

# Poesía y ritmo en la prosa de Camilo José Cela

P O R

VICTORINO POLO GARCIA

*Profesor de la Universidad de Murcia*

«Pleno de méritos, pero es poéticamente  
como el hombre habita esta tierra».

(Hölderlin)

Dice Samuel Ramos en el prólogo al libro «Arte y Poesía» de Martín Heidegger: «Con la palabra se puede llegar a lo más puro y a lo más oculto, así como también a lo ambiguo y lo común». Nos interesa sólo la primera parte del binomio expresivo: lo puro y lo oculto son dos vocablos que van muy bien al intento de explicación poética que pretendemos en la obra de Camilo José Cela. Es claro que sin pureza no hay poesía. La poesía y la pureza se identifican en el vértice de la expresión. Pero también es necesario el sentido de ocultación —no de ignorancia, sino de intimidad— como un matiz subjetivo.

Podríamos preguntarnos, un poco rigurosamente, qué sea la poesía. Y nos perderíamos en un dédalo de direcciones, muchas veces irreconciliables, con vistas a una meta única.

En el ensayo «Hölderlin y la esencia de la poesía» de M. Heidegger leemos: «La poesía es la instauración del ser con la palabra». Dejemos de propio intento a un lado cualquier apreciación acerca del ente que la palabra instaure. ¿Un ente puramente filosófico, psicológico, con realidad material, abstracto, divino, humano? Son cuestiones éstas que no nos interesan de momento. En cambio es necesario fijar la atención en el complemento circunstancial «con la palabra». Tenemos la esencial. La palabra va a ser el soporte fundamental, el soporte insustituible de la poesía. Sin palabra no hay poesía. La palabra será la poesía misma. ¿Y qué sucede con Cela? El valor de su creación está en su estilo, en su «palabra» puesta sucesiva y gradualmente en toda clase de registros hasta llegar al más agudo y esencial de todos ellos: el de la poesía. Cela sabe muy bien que no es la palabra la engendradora de la poesía, sino más bien al revés. Y a ello va a dedicar la mayor parte de su esfuerzo. La palabra, movida por un toque mágico, se hará poesía real y existencial, fuera de nuestra intimidad misma. «Lo que dicen los poetas —afirma Heidegger— es una instauración, no sólo en el sentido de donación libre, sino a la vez, en sentido de firme fundamentación de la existencia humana en su razón de ser» (1). Es la hominización como ejecutoria de la literatura, que afirma el profesor Muñoz Cortés (2). El hombre mismo en su intimidad y vertido al exterior, concentrado en la expresión vital de la poesía que es la palabra.

Por encima de todo, esto es lo que debemos ver, referido a la poesía, en el gran novelista que es Cela: una soberana magia de la palabra (frase, período, capítulo) sometida a toda tensión posible, alquimizada en un crisol abstracto de donde sale una concretísima realidad envuelta en halo de poesía, de belleza. Porque a don Camilo, como afirma en el prólogo de «Pabellón de reposo», le preocupa sobremanera la estética, incluso la estética de lo feo. La descarga emocional o psicológica por una parte; y por otra el impacto estético que puede producir apurado hasta el máximo, aunque a veces sea oscuro y turbio o rajado y roto como un atardecer de tempestad. Para Cela vale el decir y escribir como índice de afectividad y belleza más que como elemento intelectual, como soporte de pensamiento. Esto es claro. Y por ello su estilo resulta brillante, matizado en infinitud de aspectos. No es el estilo de novelista de tal o cual tipo, sino el de un poeta que se decide a contarnos la realidad del mun-

(1) HEIDEGGER, Martín: «Hölderlin y la esencia de la poesía». Pág. 102.

(2) MUÑOZ CORTÉS, Manuel: «Discurso de inauguración del Curso Académico 1958-59». Anales de la Universidad de Murcia. Pág. 12.

do, de su mundo y nuestro mundo. Su tarea final, en la cúspide unificadora y definitiva, se reduce al decir, a la palabra, que es, en definitiva, la traducción permanente del hombre. Pero de una manera peculiar, arriesgada, aventurera y, como tal, llena de atractivo. Lo ha dicho Heidegger: «Lo puro y lo común son de igual manera un dicho» (3). La palabra como pa'abra «no ofrece nunca, inmediatamente, la garantía de que es una palabra esencial o una ilusión. Al contrario, una palabra esencial toma a menudo, en su sencillez, el aspecto inesencial. Y lo que, por otra parte, da la apariencia de esencial por su atavío, es sólo una redundancia o una repetición. Así el habla debe mantener siempre una apariencia creada por ella misma, y arriesga lo que tiene de más propio, el decir auténtico» (4).

Cela está en el secreto. Una palabra en sí misma ¿qué es? Su plenitud llega cuando es colocada en un contexto determinado donde el vertiginoso juego de apariencias y esencias pueden hacerla parecer o brillar en todo su esplendor. El premio, sin duda, merece el riesgo. Es lo que hace Cela. Y así la belleza de apariencias y de su palabra, la esencialidad auténtica (esto es poesía) de cada vocablo es algo incontrovertible. Si el estilo lo es casi todo en la obra celiana, el elemento poético constituye la quintaesencia de ese estilo.

La realidad es poética. Basta saber contemplarla con ojos de poeta. Hölderlin lo afirma en unos versos espléndidos

«...es poéticamente  
como el hombre habita la tierra».

Y Heidegger lo parafrasea así: «Habitar poéticamente significa estar en la presencia de los dioses y ser tocado por la esencia cercana de las cosas» (5). Quizá Heidegger concibe al poeta demasiado a lo divino, a lo extraordinario. Nos interesa más la segunda idea, «ser tocado por la esencia cercana de las cosas». No hay más ni tampoco hace falta. Se trata de una convivencia esencial, de penetrar en el interior oculto del mundo que nos rodea. Sacar la intimidad de nosotros mismos y meterla en las cosas, para sentir que las tocamos y notar que somos «tocados» por ellas. Se trata, entonces, de poesía pensada, vivida con los demás y en los demás. La poesía como diálogo del hombre con el hombre y las cosas. Porque la palabra es diálogo por el sólo hecho de existir. Si no fuera diálogo

---

(3) HEIDEGGER, Martín: «Hölderlin...». Pág. 103.

(4) HEIDEGGER, Martín: «Hölderlin...». Pág. 103.

(5) HEIDEGGER, Martín: «Hölderlin...». Pág. 80.

go sería la más grande aberración de la existencia, un monstruo incapaz de ser entendido por nadie. Y «la poesía (la palabra) no es un adorno que acompaña a la existencia humana, ni sólo una pasajera exaltación ni un acaloramiento y diversión. La poesía es el fundamento que soporta la Historia» (6). Y la Historia no es otra cosa que la vida del hombre.

Para nuestro trabajo nos quedamos con esta última definición de poesía, si es que el hecho de intentar definirla no es, en sí mismo, una empresa vana: la poesía es el soporte de la vida del hombre y de las cosas.

Pero entonces nos encontramos con que la poesía, esta poesía, puede tener mil manifestaciones distintas, mil matices diferentes. No importa. Al contrario, quizá en ello radique su mayor poder subyugante, en esa variedad vertical y horizontal casi infinita. Una variedad polícroma como la de un mosaico, que acaba por desembocar en la unidad armónica del conjunto.

Podemos preguntarnos dónde se fundamenta esta poesía, de qué medios se vale para hacerse oír, para tener su presencia entre nosotros. No hace falta excogitar demasiado para llegar al hecho de que el lenguaje es su vehículo. La poesía trabaja con el lenguaje y en el lenguaje. Pero ¿quién da vida a quien? ¿Brotó la poesía del lenguaje? ¿Es el lenguaje el engendrado por la poesía? Si admitimos que la poesía instauro el ente por medio de la palabra, parece evidente y demostrado el hecho de que el lenguaje nació no como necesidad lógica de comunicación intelectual, sino como imperativo poético. Y entonces tenemos resuelto por completo el problema: la poesía es quien da vida al lenguaje. Hemos de dilucidar la esencia del lenguaje fijándonos en la esencia de la poesía. Lo cual no explica contradicción alguna con la realidad establecida, si nos fijamos en que la poesía es el soporte de la vida del hombre. Por otra parte sabemos que el lenguaje es la característica esencial y diferenciadora del hombre. Todo, pues, en justa consonancia. Poesía y lenguaje interdependientes.

Pero este lenguaje ¿cuál es? ¿El lenguaje total, sin reglas? ¿El lenguaje del verso tradicional? ¿Un lenguaje aparte del utilizado en la vida diaria?

Ortega ha dicho: «La prosa es el fondo de madurez a que el arte llega tras largas experiencias de juego poético» (7). Luego la prosa sería la madurez de la poesía, valga la paradoja. Bien es verdad que Ortega se refiere más a una prosa intelectual, filosófica, donde el pensamiento lo

(6) HEIDEGGER, Martín: «Hölderlin...». Pág. 102.

(7) ORTEGA Y GASSET, José: «Papeles». Pág. 98.

es todo. Pero no sólo existe tal tipo de prosa. Se da otra en que lo afectivo y la imaginación juegan un papel muy importante.

Cela entra de lleno en la conclusión a que queríamos llegar: prosa perfecta (signo de madurez), lenguaje escogido, expresivo en sumo grado, instaurador permanente de la verdad real que lo circunda, soporte y expresión del contacto (lucha casi siempre) entre las cosas y el hombre: poesía sin paliativos.

Se ha dicho que el estilo es el hombre (8). Y que SOLO pasarán a la posteridad las obras bien escritas. Fijémonos en esta segunda parte. Cela se preocupa sobremanera de escribir bien, correctamente (aunque presume de no haber estudiado gramática); elegantemente (aunque a veces haga alarde de vulgarismos); pulidamente (no hagamos caso de sus exabruptos: no son tantos, muchas veces ni siquiera lo son y, cuando se dan de verdad, siempre tienen un valor de contrapunto, para hacer resaltar aún más ese pulimento al que aludíamos).

Carlos Bousoño ha escrito en su «Teoría de la expresión poética»: «Para que exista poesía, además de conceptos, se nos han de comunicar percepciones sensorias o sentimientos. Uno de los procedimientos para lograrlo es hacer que la sintaxis, el ritmo o la materia fónica de las expresiones se adapten rigurosamente a la representación lírica correspondiente. Porque en tales casos es esa materia fónica, ese ritmo o esa sintaxis quien nos obliga a una percepción sensorial» (9).

