-446.

López Martí, José. "El nombre propio del eremita". Murcia: Conserjería de Cultura y Educación, 1990. 105-112.

López Martínez, Pedro. "El elemento erótico en Tríbada". Murcia: Colección Carabelas, 1994. 465-476.

López Molina, Luis. "El tremendismo en Cela". Ínsula. Monográfico extraordinario dedicado al premio Nobel de literatura 1989. núms. 518-519, Madrid, (febrero-marzo 1990): 47-48.

----- "El tremendismo en la literatura española actual". Revista de Occidente. n 54, Septiembre 1967.

Los Cuadernos del Norte: Pascual Duarte (1942-1982), núm. 15, Oviedo, septiembre-octubre (1982): 3-23.

Lyons, Deborah. Gender and Immortality: Heroines in Ancient Greek Myth and Cult. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997.

Machado, Antonio. Campos de Castilla. Madrid: Cátedra, 1986.

McPheeters, D. W. Camilo José Cela. New York: Twayne, 1986.

Maiorino, Giancarlo, ed. The Picaresque: Tradition and Displacement. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

Marbán, Jorge. Camus y Cela: el drama del antihéroe trágico. Barcelona: Ediciones Picazo, 1973.

Martínez Cachero, J. M. "Burgueses y burguesas en la ventana (narrativa) de Miguel Espinosa". Murcia: Colección Carabelas, 1994. 59-72.

----- "Los primeros pasos literarios de un «Nobel»". Ínsula. Monográfico extraordinario dedicado al premio Nobel de literatura 1989. núms. 518-519, Madrid, (febrero-marzo 1990): 49-51.

----- La novela española entre 1939-1969. Madrid: Castalia, 1979.

Martínez Valero, José Luis. "Asklepios". Posdata n 4, mayo-junio 1987.

Masoliver, Juan Ramón. "La creación de un mundo" Quimera núm. 64. Barcelona: 49-53.

Masoliver Ródenas, Juan Antonio. "Las dos lecturas de La familia de Pascual Duarte". Ínsula. Monográfico extraordinario dedicado al premio Nobel de literatura 1989. núms. 518-519, Madrid, (febrero-marzo 1990): 51-52.

Molina, César Antonio. "Un poeta bilingüe". Ínsula. Monográfico extraordinario dedicado al premio Nobel de literatura 1989. núms. 518-519, Madrid, (febrero-marzo 1990): 53-55.

Moncy, Agnes. "Del 'enxiemplo' a la novela-comentario: Tríbada: Theologiae Tractatus, de Miguel Espinosa". Miguel Espinosa. Congreso. Murcia: Colección Carabelas, 1994. 87-105.

-----. "Tríbada, la novela de nunca acabar". Ponencia en panel sobre Espinosa, Midwest Modern Language Association, Univ. of Minneapolis, Nov. 1993.

-----. "Estructuras musicales en La colmena o la justificación de su crudeza". Palabra en libertad. Homenaje a CJC. Murcia: Paraninfo, 1991. 89.108.

-----. "La transcripción de La familia de Pascual Duarte". Ínsula núm. 377, abril 1978.

Monteser, Frederick. The Picaresque Element in Western Literature. USA: University of Alabama Press, 1975.

Moya, Francisca. "Nota de lectura de Escuela de mandarines". Miguel Espinosa. Congreso. Murcia: Colección Carabelas, 1994. 499-508.

Mula Acosta, José. "La ironía: distanciamiento intelectual de Miguel Espinosa". Miguel Espinosa. Congreso. Murcia: Colección Carabelas, 1994. 509-518.

Myre, Annete María. "Inesperadas citas escandinavas en la obra temprana de Camilo José Cela". La palabra en libertad. Homenaje a Camilo José Cela. Murcia: Paraninfo, 1991. 131-155.

Nora, Eugenio de. "Sobre Pabellón de reposo". Ínsula. Monográfico extraordinario dedicado al premio Nobel de literatura 1989. núms. 518-519, Madrid, (febrero-marzo 1990): 55-56.