Hasta qué punto se cumple esto en Cela, nos lo demuestra el hecho de que, a menudo, olvidemos la potencia conceptual (generalmente original y profunda) en honor de una especialísima sintaxis, de un ritmo típico, de una aliteración muy expresiva. La tensión de la belleza es tanta que se olvida todo lo demás. El concepto queda en segundo plano. Las percepciones sensorias brotan, como por arte de magia, de la alquimia maravillosa de su estilo. Y son percepciones, imágenes que hablan a cada uno de los sentidos, a todos simultáneamente, o que se mezclan, se entrecruzan en contrastantes sinestesias productoras de un choque anímico curiosísimo, germinador siempre de una descarga estética considerable. Prescindamos ya del sentimiento que puede comunicarse, palpable siempre en cualquier página celiana, por parecernos un poco más lejano. Pero la percepción sensoria puede decirse que es casi infinita de puro continuada. Hay páginas en que cada palabra es una imagen. Cela es un imaginativo formidab'le. Y sabe bien del valor de los sentidos, a los que nunca deja, de esos sentidos que, en expresión feliz orteguiana, han sido definidos como la hacienda del espíritu».

(8) BUFFON: «L'estyle c'est l'homme même».

(9) BOUSOÑO, Carlos: «Teoría de la expresión poética». Pág. 187.

Por otra parte, el mismo Bousoño afirma que «es poético todo acto que por medio de las solas palabras logre hacernos vivir un contenido psíquico de otro hombre, el poeta» (10).

Y totaliza el Prof. Muñoz Cortés: «De las formas del lenguaje hay una que es la imaginativa, la creación de imágenes, de símbolos totalizadores de las distintas aproximaciones y perspectivas ante una cosa, o ante esa cosa peculiar que es otro hombre... Esa función poética, imaginativa, constituye esencialmente la literatura» (11).

La literatura —la novela concretamente, que también es literatura— viene a ser un reflejo de la vida, de la vivencia humana si quiere ser algo. Y lo que constituye esencialmente la literatura es la poesía. Ya tenemos, pues, el trinomio: VIDA-LITERATURA-POESIA. Los dos extremos tocándose. Y el círculo cerrado en redondo para volver a empezar de nuevo.

No es de extrañar, entonces, que toda literatura bien nacida acabe siendo poesía. O sea poesía ya desde su nacimiento como les sucede a las novelas celianas, verdaderos poemas en prosa, en una prosa labrada a golpes de buril.

¿Estaba equivocado Ortega? No, desde luego. Sólo que es preciso torcer un poco su expresión, o avanzar su pensamiento un poco más: y esa prosa que él definía como la perfección «tras los ensayos poéticos», podemos considerarla como una prosa poética. Es decir, primero ensayo en verso, después prosa, y por último prosa poética, como síntesis fusiónadora de las dos tesis anteriores, para dar lugar a un nuevo ser más completo.

He aquí el por qué de que las novelas de nuestro autor sean poéticas, en mayor o menor grado; de una poesía franca, directa, sin falsos engalamientos disfrazadores de la verdad. Una poesía muchas veces sangrante —como sangrante es la propia vida— de una profunda emoción siempre, tierna en ocasiones, irónica otras; pero siempre plástica, llena de belleza, por obra y gracia de una peculiar concepción del mundo y de una manera también peculiar de plasmarla: lenguaje pleno de imágenes, limpio, pulido, amorosamente escogido y cincelado.

Aquí hablamos de poesía en su sentido genérico, total, sin particularismo, sin fijarnos en metáforas, adjetivos, contrastes, etc. Mi propósito, en estos momentos, es mostrar como en conjunto, la producción literaria de Cela está recorrida por un hilo poético unificador y valorativo, circundada toda ella de un halo de poesía que proporciona una atmósfera es-

(10) Bousoño, Carlos: «Teoría de la expresión poética». Pág. 53.

(11) Muñoz Cortés, Manuel: «Discurso...». Pág. 11.

pecialmente afectiva y acercadora. A veces puede dar la impresión de un tabú distanciador: se trata de una opinión falsa. Es preciso romper el aparente hielo externo y penetrar en el mundo poético que Cela crea. Un mundo en el que puede chocar la existencia de las palabras muy fuertes, malsonantes incluso. ¿Pensamos sólo en una poesía dulce y pastelería? Esos vocablos fuertes, aislados pueden resultar, y de hecho resultan, de una chabacanería y plebeyez rayana en lo inaudito. Pero metidos en un contexto especialmente tratado y combinado, adquieren un nuevo matiz, una expresividad casi eléctrica. Eso es lo que hace Cela, ahí radica uno de sus valores secretos: en hacer poesía incluso de lo feo. Cualquiera página del «Lazarillo» puede servir de ejemplo; o de La Colmena: o esas páginas («Judíos, moros y cristianos») pobladas de tarados, hambrientos, tontas sobre todo, bien mirado es uno de los motivos más antipoéticos que puedan elegirse. Al tonto lo envuelve Cela en la magia de su prosa, presentándolo a nuestra vista vestido de fiesta, con su encanto special que fluye de las palabras a él aplicadas, de la forma en que se le aplican esas palabras. El contraste entre su tontuna por una parte y el ritmo, el equilibrio, la belleza de las palabras, de las imágenes, etc., por otra, es una fecunda fuente de poesía. Después, al conjuro de esas mismas palabras, el contraste va suavizándose, el tonto deja de serlo, suena a mentira su tontería, y se ve envuelto por los vocablos, arrebatado por la belleza expresiva de las palabras. En un paso más ni aún las palabras quedan. Sólo la idea de tonto (la idea primigenia) tan formidablemente transformada, que nos resulta familiar, amable, digna de guardarla en nuestra intimidad. Nuestro poder efectivo, nuestra sensibilidad despierta ha sido herida por un dardo afilado. ¿Qué nos queda? ¿Una idea en el cerebro? ¿Una sensación emotiva y cordial en el espíritu? Es una mezcla de las dos cosas, muchas veces vaga, inconcreta, como una columna de vapor azul flotando en un lago de lotos. Es una vivencia poética pura y, como tal, indefinible, inefable.

Baste un ejemplo para ilustrarlo: el hermano de Pascual Duarte es un monstruo de fealdad, en dos momentos especialmente: cuando el cerdo le come las orejas y cuando el padrastro le da la patada. Cela nos lo describe minuciosamente. Leemos una primera vez y su naturalismo nos parece extremadamente desagradable, nos produce asco. Pero si leemos despacio otra vez; si aquilatamos en su justo valor el choque de momentos psicológicos por los que atraviesa cada uno de los personajes: si dejamos que el lenguaje directo, desgarrado, nos vaya calando; si nos fijamos en esos diminutivos sabiamente colocados; si somos capaces de captar las imágenes, las metáforas, incluso las que no están ni insinuadas; si hacemos que la sensibilidad vibre al mismo ritmo con que se

sucedan las palabras, los acentos, cuando terminamos de leer nuestra extrañeza es ilimitada: estamos inmersos en un mundo muy diferente del que creímos al principio. Está presente, sin duda, toda la tragedia dolorosa que significa las escenas, pero también está la sublimación de esa tragedia, su purificación casi estilizada. Es un nuevo elemento más añadido: la belleza de su expresión, blanca, superpuesta a la negrura de su realidad seca. ¿Resulta, así, menos real, gris? Todo lo contrario. Sus colores se acentúan con la fusión. Pero resulta una nueva vivencia mucho más intensa y profunda. Poética en suma, que es la esencialización de la vivencia.

Y aquí quiero hacer una aclaración. Se ha acusado a Cela de preferir el paisaje, las piedras, los animales, las cosas frente al hombre. Se ha llegado a decir que quiere mal a los hombres. Esto me parece no sólo exagerado, sino falso en absoluto. ¿Que en los libros de viaje la tierra y sus variantes lo es todo? Lo concedo, aunque es muy discutible. Pero ahí están las tres obras elegidas para este trabajo. En las tres es el hombre casi el único elemento. En el «Lazarillo» las desventuras de un hombre y algunos otros: el hombre por encima de todo. En «Pabellón de reposo» se dirá que la enfermedad es el protagonista; pero convengamos en que no hay enfermedad sin enfermos. Allí unos hombres—enfermos—que se mueven impulsados por su mal físico, moral, psicológico. A veces, incluso, sin poder moverse. Pero hombres, mujeres, algunos casi niños, como sombras de vitalidad. Todo está en función del hombre enfermo. Incluso la misma muerte —esa terrible alegoría de la carretellía— está supeditada a la vida brumosa de unos hombres que apenas pueden moverse de sus lechos.

Es curioso que, en esta atmósfera esfumante, faltan los nombres propios, concretadores de personas determinadas. Pudiera parecer, a simple vista, un fallo del autor, una despersonalización inhumana que nos presenta un teatro guiñol más que unas personas de carne y hueso. No hay nada de tales cosas en el libro. Los números ¡los terribles números! significan la más sangrante ironía de una forma trágica de actuación: la del trato que se da a esos pobres enfermos en el sanatorio: un hombre identificado en las cifras rojas —como esputos— cabalísticas de una almohada. Por otra parte, se trata de personajes arquetípicos, sencillos la mayor parte de ellos, definidos por una virtud esencial o una pequeña muestra de ellas, son caracteres generales vivientes —Kafka— sin nombre: porque el nombre, cuando es convencional, no significa poesía, sino lo contrario. Y si hemos visto que la poesía es instauración de la esencia de las cosas por medio de la palabra, ahí tenemos otro claro ejemplo de poesía purísima que evita toda mixtificación, ocupándose sólo de la pa-



labra esencial, definidora por sí misma, y de su adecuación con lo que significa. Es decir, un número puede llevarnos al fondo de la expresividad.

Un nombre propio sería una lente de aumento o disminución. En todo caso deformador, distraente.

Pero recojamos de nuevo el hilo central.

El arte expresivo de Cela es retórico. Una retórica especial, dentro de la sobriedad sin florituras ni gorgoritos que es su palabra, demasiado seca a veces. Pero ahí están esas repeticiones, esas anáforas alternantes, esas estructuras simétricas, esa adjetivación polifacética y abundantísima, compleja, pero siempre necesaria: no podríamos separar a Cela de su adjetivación sin desvirtuar toda su obra literaria.

La definición clásica dice de la Retórica que «es el arte de bien decir, de ennoblecer la expresión de los conceptos, de dar al lenguaje eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover». Fijémonos en los dos extremos: el punto central corresponde a la oratoria especialmente. Deleitar dice la definición. Cualquier página de «Pabellón de reposo» ¿qué es sino el puro goce estético de una palabra mágica, a pesar de la tristeza que destila, o quizá por ello mismo también? Y cualquier escena de «La Colmena» o «Pascual Duarte» ¿qué son sino signos de la más alta conmoción, provocadores de las más grandes sacudidas mentales, morales, psicológicas?

Deleitar y conmover. He ahí dos puntos decisivos en el arte de escribir celiano, en su retórica personal.

Por otra parte, se ha dicho que tres son los requisitos indispensables para que la poesía exista:

- a) Musicalidad.
- b) Elección de vocablos.
- c) Multitud de imágenes.

Apenas si necesitan apoyatura estos tres aspectos. La musicalidad está más que demostrada en el apartado correspondiente al ritmo, al cual remito: entre aquella multitud de versos, la melodía acusa infinidad de matices, de curvas, de idas y venidas. La musicalidad es polifónica.

En cuanto a la elección de vocablos, resulta un tema espinoso a primera vista. A Cela se le atribuye la paternidad de un lenguaje duro, grosero, malsonante muchas veces. ¿Es esto cierto? Sí y no. Existe, sin duda, un lenguaje fosco, subido de tono, hiriente: su prosa extremadamente realista a veces. Pero junto a él, también se da un léxico refinado, amable, dulce, nostálgico, sereno, selecto en definitiva. Basta leer cual-

quier página de «Pabellón de reposo», o de «Viaje a la Alcarria», «Del Miño al Bidasoa», etc.

Y nos queda la imagen, la multitud de imágenes. Esto es axiomático: cualquier personaje de Cela, por burdo que sea, se expresa continuamente en imágenes, sean las del tipo que quieran. El «cómo» es casi un estribillo en la prosa ce'iana. Y tras él se esconde siempre una imagen. En la prosa de D. Camilo, todo son ojos, oídos, tacto, etc.

Y esto ¿qué es sino imagen, pura imagen continuada?

Pero veamos algunos ejemplos que nos ilustran de cuanto llevamos dicho. En cualquiera de los tres libros los hallamos abundantes.

La poesía de «La Colmena» se disfraza, casi siempre, de ternura o delicadeza. Es el único camino. Y estos destellos son numerosos: diálogos de Doña Rosa con Elvirita; el viejecito dando el bollo suizo con café a su nieto; el poeta de los versos sin cantar todavía; el niño gitano cantando en la calle.

Veamos la página 72: el soliloquio ininterrumpido de D. Leoncio Maestre es todo un poema de amor, de cariño, de la ternura. La belleza, colocada en primer término: «Es mona, sí, muy mona». Los adjetivos despiertan la afectividad: «Tiene las facciones tristes y delicadas». Un paso más y desborda el amor: «Probablemente lo que necesita es cariño y que la mimen mucho, que estén todo el día contemplándola». Y Don Leoncio sigue hablando, alegre, feliz con su pequeña ilusión, con su ilusión, con su ilusión infinita: «Don Leoncio le dió fuego casi temb'ando. Pagó la caña y salió a la calle apresuradamente».

Y en el nombre, en el nombre bendito del recuerdo se esconde la poesía de la ilusión, escuchada a media voz como una caracola marina.

Podíamos citar numerosos ejemplos más, pero sería demasiado prólijo.

En cuanto al Pascual, su poesía es más ruda, si cabe, que la de «La Colmena». Es una poesía salvaje, trágica, tanto como pueden serlo el odio y la muerte, una muerte apresurada y violenta que llega en tempestad. Como es lógico, también tiene sus notas de ternura, aunque en mínima parte, la parte indispensable para que exista lo humano, que a veces se traduce en un simple rasgo, en unas imágenes, en un símbolo.

«Envidia al ermitaño con la bondad en la cara, al pájaro del cielo, al pez del agua incluso a la alimaña de entre los matorrales, porque tiene tranquila la memoria»

Otras veces es un diminutivo, unas parejas adjetivales justamente colocadas, una imagen definitiva, que puede ser inesperada, un sustantivo final, los que crean la atmósfera poética afectiva de la que no podemos librarnos,

«Vino un curita viejo y barbilampiño, el padre Santiago Larueña, bondadoso y acongojado, caritativo y raído como una hormiga».

(Pág. 133)

Esta poesía se hace mezcla de ternura y tragedia al describir la muerte de su hermano: Pascual ve a la hermana maternal recoger al niño; pero ve también la crueldad de la madre, el sadismo del señor Paco: y ese contraste radical es el que hace brotar la chispa poética.

Ejemplos más amplios de poesía vienen dados por capítulos enteros. En uno de ellos hablan Lola y Pascual de su hijo. Poesía primigenia, misteriosa, casi de hechicería. Es una poesía suelta en el aire, como una coéfora desmelenada. Los dos hablan, pero no es un diálogo: es el temor instintivo expresado en frases, la traducción verbal de un sentimiento.

Claro que el punto culminante poético radica, según mi opinión, en el capítulo donde se da muerte a la yegua que tiró a Lola. Cinco páginas, como un oasis en el desierto. Un oasis con palmeras, verdor, sombra agradable aquí y allá; pero un oasis donde existe un pozo de aguas ponzoñosas en que duerme la muerte. Allí está la naturaleza en esa hora inquietante del amanecer, asociada al sentimiento del hombre. Los hombres vuelven de una muerte que comentan, hablando de la tranquilidad en que está su conciencia. Es una caravana fúnebre y salta el comentario contrastante,

«Era ya la madrugada y los gallos cantores lanzaban a los aires su pregón. El campo olía a jaras y a tomillo».

Pasan por el cementerio y surgen los símbolos:

«El ciprés parecía un fantasma, alto y seco, un centinela de los muertos...».

«Y en el ciprés una lechuza, un pájaro de mal agüero, dejaba oír su silbo misterioso».

Incluso la sintaxis cortada, en hipérbaton, traduce la idea poética de la muerte, de una muerte que aletea en el diálogo cortado en eco,

—«Mal pájaro es ése.  
 —Malo...  
 —Todas las noches está ahí.  
 —Todas...

Una muerte todavía esfumante, todavía lejana, todavía simbólica.

«La casa parecía como si la cogieran con una mano misteriosa y se la fuesen llevando cada vez más lejos».

Hasta llegar al momento en que la tempestad amaina en calma, para dar el estallido definitivo; es el momento del silencio,

«Volvíamos a callarnos... A mí me extrañó el silencio que había en mi casa».

Por fin aparece la tragedia: la muerte del niño antes de nacer. Y la muerte lleva aparejada la muerte. La página 109 es un poema oscuro, grávido, negro. Con «leit-motiv» agorero, como golpe de timbal, ese «To, yegua» que se repite cuatro veces, separando los cuatro momentos ascendentes del poema con un endecasílabo al centro, como un clarín que, recordando la naturaleza llama a silencio,

«Volvió a cantar el gallo en la mañana».

El final del poema es un «envío» donde la vida y la muerte bailan su trágica zarabanda,

«El animalito no dijo ni pío; se limitaba a respirar más hondo y más deprisa, como cuando la echaban al macno».

La vida y la muerte convergiendo en una misma manifestación: «Se limitaba a respirar más hondo y deprisa».

Y ya para dejar a Pascual, veamos una última gota de humanidad, de sentida poesía donde la palabra, el ritmo y la idea envuelven al sentimiento en una gota de sangre tibia, sin muerte:

«Eran dos hombres, una mujer y un niño; parecían contentos andando por el sendero... Los hombres tendrían treinta años cada uno; la mujer algo menos; el niño no pasaría de los seis. Iba descalzo, triscando como las cabras alrededor de las matas, vestido con una camisolina que le dejaba el vientre al aire... Trotaba unos pasitos, se paraba, tiraba alguna piedra al pájaro que pasaba...» (Pág. 84).

No obstante estas notas antedichas, donde verdaderamente se descubre el mundo poético es en «Pabellón de reposo». Si aceptamos la definición de poesía como instauración del ente por medio de la palabra, le hallamos plena vigencia en la novela citada. En ella hay mil sentimientos, mil pensamientos, mil personas que viven una aventura increíble, la aventura de morir. Pero de morir suavemente, dulcemente, lentamente. ¿Qué palabra será capaz de expresarlo? Sin duda tiene que ser talismánica, una palabra mágica. Cela utiliza las palabras que oímos todos los días en una fórmula personal y maravillosa: aquilata tanto el sentimiento, precisa tanto el empleo, concreta tanto el significado, mide tan a la perfección la dimensión afectiva de cada una de ellas, que el resultado no puede estar más conseguido. Al final tendremos un gran poema sinfónico, perfecta y detalladamente matizado, con el trágico y apasionante «leit-motiv» de la carretilla.

Quiero adelantar que toda la obra es un puro hálito poético. Abierto el libro al azar, nos encontraremos siempre con ese aroma especial que despide la poesía.

Los ejemplos que ofrezco no tienen, pues, más valor que el de ser uno entre iguales.

Mi opinión es que «Pabellón de reposo» es el gran poema de la muerte. Y a ello está orientado todo, hasta el más leve elemento integrador.

De principio, en la estructura general, el libro está dividido en dos grandes alas: la primera parte, que presenta a la vida como preludio de la muerte, y la segunda, que es la misma danza macabra, envuelta en sutiles velos y crespones.

Dentro de los dos grandes arcos, como claves decisivas se suceden los capítulos simétricos en una y otra parte, blanco y negro más adivinados y simbólicos que reales; pero con una nota trágica y desgarrada al final.

Cerrando todo, como resunción vital, los retazos dispersos se reúnen en unidad sintetizadora. Es como el epitafio poético de la Humanidad compuesto por los epitafios de cada hombre; el poema trágico de la carretilla que se eleva en los acordes finales de la sinfonía.

Abrimos el libro y ya en la primera página nos empapa un manantial poético:

«Cuando el ganado se va, escapando de la sequía que ya empieza a agostar los campos y a hacer duros los pastizales, y se lleva lejos, por la montaña arriba, la leche y la carne...».

«Son los primeros días de julio y ya las cigarras comienzan a cantar entre los cardos; si entornamos los ojos un poco, nos figuramos que son los mismos cardos los que cantan frotando unos contra otros sus ásperas florecitas azules y amarillas».

Parece la vida que nace al calor del verano. Y así es. Al final nos vamos a encontrar en el mismo punto de partida. Pero en el invierno. En el entreacto...

Hablemos de la poesía en general. Podríamos citar cientos de estructuras poemáticas. Basta un ejemplo: el de la página 125. Cuatro estrofas en verso y cuatro en prosa, como un eco unas de otras, un eco con resonancias oscuras, agoreras. Empieza con la pesadumbre de vivir muriendo, con la nostalgia de la ausencia absoluta:

«Me abrumba el pensamiento de no volverte a ver, viejo rincón»  
«Dormiré y descansaré...