Onega, Susana y José Ángel García Landa, eds. Narratology: An Introduction. New York: Longman, 1996.

Orrico, Javier. "El arte de Miguel Espinosa: realidad, figuración y realidad". Miguel Espinosa. Congreso. Murcia: Colección Carabelas, 1994. 519-526.

Papeles de Son Armadans núm. CXLII: Pascual Duarte, XXV años. Palma de Mallorca, enero 1968.

Parker, Alexander A. Los pícaros en la literatura. Madrid: Gredos, 1971.

- Pavlock, Barbara. Eros, Imitation, and the Epic Tradition. New York: Cornell University Press, 1990.
- Pérez Ramos, Bárbara. "La fea burguesía: el discurso de la irrealidad". Miguel Espinosa. Congreso. Murcia: Colección Carabelas, 1994. 535-542.
- Polo García, Victorino, ed. Literatura, Pensamiento y Libertad. Murcia: Universidad de Murcia, 1990.
- Ponte Far, José A. Camilo José Cela. Su arte literario. A Coruña: Editorial Tambre, 1994.
- Prince, Gerald. Dictionary of Narratology. Lincoln: University of Nebraska Press, 1987.
- Prjevalensky, Olga. El sistema estético de C.J.C.: estructura y expresividad. Valencia: Castalia, 1960.
- Quevedo y Villegas, Francisco de. El Buscón. ed. Miguel Ynduráin. Madrid: Cátedra, 1988.
- Sueños y Discursos. ed. Felipe Maldonado. Madrid: Clásicos Castalia, 1987.
- Ramírez Moreno, Pedro. "Sobre Miguel Espinosa: el hombre y la obra". Miguel Espinosa. Congreso. Murcia: Colección Carabelas, 1994. 583-590.
- Richthofen, Eric von. Tradicionalismo épico-novelesco. Barcelona: Planeta, 1972.
- Rico, Francisco. Problemas del Lazarillo. Madrid: Cátedra, 1988.
- La novela picaresca y el punto de vista. Barcelona: Seix-Barral, 1969.
- Rimmon-Kennan, Slomith. Narrative Fiction. New York: Routledge, 1996.
- Rivers, Elías L., de. Poesía lírica del Siglo de Oro. Madrid: Cátedra, 1988.
- Rocamora Abellán, Francisco, y Elisa Ramón Sales. "La estética de la desmesura. (Un estudio sobre las categorías narrativas de Escuela de mandarines". Miguel Espinosa. Congreso. Murcia: Colección Carabelas, 1994. 605-626.
- Rovatti Loreta. "Interrelaciones entre tiempo y espacio en el Nuevo Lazarillo de Cela". Ínsula. Monográfico extraordinario dedicado al premio Nobel de literatura 1989. núms. 518-519, Madrid, (febrero-marzo 1990): 61-63.