Para acabar en la esperanza de eterna felicidad: la muerte disfrazada de paz, con un velo azul, pero muerte:

«Dormiré y descansaré...  
dormiré y descansaré...».

Con la última palabra como colofón maldito:

«Amén».

Postera inclinación rápida, cortada, definitiva, de la cabeza en la almohada.

Un poema del mar, ese mar tan caro a Cela, lo hallamos por las páginas 187 y siguientes. La muerte sigue en el centro, como una ola negra entre la espuma blanca.

Pero está el mar, el marinero, la imaginación bendita de esperanza que nos libra, por un momento, de la muerte. La muerte:

«A través de la muerte, desisto de renunciar al imposible —no más ahora que antes— amor del 52, del nombre hermoso como una hortensia muerta caída sobre el camino».

Pero también el sueño, la ilusión:

«Y el viejo capitán barbudo y soñador, que dejó en la matrícula tres hijas con un pañuelo en la mano, desesperadas ya de volverlo a mirar, pero todavía esperanzadas de que el poeta las encontrara una vez más, como ya un día las encontró, rezó lentamente por todos los mares...».

Y el mar, ¡el mar inmenso, infinito donde no existe la soledad ni la muerte!

«Su «chaise-longue» echó el ancla sobre la playa. El cerró los ojos para sentirse navegar. Una brisa suave rizaba la bahía. Los delfines se chapuzaban por parejas como los enamorados. Una gaviota los miraba entristecida, posada —tiernamente— sobre la roca que no lo abandonó».

«Cuando llega la noche, una nueva constelación sirve para orientar a los navegantes. Nadie sabe como se llama. Tiene una extraña forma...».

Noche, navegante, nadie, extraña... abiertos al trampolín de lo infinito, de la evasión última. Pero

«Mientras tanto, ante las rocas grises, cenicientas, el corazón sobrecogido late. Un ahogo me sube por la garganta».

Gris, corazón, ceniza, ahogo. Y no poder respirar la vida que se escapa.

Decía más arriba que todo el libro es un poema de la muerte, partiendo de la vida misma, de un amanecer —fingido, real ¿qué importa?— para llegar al ocaso, definitivo, del sol. Existe toda una evolución sosegada, lenta, dolorosamente lenta que nos empapa y subyuga hasta morir un poco también nosotros.

Hasta el capítulo VI no aparece la palabra mágica: ataud. Es todo un símbolo. Viene incubándose, pero no se nombra porque resulta tabú. Muy poético, sin duda, el hecho de sugerir sin nombrar. A partir de ahí sabemos que lo único cierto es la muerte, la carretilla rodando por el sendero, y al ataud cruzado en ella.

Pero ¿cómo?

«Ahora ya no lo veo, ya no diviso los bellos brillos de sus ojos castaños, ya no escucho su voz tan tristemente armoniosa... Ahora ya no me queda ni el consuelo de dormir al arrullo de las cigarras, que ya han muerto, que ya no contaban entre los cardos: de los grillos, que ya se han escondido —¡para todo el invierno!— dentro del agujero; del pájaro que ya no pasa, rebosante de salud y de alegría, casi rozando el tejado» (Pág. 141).

Se añora con tristeza alegre todavía, valga la paradoja. Existe aún vitalidad, como un último reflejo de lo que se ha vivido. Y los verbos están en presente. Y abundan —predominan— las palabras sonoras, hermosas. Se alude al canto, al pájaro, al arrullo de las cigarras. Es la inercia de felicidad vivida, aún no desaparecida por completo:

«Pasó ya el tiempo hermoso del ruiseñor; los días tibios y casi alegres de sus conciertos desde lo alto del tilo; las horas amables y beatíficas de las noches de verano» (Pág. 128).

Aparentemente no se ha avanzado mucho respecto a lo anterior. Antes bien, podríamos pensar que, en nuestro intento, hemos retrocedido. Ahí están «el tiempo hermoso del ruiseñor», «los conciertos desde lo alto del tilo», «las horas amables». Es un mundo más encantador, más vital, más agradable. Nada, pues, más alejado de toda idea triste que, ni remotamente, puede recordarnos la muerte. Pero es preciso fijarse en el verbo, porque en él está la clave del enigma. Todo un mundo de felicidad que nos encanta y atrae. Y al frente un verbo, un solo verbo en pretérito absoluto. Repararnos en él y se hunde la torre de la felicidad. Todo eso amable que nos ilusiona ha pasado, ya no está con nosotros. Un verbo, una sola palabra rigiéndolo todo, destruyéndolo todo. Pasó, pasó, ¡pasó! todo. Sólo queda una sombra en el recuerdo. Y las sombras tienen siempre un matiz oscuro.

Seguimos:

«Me agrada, me agrada dolorosamente, leer y releer una y otra vez la triste y esperanzada carta de mi pobre amigo del 73. El, que tan gallarda figura hacía con su mortal palidez, se fue a la sepultura sin saber que le amaba. Tardé mi respuesta, que anduvo dando tumbos por los mares, de correo en correo, y una mañana —quizá él ya me hubiera olvidado— me la devolvieron entera y machacada, suciamente machacada y tristemente entera».

Algo negro aletea en el ambiente. Es el contraste inicial: «me agrada dolorosamente», el que nos deja un sabor amargo en el corazón. Y continúa el contraste antitético, doloroso, oscuro: «triste y esperanzada carta», «tan gallarda figura con su mortal palidez». Y la palabra sepultura. Y los adverbios desagradables «suciamente», «tristemente». A lo lejos parece como si una campana doblase con ecos graves, oscuros, tristes y desesperanzados. Se siente, se respira una atmósfera donde la vida no aletea con pujanza, donde el sol ha hundido su poder. La muerte cabalga; pero también está lejos, como perdida en esos mares donde naufragó la carta.

Un paso más y enlazaremos el último eslabón de la cadena: el negro bronce de frío acero que cerrará el círculo para la quietud eterna, infinita, sin nombre ni forma.

«¡Ah! La Gaviota que flota muerta y empapada de sal sobre la bahía, es aún digna de envidia por nosotros los mortales».

Y ya no más. Es la muerte con su imagen fría reflejándose en la luna. Y un solo verbo en presente. Es verbo de esencia (una esencia mortal) que no tiene tiempo ni medida. Es la muerte inmóvil sobre la superficie



de la eternidad, empapada de sal que la preserva de corrupción, si la muerte puede corromperse. La simbología es perfecta y eficaz. Nada más. Sólo la muerte. Una muerte blanda, suave, lenta... como la misma vida de los tuberculosos en el pabellón de reposo. Pero una muerte aureolada de poesía, empapada en poesía como en la sal marina.

Ha sido un pequeño camino que nos ha mostrado esta evolución, esta cristalización en palabras cuidadosamente cinceladas, en lo que hemos llamado poema de la muerte que es «Pabellón de reposo».

Nos falta, para terminar, considerar dos últimos puntos. El primero radica en la carretilla. Ya hemos dicho que es como el «leit-motiv» trágico repetido a lo largo de las etapas que componen la vida. Un golpe (pocos compases) en cada capítulo, en cada vida. Como variaciones aisladas, en distintos instrumentos, a lo largo de la obra musical. Y al final, en la apoteosis última, se combinan todos los instrumentos para desarrollar el motivo en expresión polifónica. Es el triunfo final de la muerte, su exaltación. La carretilla, agorero instrumento de trágica carga, realiza el camino completo, en círculo. Su rueda chirriante y misteriosa da una vuelta redonda, cerrada, pisando los mirtos en agraz a su paso:

«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».

También podría haber dicho: «El hombre va muerto dentro», o «Dentro, la vida muerta».

Un ciclo se ha cerrado. Pero la existencia no es solo un ciclo, sino infinitos. Una etapa quemada. ¿Y la próxima?

La próxima será igual que la anterior. ¡Terrible monotonía existencial para los enfermos del pabellón!

En la primera página leemos:

«Cuando el ganado se va, escapando de la sequía que ya empieza a agostar los campos...».

«Son los primeros días de julio y ya las cigarras comienzan a cantar entre los cardos. Si entornamos los ojos...».

«Hay árboles que nacen, ¡por el invierno no se da uno cuenta de nada!, de una manera inverosímil...».

«El pájaro negro del tejado levanta el vuelo y debajo de las tejas quedan las crías armando un alboroto horrible».

### Y en el epílogo, en la última página

«Cuando el ganado vuelve, escapando de las nieves que ya empiezan a cubrir los campos...».

«Son los primeros días de noviembre, y ya las cigarras han dejado de cantar entre los cardos».

«Los árboles que nacen —¡Cómo fijó el verano nuestra idea!— de una manera inverosímil...».

«El pájaro negro del tejado, ya no levanta el vuelo cada mañana y las crías que ya han crecido y emigrado ya no arman, debajo de las tejas, su diaria y jolgoriosa algarabía».

«La nieve lo cubre todo...».

Es lástima que, por no pecar de extenso en demasía, me vea obligado a no comentar todo como se merece, especialmente este último paralelismo. Claro que es por sí solo muy expresivo, con sus identidades y elementos distintos, que tanto significan.

Sólo quiero destacar esto: la transformación de un símbolo. El pájaro negro del principio: negro de muerte futura; pero aún viviendo, moviéndose, levantando el vuelo y dejando tras de sí la algarabía. Pasa el tiempo y el pájaro negro pliega sus alas inmóvil. Todo negro, todo estático: encarnación simbólica de la muerte, todavía con carne.

Pero es preciso ir más alto, elevarse un ala más. Y aparece la nieve, nuevo símbolo unificador, descarnado, sin hueso. Es la muerte como idea igualitaria. Y sin aristas, cubriéndolo todo con su manto, haciéndolo desaparecer. La eterna nieve, más infinita porque ciega. La nieve, donde todo es paz, serenidad, silencio absoluto...

He centrado la expresión poética en «Pabellón de reposo» porque resulta la obra más significativa a este respecto. Lo cual no quiere decir que en las demás no exista, como vimos al principio en algunos otros ejemplos.

Y no quiero omitir un capítulo de «Nuevo retablo de don Cristobita»; el cuento «Don Juan» es una de las páginas más resueltamente poéticas de Cela y, para mí, la más significativa por cuanto a pensamiento se refiere, a estructura externa e interna, a adjetivación, a léxico, a ritmo, y sobre todo, por cuanto al sentimiento hace relación, ese aliento vital de toda poesía. «Don Juan», como página selecta, es el canto del cisne de Cela.

No voy a comentarlo porque se comenta él solo. Es preferible leer.

«El mes de abril empezaba a sembrar los verdes campos de campanillas azules, de margaritas —unas grandes y como doradas, otras blancas y pequeñas—, de delicados lirios y olorosas violetas...».

«Don Juan era poeta; había cantado al mar de adolescente; de joven al amor; en sus años maduros a la tierra... Sus versos llegaron a ser conocidos y admirados por sus paisanos, que se sintieron orgullosos de ellos con la misma presteza con que despusé los olvidaron...».

«Los amigos de D. Juan eran dos: el cura, que se llamaba D. Nicolás, y el registrador, que se llamaba D. Ernesto. Por las tardes, D. Nicolás y D. Ernesto iban, indefectiblemente, a casa de D. Juan; este los esperaba al pie de la escalera con su gorrito redondo de terciopelo verde oscuro y su acogedora toquilla azul marino. Cuando llegaba sonreía...».

«Don Juan llamaba después al ama, tan viejecita y tan arrugada como él, que se llamaba Matilde. Y que llevaba un pañuelo de seda negro a la cabeza... Al poco rato llegaba Matilde, con sus cortitos pasos apresurados. No necesitaba averiguar lo que quería D. Juan, ya lo sabía...».

«Un día D. Juan dejó de sonreír, eran las nueve de la mañana ya y Matilde, por primera vez en su vida, no había aparecido con la bandeja del desayuno en la mano y el «¡Buenos días nos de Dios, señor don Juan...».

«Don Juan buscó nueva criada; tardó en encontrarla; se alojó mientras tanto en la fonda «La Perla»...».

«Don Juan se encontró el jardín muy abandonado. Parece que no, pero en quince días hay que ver lo que se puede estropear un jardín; los niños habían derribado parte de la alambrada para mejor poder entrar y salir detrás de los albaricoques y los melocotones; las gallinas pasaban por el agujero hecho por los chiquillos, arrasándolo todo...».

«A don Juan le empezó a invadir la tristeza. A sus años, y con lo cuidado que lo tenía todo, aquella devastación...».

«Un día D. Juan se quedó en la cama. Le dolía un poco la cabeza. A los cinco días...».

---

Veamos ahora el problema del ritmo, de los principales elementos rítmicos que constituyen o se insertan en la prosa de Cela.

De principio podemos preguntarnos si la prosa y el verso tienen un mismo sistema rítmico, si se diferencian totalmente, si existen interferencias entre los dos. Hasta nuestro siglo parecía evidente que la prosa y el verso se diferenciaban esencialmente en cuanto a fondo; pero, sobre todo, por la forma: la expresión externa, la elección de vocabulario, las figuras, la sintaxis, todo en definitiva era distinto. Lo que proporcionaba un ritmo diferente también.

Hoy el panorama cambia. Se habla tanto de prosa poética como de

poesía prosaica. Si tomamos un libro como «Platero y yo» observamos que el ritmo es esencialmente poético. Podrá objetarse que se trata de poemas en prosa...

Pero esto es lo que quiero poner de relieve: la interferencia de polos. Será todo lo poético que queramos. Pero una cosa es evidente: está escrito en prosa, no hay versos. ¿Y el ritmo? Si tiene todos los elementos propios de la poesía el ritmo ha de ser poético.

Por otra parte podemos centrarnos en la llamada «poesía social», por citar uno de los muchos ejemplos. ¿Qué es? Ante todo, mensaje. Se ha abandonado el lenguaje poético, la selección de imágenes, metáforas, etc. Sus versos son renglones más o menos largos. Y el ritmo es prosáico, sin darle valor peyorativo al vocablo. Un ritmo de prosa dentro de un sector de la poesía.

¿Qué decir ahora? ¿Podemos diferenciar ritmos peculiares en cada campo?

El hecho es éste: gran parte de la poesía moderna puede ponerse en prosa sin variar un ápice su gramática ni vocabulario. Un verso a continuación de otro. Y muchas veces no resultaría un ritmo poético. ¿Por qué? A mi ver por tres razones fundamentales:

- 1.ª Pérdida de la rima.
- 2.ª Pérdida del metro.
- 3.ª Pérdida frecuente del ritmo.

El verso blanco, cuando conserva metro y rima, puede serlo tanto como el que rima en consonante perfecta. Valga como ejemplo «Al Cristo de Velázquez» de Unamuno.

Avancemos un paso más. Se pierde rima y metro o, al menos, se combinan toda clase de metros, pero queda el ritmo, ese ritmo poético especial. Todavía existe la poesía en su último reducto, sin duda el más importante. Es la poesía que vemos repartida en muchas revistas de última hora, estridencia hambrienta de los más nuevos «ismos».

Pero es preciso llegar al final. Ni rima, ni metro, ni siquiera ritmo. A veces el pensamiento es muy denso y cala. La poesía (¿) se salva por la originalidad de ese pensamiento. Por otra parte, eso podría hacerse muy bien en prosa. Claro que la sacudida psicológica, aunque no la estética, sería menor.

Volvamos a nuestro cauce. Todo lo que antecede nos demuestra (nos muestras al menos) que hoy no puede hablarse radicalmente de ritmo poético o prosáico.

Ahora bien, un endecasílabo será siempre un verso, y un verso perfecto y representativo cuando de poesía española se trate. Naturalmente si en la prosa de cualquier autor (y yo me inclino a creer que se dará mucho

más en los modernos que en los antiguos) encontramos endecasílabos octosílabos, etc. en la abundancia suficiente como para imprimirle un sello especial a esa prosa, entonces resulta indudable que el ritmo de la prosa en cuestión será muy diferente con los versos interiores que sin ellos. Se trata de elementos rítmicos poéticos incrustados dentro de la orquestación general de la prosa. Depende de la vibración de los instrumentos y del número de los mismos el que tal ritmo poético sean solos aislados y sin trascendencia, o comuniquen a toda la sinfonía el eco de su voz pensando en la sonoridad y melodía.

Para pergeñar el presente aspecto he seguido la pauta de un ensayo publicado por el Prof. Baquero Goyanes: «Elementos rítmicos en la prosa de Azorín», inserto en el volumen «Prosistas españoles contemporáneos» Ediciones Rialp, Madrid 1956), verdadero descubrimiento en este sentido.

De principio se plantea el problema de si el período amplio o el breve es el más apto para que se dé este ritmo poético al que aludíamos más arriba. El Prof. Baquero afirma: «Suele muchas veces creerse que las obras literarias de lenguaje más complicado y denso son también las más densas, accesibles y significativas para el análisis estilístico. Y, sin embargo, siempre habría que recordar la prosa de Azorín, con su tan descantada sencillez y con sus enormes posibilidades estilísticamente considerada». (12)

Es un ejemplo clave este de Azorín. Pero no como excepción que sea capaz de confirmar una regla. Me inclino a creer que tanto puede darse un ritmo de verso en prosa cortada, trabajada con arte y mimo, como en otra de clausula amplia, de sintaxis compleja. Sin duda que en esta última se da un ritmo cadente, ondulado; ahora bien, eso sólo no indica que podamos entresacar particulares metros rítmicos. Porque en poesía no sólo interesa la armonía rítmica general, sino también y muy principalmente la de cada verso, de cada singularidad aislable. Pues bien, en un soneto perfectamente rítmico, sucede a menudo que cada endecasílabo es un elemento gramatical aislable sin menoscabo de su expresión. Y no digamos por lo que se refiere al ritmo. ¿A qué se debe el hecho de que recordemos muchos versos aislados de infinitas composiciones poéticas, sin saber toda la composición a que pertenecen? Fenómeno que se da singularmente en el caso del endecasílabo, sin duda porqu son unidades completas con vida propia. ¿Puede suceder así en un período complicado, ciceroniano, donde todos los elementos esten ensamblados, siendo inter-

---

(12) BAQUERO GOYANES, Mariano: «Prosistas españoles contemporáneos». Pág. 253.

dependientes entre sí? Y lo grande del verso, desde el punto de vista rítmico, es que al desarticularse el todo en sus partes, cada una de ellas guarde su ritmo peculiar; y al volver a ensamblarlas coincidan todas de tal forma que el ritmo general siga existiendo.

¿Qué diferencia vemos ahora entre una y otra prosa? En principio ninguna. Tanto puede existir un ritmo poético en una página azoriniana como en otra de Ricardo León. Bien entendido que no ha de tratarse de estrofas completas y abundantísimas, porque entonces dejaría de ser prosa.

Por otra parte, si es cierto que hablamos en verso desde el comienzo de la Humanidad y ahora mismo y mientras el hombre exista, también resulta indicable que nuestra forma de hablar no es amplia, complicada, sino más bien frase breve, precisa y concreta. Entonces, estableciendo un paralelismo, llegamos a la conclusión de que la prosa de período breve es más apta para un ritmo poético. Aunque, quizá, esto sea también demasiado aventurado y radical.

Todo esto viene a cuento por una razón: la prosa celiana es cortada, breve, yuxtapuesta. Resulta rarísimo encontrar en sus páginas un período amplio y continuado, que por otra parte significaría excepción. Pues bien, en esa prosa tersa, elegante en su sencillez, (que no simpleza) se dan, como veremos, abundantes elementos rítmicos del tipo de los señalados por el Prof. Baquero en las obras de Azorín. Y es curioso que tal fenómeno se de en dos escritores modernos, distintos, pero unidos por la estructuración gramatical de su prosa. El Prof. Baquero ha escrito: «He de advertir al lector... que estoy dispuesto a admitir la obtención de resultados semejantes en otros prosistas españoles de diversas épocas» (13). Yo me atrevería a afirmar que esas diversas épocas pueden concretarse mucho más en la nuestra. Y esto, aparte de otras muchas causas, por lo que apuntábamos de esa interferencia poesía-prosa tan frecuente en nuestro tiempo.

Cela trabajó mucho su prosa. En otro lugar hemos dicho que su preocupación vital es el estilo. En consecuencia, no es de extrañar que hallemos muchos elementos rítmicos dentro de ella, porque el ritmo es algo consustancial a toda página bien escrita, una característica esencial que produce fruición en la lectura. Cela lo sabe muy bien y busca el ritmo, la medida y la armonía, como algo importantísimo. Ritmo, medida y armonía que no sólo se dará en los versos, sino en las alternancias, en los paralelismos, en la combinación de párrafos enteros y aún en páginas completas y capítulos. Pero esto excede al tema que nos ocupa ahora.