- Saavedra, Ángel. Don Álvaro o la fuerza del sino. Madrid: Cátedra, 1987
- Sánchez Rosillo, Eloy. "El último Miguel Espinosa". Murcia: Colección Carabelas, 1994. 119-124.
- Sánchez Sanz, José. "Los griegos de Miguel Espinosa". Miguel Espinosa. Congreso. Murcia: Colección Carabelas, 1994. 627-644.
- Santonja, Gonzalo. "La inactual hora clásica de Miguel Espinosa". Murcia: Colección Carabelas, 1994. 159-166.
- Sanz Villanueva, Santos. "Espinosa y el arte de la denuncia". Miguel Espinosa. Congreso. Murcia: Colección Carabelas, 1994. 177-210.
- Saura, Emilio. "'Asklepios en los infiernos': sobre las etapas del 'Itinerario Espiritual' en Miguel Espinosa". Miguel Espinosa. Congreso. Murcia: Colección Carabelas, 1994. 645-664.
- Segal, Charles. Singers, Heroes, and Gods in The Odyssey. Ithaca and London: Cornell University Press, 1994.
- Smith, Evans Lansing. The Hero Journey in Literature. New York: University Press of America, 1997.
- Sobejano, Gonzalo. "Cela y la renovación de la novela". Ínsula. Monográfico extraordinario dedicado al premio Nobel de literatura 1989. núms. 518-519, Madrid, (febrero-marzo 1990): 66-67.
- ."Comento de comentarios". Postdata. n 4, mayo-junio de 1987.
- ."Razón y canto de las edades idas". Ínsula (marzo 1986) 41: 472, 1, 14.
- . Novela española de nuestro tiempo. Madrid: Prensa española, 1975.
- . Reflexiones sobre La Familia de Pascual Duarte. Papeles de Son Armadans, CXLII, enero 1968.
- . Forma literaria y sensibilidad social. Madrid: Gredos, 1967.
- Soldevila, Ignacio. La novela desde 1936. Madrid: Alhambra, 1980.
- Sotelo-Vázquez, Adolfo. "El espejo de la crítica: Camilo José Cela". Quimera núm. 64. Barcelona. (1990): 95, 58-59.

Spencer, Sharon. Space, Time, and Structure in the Modern Novel. New York: New York University Press, 1971.

Suárez Solís, Sara. El léxico de Camilo José Cela. Barcelona: Alfaguara, 1969.

The Review of Contemporary Fiction vol. 4, núm. 3 Camilo José Cela Number, Elmwood Park, Illinois, otoño (1984): 4-119

Tierno Galván, Enrique. "Escuela de Mandarines". Triunfo, 8-3-1975.

----- "Señores del idioma, señores de la realidad". Quimera núm. 64. Barcelona: 47-48.

Trilling, Lionel. Sincerity and Authenticity. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1972.

Toohy, Peter. Epic lessons. New York, 1996.

Urrutia, Jorge. "El manuscrito de La familia de Pascual Duarte. Ínsula. Monográfico extraordinario dedicado al premio Nobel de literatura 1989. núms. 518-519, Madrid, (febrero-marzo 1990): 68-69.

----- Cela: La Familia de Pascual Duarte. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1982.

Uspensky, Boris. A Poetics of Composition. Berkeley: University of California Press, 1973.

Valbuena Prat, Ángel. Historia de la literatura española. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1983.

Vicente Fernández, Alfonso. "La novela intelectual en Miguel Espinosa". Miguel Espinosa. Congreso. Murcia: Colección Carabelas, 1994. 665-674.

Vilarós, Teresa. "La fea burguesía, de Miguel Espinosa: el pre- y el post- del desencanto español". Miguel Espinosa. Congreso. Murcia: Colección Carabelas, 1994. 675-684.

----- "Yuxtaposición y fricación: Tríbada: Theologiae Tractatus, de Miguel Espinosa". Revista Hispánica Moderna. New York. 1992 Dec., 45: 2, 279-86.

Villanueva, Darío. ed. Camilo José Cela: Página escogidas. Madrid: Espasa Calpe, 1991.

-----. "La génesis literaria de La colmena". Ínsula. Monográfico extraordinario dedicado al premio Nobel de literatura 1989. núms. 518-519, Madrid, (febrero-marzo 1990): 73-75.

-----. Camilo José Cela. Madrid: Ministerio de Cultura (España: escribir hoy), 1983.

-----. Estructura y tiempo reducido en la novela. Valencia: Editorial Bello, 1977.

Wasserman, Carol. Camilo José Cela y su trayectoria literaria. Madrid: Editorial Playor, 1990.

Watt, Ian. The Rise of the Novel. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1965.

Ynduráin, Francisco. "CJC: Ensayo de apreciación". Ínsula. Monográfico extraordinario dedicado al premio Nobel de literatura 1989. núms. 518-519, Madrid, (febrero-marzo 1990): 75-76.

Zamora Vicente, Alonso. Camilo José Cela (Acercamiento a un escritor). Madrid: Gredos, 1962.