En cuánto al método, siguiendo al profesor Baquero, observamos que

---

(13) BAQUERO GOYANES, Mariano: «Prosistas españoles contemporáneos». Pág. 254.

le preocupan dos cosas especialmente: el hecho del número de ejemplos aducidos y su expresión estadística. Y afirma: «Confío en que el lector, a la vista de los ejemplos ofrecidos pueda creer en la existencia de otros casos semejantes» (14). Sin duda alguna. ¿O es preciso presentar todos y cada uno de los ejemplos existentes? Sería pesadísimo y no demostraría nada, a no ser una expresión cuantitativa, que muy poco dice en cuanto a crítica se refiere. En mi opinión, bastan unos cuantos ejemplos representativos comentados. Con ello se inicia el trabajo. Después, el lector sabrá entresacar los demás ejemplos y sentirá la emoción del descubrimiento, tras haber sido guiado en los primeros pasos. Porque es preciso imponerse de esta verdad perogrullesca y axiomática: la obra de arte (literaria en este caso) no ha sido creada para los críticos, aunque a veces los críticos creen lo contrario. Ha nacido para toda la inmensa familia humana que puebla la tierra. El crítico no debe ser nunca un privilegiado que habla a privilegiados, sino más bien como un portavoz interpretativo de la voz del profeta. De él depende que esa voz sea oída, entendida y asimilada en todas partes y por todos. Pero sin ofrecer el alimento como se da a los niños: hecho papilla, casi digerido. Es preciso enseñar a comer. Y que los demás coman.

Por otra parte, siempre he desconfiado de los métodos estadísticos aplicados a la estilística. Me gusta el ensayo del Profesor Baquero, precisamente porque carece de esa estadística que, afirma, completaría el estudio. Reconozco que, a veces, son ilustrativas, pero les falta alma, afectividad. Son frías. Y es lo único que no debe tener un estudio estilístico. Estamos en el viejo problema de reducir las ciencias a la matemática. Y cualquier ciencia (suponiendo que de ciencia pueda hablarse cuando nos referimos a la crítica literaria o a la estilística), cuanto más pueda ser expresada en fórmulas, más subyuga y gana en altura intelectual. Pero ¿cómo reducir el espíritu humano, la sensibilidad, la afectividad, a fórmulas, estadísticas, tantos por ciento, etc.? Deslindemos campos. Que las ciencias naturales sean más atractivas cuanto más matemáticas, nadie lo duda. En la estilística es distinto: no podemos prescindir de la personalidad del crítico, de su psicología. La subjetividad aquí es factor importante. La estadística no nos ofrece más que fenómenos, cantidades, frecuencias. Y si bien es verdad que toda estadística ha de tener un primer paso de visión general, de conjunto, no lo es menos que también necesitamos interpretar ese fenómeno general, explicar, aquilatar el significado, el valor de cada metáfora, adjetivo, contraste, etc. Me atrevería

---

(14) BAQUERO GOYANES, Mariano: «Prosistas españoles contemporáneos». Pág. 255.

a afirmar que esta segunda parte es la decisiva. Y en ella brilla menos lo científico, en el sentido de norma, sistema y fórmula. Por eso, estas palabras del Prof. Baquero: «Pero una estadística así concebida (números, %, frecuencia) sólo podría lograrse analizando toda la obra azoriniana y empleando ese rigor científico a que antes aludí» (15), sólo nos interesan desde el punto de vista intencional que tienen. A la hora de la verdad no realiza la estadística. ¿Para qué? Por otra parte, tampoco es necesario analizar toda la obra, porque si existe una frecuencia absoluta, también existe otra relativa, probable. Y por inducción, obtener un resultado igual esencialmente, con un error mínimo despreciable.

El elemento sonoro es muy abundante en la prosa de Azorín. Y afirma el Prof. Baquero: «La sonoridad no rompe la suave armonía de la que cabría definir como una prosa dicha en voz baja» (16).

¿Y la prosa de Cela? En general es sonora, rotundamente sonora. «La Colmena» y «El Lazarillo» están en una misma línea. Son voces lo que se escucha, voces agudas y de tono elevadísimo (lo cual no obsta a que en «La Colmena» se produzca ese rumor sordo de abejeo mirada en conjunto), voces para ser dichas en la plaza pública, a pleno pulmón. Voces de todos los colores, como un arco-iris, si es que al tono se le puede poner color, que yo creo que sí. Voces azules, moradas, rojas, sobre todo rojas y negras como una bandera simbólica. Decididamente, esta prosa no es para leída a media voz, sino para lanzarla en un infierno negro, donde estalle como latigazos de la conciencia, sin dejar dormir a los espíritus. Es rítmica, desde luego, pero con la estridencia del grito que, a veces, se ahoga en la garganta. Una canción de guerra, el himno de un combate trágico: el del hambre material, que conduce a todas las demás clases de hambre. ¿Cómo podría hablarse del dolor de las tripas (que hace retorcerse de espasmos al espíritu) con un ritmo equilibrado y suave? Cuando el niño siente necesidad de madre, llora y llora fuerte. Primitivo si se quiere, pero es la única forma de que resulte real y verídico.

Muchas veces me he sorprendido gesticulando y gritando con una página de «La Colmena». Hay que leer a voz en grito y con el ánimo agitado. La sonoridad, así, resultará muchas veces molesta, ensordecedora, demasiado restallante. Es preciso aceptarla como la mejor traducción de un fondo trágico.

---

(15) BAQUERO GOYANES, Mariano: «Prosistas españoles contemporáneos» Pág. 256.

(16) BAQUERO GOYANES, Mariano: «Prosistas españoles contemporáneos». Pág. 256.



Es la sonoridad de las palabras aisladas, fuertes. Pero que, integradas en unidades rítmicas, poseen una doble función: guardan su sonoridad fuerte, individual; y adquieren una nueva, como parte integradora de la nueva unidad. El resultado es casi un espejismo, producto de la magia de la palabra, de la que Cela es un brujo consumado. Por eso no es extraño encontrar un endecasílabo (cientos de ellos) perfecto de acentuación y ritmo, formado por palabras, que, aisladas, afectan virilmente al oído.

Fenómeno particular, y casi opuesto, lo constituye «Pabellón de reposo»; también es la tragedia del dolor y, más que del dolor, de la muerte, que es la sublimidad de la tragedia. Pero el verdugo ex-seminarista, pretendido amigo de Cela, decía que había de intentar todos los caminos. El camino «Pabellón de reposo» es nuevo. Es el camino de ir deshojándose dulcemente, suavemente, de morir en un baño de agua templada, sin que apenas se ríce la superficie.

¿Ritmo particular? Desde luego. Compuesto por los mismos elementos que en las otras obras; pero con un significado especial, suavizado, con sordina.

«El Lazarillo» es una mezcla de los dos extremos anotados: Tiene parte de uno y parte de otro y, en general, su prosa es menos rítmica, al menos desde el punto de vista que aquí tratamos. Precisamente por ser una imitación (un logro perfecto) de una prosa radicada tres siglos o cuatro atrás. Naturalmente, al oído de hoy es más duro o está un tanto desgarrado. La abundancia de verbos y la forma peculiar de sus perifrasis rompen el ritmo. Por otra parte, la prosa es mucho más sencilla, no posee esa famosa retórica de Cela (aunque, en ocasiones, no podría negarse tan rotundamente) que tan bien se presta a un peculiar ritmo muy suyo.

Se ha hablado de que el contraste es decisivo en el estilo de Cela. Esto es cierto y muy adecuado. Los temas son broncos casi siempre, como la realidad misma. El contraste es como un anzuelo, incisivo, que cala cuando está bien empleado. Cela lo usa a placer. Y en el ritmo, el primer ejemplo de ello nos lo encontramos en este enfrentamiento: endecasílabo - decasílabo. Ambos tipos de verso se hallan en abundancia extraordinaria. Por su parte, el endecasílabo es el verso tradicional por excelencia, quizá el más expresivo de nuestra lengua por su misma estructura, por la armonía con que suelen distribuirse los acentos, por su medida sonoridad, por lo acabado de su arquitectura. Es un verso de perfección cerrada.

No así el decasílabo. Siempre me ha dado la impresión de un verso cojo, tan cercano al endecasílabo como al de siete sílabas: tirando de uno y de otro y, no alcanzando ninguno. Su posición es falsa. Porque el

endecasílabo, como el de siete, tiene la virtud esencial de expresar lo saltarino, lo inquieto, lo alegremente movido, con maestría insuperable. El decasílabo no; el decasílabo se escapa y no llega. Su expresión es un poco la de un asmático, de respiración fatigosa, entrecortada, cansada y anhelante, sin llegar al descanso completo del endecasílabo real, o a la inquietud rítmicamente saltarina del heptasílabo:

Las varitas que habrían de darle.

Don Juan se pasaba largas horas.

Anduvo con él en el bolsillo,

Cada vez son menos los amantes.

(«Don Juan»)

Me lo dice el espejo bien claro.

Me quisiera infundir a mí mismo.

Cuando va por el liso camino.

Estos últimos son de «Pabellón de reposo». Son inconfundibles: Tienen un sello especial, no se sabe dónde, que los delata como «enfermos». Incluso ese que quiere ser fuerte y rotundo: «Yo tengo una voluntad de bronce». El mismo alarde lo está delatando. Y por si fuera poco, la firmeza de sonido hasta «voluntad» se rompe en «bronce», desflecado en la última sílaba, como asaltado por un golpe de tos.

Los endecasílabos se hallan en mayor abundancia, y es natural que así sea: nuestro sistema de acentuación, de melodía, incluso de léxico es más apto para este tipo de verso:

De «Pascual Duarte» he entresacado:

Cuando lo devolvíamos a la tierra.

Once meses de vida y de cuidado.

Como el ave del cielo que no canta.

¡Estoy hasta los huesos de tu cuerpo!

He ahí una explosión de pasionalismo, mezcla de odio, deseo e impotencia, perfectamente cincelado en un endecasílabo, ayudado en su expresividad por un giro bien castizo: «Estoy hasta los huesos de tu cuerpo»; con su rotunda acentuación, que es todo un logro, e incluso

una remota asonancia concretadora en las palabras acentuadas: «hue-  
sos», «cuerpo», como un eco rebotando y haciéndose más profundo:

Volvió a cantar el gallo en la mañana.  
La yegua se arrimó contra el pesebre.  
Llegué hasta poder darle una palmada.  
Lanzaban a los aires su pregón.  
El campo olía a jaras y a tomillo.  
Dejaba oír su silbo misterioso.

Algunos de ellos son bellísimos: «Volvió a cantar el gallo en la ma-  
ñana», cuyo elemento sonoro de acentuación es trasunto fiel de un kirikí  
vibrante, de un clarín despertador. «El campo olía a jaras y tomillo»;  
campo, jaras, tomillo: frescura de amanecer en la naturaleza. Enfren-  
tado a la oscuridad agorera y sinuosa, con un toque de brujería que aureo-  
la él «dejaba oír su silbo misterioso», creador de un clima pegajoso, des-  
agradable, con una viscosidad de temor.

En «La Colmena» también se encuentran, si bien, aunque conservan  
el ritmo, su expresión es menos poética; al menos la poesía que rezu-  
man es más violenta, más de un tono medio, como medias son las partes  
y las cosas a que se refieren:

¡Si Nietzsche levantara la cabeza!  
Doña Moría Morales de Sierra.  
Como una mariposa moribunda.  
Doña María bajó la persiana.  
Le sube a la muchacha por las piernas.  
El solar de los viejos y las viejas.  
El solar mañanro de los niños.  
Un vacío profundo e implacable.  
El albañil que almuerza mano a mano.  
La muchacha parece estar en trance.  
Entre sueños, Martín oye la vida.  
A Dorita la echaron de su casa.  
La señora le daba dos pesetas.  
Martín sonríe casi con tristeza.

Algunos, gracias a los adjetivos precisos, a una especial cadencia conseguida, resultan particularmente agradables de leer, de escuchar.

«Como una mariposa moribunda», donde se aprecia toda la belleza triste de algo hermoso que muere, por efecto de ese adjetivo «moribunda» tan sugestivo en su oscuridad cuando se le aplica a un sustantivo de color y alegría como «mariposa».

«Le sube a la muchacha por las piernas» debe su agrado al ritmo, a los acentos sabiamente distribuídos, al suave hipérbaton que ostenta; cosa esta que también sucede en aquel otro,

«Entre sueños, Martín oye la vida».

Pero entre todos nos quedamos con

«Un vacío profundo e implacable»

donde, hasta la última letra nos habla de inmensidad, de oscuridad, de temor y de misterio. El artículo despersonaliza, abre la puerta a lo espiritual que expresa el sustantivo «vacío»; pero el infinito no acaba ahí, en la mera expresión de ser infinito; el adjetivo profundo lo toca de un matiz misterioso y oculto, lo nimba de temor y de negruras, como si del Tártaro se tratara; y lo lleva hasta nuestra intimidad: lo hace afectivo como por arte de magia, para acabar aprisionando nuestra sensibilidad toda con la garra fuerte y decidida de lo «implacable», como el Destino mismo, fiero e incommovible. La sorpresa expresiva ha ido aumentando hasta llegar al «clímax» como en una alucinación. Su sonoridad es la de un timbal despertando ecos en las nubes. Y al oírlos se siente el vértigo de lo inacabable, perdido en una caída vertical...

A veces se hallan dos endecasílabos seguidos, formando un pareado sin rima:

En una vieja caja de galletas  
que baja la muchacha hasta la calle.

Al otro lado de la casa se oye  
la vocecita de un niño que reza.

Y hasta tres he llegado a descubrir, formando ya una verdadera estrofa:

Sobre los mirares recién despiertos,  
esos mirares que jamás descubren  
horizontes nuevos, nuevos paisajes.

Pero es un «Pabellón de reposo» donde mejor se aúnan ritmo, expresión y poesía encerrados en el endecasílabo. Una poesía que habla mucho de mundos añorantes, de nostálgicos deseos, de tristes realidades, de muerte que se anuncia todos los días, de tristeza en fin. Porque creo haber dicho que «Pabellón de reposo» es el gran poema de la enfermedad, de la muerte lenta, de la tristeza infinita:

Como la imagen misma de la muerte.  
Y acabados en manojo de huesos.  
Tiñe de rojo el fondo de agua roja.  
Me voy a volver loco de tristeza.

Aquí tenemos las palabras «vacío», «loco», «tristeza», «fondo» y el símbolo, blanco y frío como la muerte, de la luna. ¿Necesitan comentario alguno?

A veces también son dos los endecasílabos:

Estos últimos saltos del reloj  
tan rigurosa y tristemente iguales.

Donde los helechos y el culantrillo  
asoman su verdor por las orillas.

¿Dónde están los verbos de acción? Es la inmovilidad, la quietud de la tristeza y de la muerte.

También existen ejemplos de tercetos:

Como embriagado por aquella paz,  
entona con su media voz de siempre,  
su amoroso y pensativo cantar.

Al fin aparece una canción como nota de alegría, de esperanza. Pero no es completa, porque el cantar es «pensativo» (triste), entonado «con su media voz de siempre»: temor, eternidad...

Para determinar con el endecasílabo, quiero referirme a una pequeña pieza de Cela: su cuento «Don Juan» que para mí constituye una de sus páginas más logradas, donde su prosa se quintaesencia y purifica hasta lo inverosímil. Su extensión es pequeña: apenas cinco páginas. Pues bien, a pesar de su brevedad, he hallado en él el impresionante número de endecasílabos que, a continuación, transcribo, amén de algunos otros en los que no habré reparado:

Se ha secado como un viejo cerezo.  
En sus años maduros, a la tierra.

D. Juan guardaba cuidadosamente.  
 Guardaba con idéntico cuidado.  
 Ampulosas y equívocas las obras.  
 No volvió a sepultar su manuscrito.  
 La llamaba con una campanilla.  
 Al poco rato llegaba Matilde,  
 Las barajó parsimoniosamente.  
 La primera jugada que ganó.  
 Y se reía a grandes carcajadas.  
 Se calzó las zapatillas de orillo.  
 Llamó con los nudillos muy bajito.  
 Con el pañuelo puesto en la cabeza.  
 Daba un sabor alegre y conocido.

¡Cuán distintos de los de «Pabellón de reposo! ¿Existe una sola palabra triste, desagradable? ¿Alguna sensación trágica, de muerte? Por ahí leemos «sepultar», pero precedido de la negación, que es tanto como dar nueva vida. Y los diminutivos, tan abundantes, bastan para crear una atmósfera apacible, dulcemente amorosa, tan íntima y feliz, con la felicidad de los corazones puros:

Y la brisa que subía del mar  
 daba un sabor alegre y conocido.

---

Se ha dicho repetidas veces que el español es el idioma del octosílabo. Y en verdad que el octosílabo es el verso tradicional español, el que más gloria dió a nuestra poesía, el verso de creación genuinamente española. El romance es el germen de nuestra poesía, y el octosílabo es la esencia de nuestros romances.

Parece como si la estructura léxica y rítmica de nuestra lengua tuviera una especial predisposición octosilábica. También se ha dicho que el hablante español se expresa, normalmente, en octosílabos.

Cosa curiosa, pero el octosílabo no abunda en las páginas de Cela lo que sería de esperar. Existen, sin duda, pero de manera moderada. ¿Por qué esta escasez respecto a otros metros? Creo que el octosílabo está emparentado directamente con el endecasílabo, en el sentido de exteriorizar un ritmo sereno, tranquilo, acabado, redondo podríamos decir, si se

permite el adjetivo; un ritmo si se quiere heroico, pero sostenido, sin grandes variaciones: Cela no persigue eso en la mayoría de sus obras.

«En «Pascual Duarte» apenas si se encuentra, cuesta verdadero trabajo toparse con alguno:

Era ya la madrugada.

Quedaba así la señal,  
de que había sonreído.

Tiene el valor de una muestra, pero nada más.  
Con una mayor frecuencia pueden encontrarse en «La Colmena»:

Al sereno le da risa,

Prefiere sentir a Pura  
que le besa con cuidado.

Los ruidos de la ciudad,  
su alborotador latido;  
los carros de los traperos  
que bajan de Fuencarral.

He ahí, una estrofa de cuatro versos, incluso con rima asonante, que recuerda una redondilla.

«Pabellón de reposo» también los tiene:

Que se ríe de mi espanto.  
Os esforzáis en hacerlos.

La carretilla marchaba  
arrimándose al arroyo.

Que me devuelve a la tierra.  
Busca la húmeda corteza.

Un viejo tronco de encina  
derribado por el rayo.

Yo tengo una voluntad.

Por su parte, en «Don Juan»

El mes de abril empezaba.  
Mi cerebro se ha agotado.  
En primavera miraba.

A sembrar los verdese campos  
con un mimo paternal.

Y que llevaba un pañuelo  
de campanillas azules.

Otras blancas y pequeñas.

Con un gesto inteligente  
rastrillaba la hajarasca.

Don Juan no le contestó,  
se limitó a sonreír.

Creo haber dicho ya que el heptasílabo se lleva la palma en cuanto a abundancia. Después de conocer un poco la prosa celiana, no nos extraña; es más, encontramos que no podía ser de otra manera. El heptasílabo es el verso epigramático si los hay; cortado, breve, escueto, punzante, hiriente, como el golpe seco de un látigo que hostiga. Es la inquietud misma encerrada en siete sílabas. Claro que en esta su movilidad puede adquirir las más diversas facetas, cosa que nunca sucede con el octosílabo. Así puede hacerse mordiente, —«Pascual Duarte» y «La Colmena»—, capaz de expresar con semejante ritmo toda una gama pasional de dolor, odio, terror, anonadamiento, misterio, superstición incluso:

Sin fijarse tampoco.  
Como libres están.

De tu carne de hombre  
que no aguanta los tiempos.

A quien Dios si quisiera,  
le caerían las alas,  
porque a las alimañas  
falta alguna les hacen.

Y la ciega que espera  
a que pasen las horas.

Ventura aprieta un poco  
el brazo de Julita.

Se moja cuando llueve,  
se hiela si hace frío.

La señorita tiene  
las mejillas ajadas.

(«Colmena»)

hasta la quietud, el reposo, la forzada inmovilidad de «Pabellón de reposo»; aunque a veces también reflejan los golpes de tos, los espantos de



sangren que no salen con suavidad, el pulso acelerado del corazón, las cabriolas alucinantes del pensamiento enfermo, el rodar saltarín de la carretilla:

Me aburre el pensamiento  
de no volverte a ver.

No pasan diez minutos  
sin que mi sangre infiel...

Estos últimos saltos,  
¿por cuál cruel designio  
tan tristemente iguales?

Con el amor marchito  
tan sólo a flor de piel.

Me muero por la boca,  
sangrando por la lengua.

Tu vida ya no es vida  
ni tu mirar mirada:  
me lo dice el espejo.

Estos son los metros más importantes. Otros que pudieran existir apenas si son representativos, no tienen trascendencia en cuanto al ritmo general. Se halla algún pentasílabo, pero casi siempre ligado a otro verso formando un todo: no pueden aislarse.

Es interesante este florilegio de elementos aislados, rítmicos, que imprimen un sello especialísimo a la prosa celiana. Pero más importante me parece el hecho de que puedan extraerse estrofas completas de sus páginas: un pensamiento completo o una serie de sensaciones determinantes encerradas en una estrofa perfecta y siempre adecuada a lo que se quiere expresar.

Veamos primero los formados por versos octosílabos:

«Quedaba aún la señal  
de que había sonreído».

(«Pascual»)

los acentos del primer verso lo hacen cerrado, apretado, como un golpe, como algo fijo y muy concreto: parece un corte que se da en algún sitio dejando una profunda huella. El segundo, por el contrario, se abre, quita oscuridad, deja entrever una luz y el desflecar sonoro de «sonreído» semeja los labios infantiles comenzando a distenderse en gesto suave, dulce, alegre, vaporoso como el aire...

Es lástima que no podamos comentar cada ejemplo, pero ello nos lle-

varía demasiado lejos en la extensión, por lo que he de reducirme a los simples enunciados, con harto dolor pues las sugerencias son múltiples y muy atractivas.

Fuerzas para asirme al tiempo  
que se ríe de mi espanto.

Un viejo tronco de encina  
derribado por el rayo.

leemos en alguna parte de «Pabellón de reposo».

Y en «Don Juan»:

Don Juan no le contestó:  
se limitó a sonreír.

El mes de abril empezaba  
a sembrar los verdes campos  
de campanillas azules.

En primavera miraba  
con su gesto inteligente  
el brote de la gardenia.

En el otoño por último  
rastrillaba la hojarasca;  
preparaba y escogía  
con un mimo paternal...

Páginas y páginas podíamos llenar con el comentario de esos versos, de esos ritmos que nos lleva a un mundo nuevo de armonías:

A sembrar los verdes campos  
de campanillas azules

¿no recuerda la melodía del «Vals de las flores»?

Las estrofas de versos heptasílabos abundan más con su ritmo saltarín, entrecortado, de respiración jadeante muchas veces:

Y la ciega que espera  
a que pasen las horas.

Se moja cuando llueve,  
se hiela si hace frío

La señorita tiene  
las mejillas ajadas.

(«Colmena»)

En invierno cuidaba  
con su pequeño sachó.

De delicados lirios  
y olorosas violetas.

Quería la botella  
del licor de cerezas.

(«Don Juan»)

Me abrumba el pensamiento  
de no volverte a ver.

(«Pabellón»)

Tu vida ya no es vida  
ni tu mira., mirada,  
me lo dice el espejo.

Alguna estrofa está compuesta por mayor número de versos:

Claro que estos pareados, desdoblándolos, podrían dar como resultado una serie de perfectos alejandrinos, verso de rancio abolengo en nuestra poesía.

No pasan diez minutos  
sin que mi sangre infiel  
tiña de rojo el fondo.

(«Pabellón»)

Leamos despacio, con atención, la última y veremos perfectamente reflejado el acceso de tos, el conato de convulsión en el primer verso, con sus tres acentos que quiebran la curva melódica; al final del segundo verso, tras una aparente calma: ese monótono «sin que mi sangre», brota el borbotón de sangre, y hasta escuchamos el ruido sordo en el acento comprimido de «infiel», con eco prolongado en la «ele»; el último verso despierta la sensación suave, lenta, callada y cruel del diluirse la sangre en el espacio: «tiña (con pausa ahí) de rojo el fondo».

En el «Pascual» hemos señalado:

La puerta de la cuadra,  
la que daba al corral,  
era baja de quicio;

Como el ave del cielo...  
a quien Dios si quisiera,  
le caerían las alas,  
porque a las alimañas  
falta alguna les hacen.

La alianza de frase breve y larga es exponente de un sistema expresivo muy caro a Cela. No se trata de cesura, sino de cortes inesperados cuando el ritmo parece que se prolongaba. Resulta, así, una sacudida psicológica e, incluso, estética, mucho más apreciada porque no se esperaba. Naturalmente los versos eneasílabos y heptasílabos serán los preferidos: por su ligereza, su cantarina armonía, su rápido vuelo, su continuado saltar de acentos:

El guardia se acerca a la chica  
y la coge del brazo

El niño que canta flamenco  
se moja cuando llueve,  
se hiela si hace frío.

Cuando el marido no está en casa  
le fríe un huevo, o le calienta  
un poco de café.

(«Colmena»)

La mayor parte de los hombres  
tendría por delante.

En el ciprés una lechuza,  
un pájaro de mal agüero  
dejaba oír su silbo.

(«Pascual»)

Con el amor marchito y muerto  
tan sólo a flor de piel.

Enganchado al siniestro anzuelo  
que me vuelve a la tierra  
sangrando por la lengua.

(«Pabellón»)

También se dan combinaciones de once y siete sílabas con cierta abundancia:

El solar de los viejos y las viejas  
de después de comer.  
La señora le daba dos pesetas  
y un corriente con leche.

(«Colmena»)

Cuando lo devolvimos a la tierra  
once meses tenía.

Como el ave del cielo que no canta,  
A quien Dios si quisiera  
le caerían las alas.

Y el ritmo sonoramente perfecto de esta pequeña obra maestra de los versos:

Y los gallos cantores  
lanzaban a los aires su pregón.

(«Pascual»)

donde se aúnan color (el de los aires), sonoridad, ritmo, imágenes evocadas.

Y aún en «Pabellón» leemos:

Donde los helechos y el culantrillo  
asoman su verdor.

Me voy a volver loco de tristeza  
al verme claudicar.

¿No son martillazos mentales en desorden los acentos de «me voy a volver loco de tristeza»?

Y exagerando más este ritmo en simbiosis, saltador e inquieto, se observa la combinación entre decasílabos y heptasílabos, menos abundantes, claro es, porque es un ritmo difícil:

La mujer que no llora  
es como la fuente que no mana  
que para nada sirve.

Tendría por delante  
quién sabe cuántos años de vida.

(«Pascual»)

Me quisiera infundir a mí mismo  
fuerza y conformidad

Cruzado sobre la carretilla  
saliendo por los lados.

(«Pabellón»)

Ahora bien, el ritmo ligero, alado, rápido por excelencia es el de la seguidilla. Como una lagartija traviesa que sale y se esconde con rapidez de nervios, como un abrir y cerrar los ojos, como la luz que se apaga y enciende. Es un ritmo amable, casi infantil, muchas veces incluso divertido. Son pinceladas rápidas al viento. Hojas que caen de los árboles y

dan un vuelco por el suelo. Es un ritmo de baile, de danza de pasos cortados, en continuo cambio, en incesantes asaltos, en inacabables subidas y bajadas.

A veces el ritmo de seguidilla, completo o no, expresa bien el juego intrascendente y divertido,

Detrás de los visillos  
de su entresuelo.

Vestido de levita  
y rodeado  
de un jardinillo verde.

(«Pascual»)

Otras veces, tras esa apariencia superficial, ligera, se esconde un fondo oscuro, trágico, triste al menos.

La carretilla marcha  
por el sendero

parece una alegre excursión amable, inocente y divertida; pero sí advertimos que esa carretilla es portadora del ataúd «con un hombre muerto dentro»...

Me abruma el pensamiento  
de no volverte a ver  
viejo rincón.

El fondo de agua roja  
de la brillante  
escupidera.

No pasan de diez minutos  
sin que mi sangre infiel  
tiña de rojo.

De entre las dos últimas, que están seguidas en la página, puede obtenerse una seguidilla completa, desmembrándolas un poco

Sin que mi sangre infiel  
tiña de rojo  
el fondo de agua roja.

(«Pabellón»)

Como final veamos algunas estrofas, que, sin responder a ningún esquema tradicional, indican una perfecta adecuación entre el fondo y

forma, un ritmo siempre conseguido capaz de despertar unas sensaciones que la sola idea no podría nunca; unas palabras que se salvan, que viven por los acentos, por la armonía existentes entre ellas. Una vez más vemos que en Cela el estilo, la palabra, la afectividad que despiertan están por encima del fondo, que la forma es casi lo único que cuenta, para seguir dándole la razón a Buffon

«L'estyle est l'homme même.

y si el estilo es el hombre ¿qué hay por encima del hombre?

Cuando va por el liso camino  
del regato,  
donde los helechos y el culantrillo  
asoman su verdor por las orillas;  
y en 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.

(«Pabellón») - (Pág. 172).

Es el camino de la muerte paseando, fatigoso, con el dolor en la garganta que impide, casi el respirar, hasta llegar a esos tres últimos endecasílabos con ritmo de salmodia, de miserere triste y doloroso en la opaca voz del jardinero: «su amoroso y pensativo cantar».

Me voy a volver loco de tristeza,  
al verme claudicar tan ni siquiera  
fuerzas para asirme al tiempo,  
que se ríe de mi espanto.

(«Pabellón» 126)

Y ese verso rotundo de armonía que cierra el capítulo, como en muchas otras ocasiones, recurso este frecuentemente usado por Cela:

«Sobre la mesa de noche tengo el Kempis».

Continúo con los ejemplos, sin comentar, porque sería demasiado prólijo,

En el ciprés una lechuza  
un pájaro de mal agüero  
dejaba oír su silbo misterioso.

(«Pascual» 106)

Era ya la madrugada  
y los gallos cantores  
lanzaban a los aires su pregón.  
El campo olía a jaras y a tomillo.

(«Pascual» 105)

La mujer que no llora  
es como la fuente que no mana,  
como el ave del cielo que no canta  
a quien Dios, si quisiera,  
le caerían las alas,  
¡porque a las alimañas  
falta alguna les hacen!

(«Pascual» 74)

Y como final, la fuerza impresionante, trágica, agorera y misteriosa, como un huracán avasallador, donde vibra toda la sangre del pueblo en un esquema lorquiano de fondo y forma. Con ritmo de tormenta, de tempestad ondulante y ciega:

Estoy hasta los huesos de tu cuerpo;  
¡De tu carne de hombre  
que no aguanta los tiempos!  
¡Ni aguanta el sol del estío!  
¡Ni los fríos de diciembre!  
¡Para esto crié yo mis pechos,  
duros como el pedernal!  
¡para esto crié yo mi boca,  
fresca como la pavía!  
Para esto te dí yo dos hijos  
que ni el andar de la caballería  
ni el mal aire de la noche  
supieron aguantar...

(«Pascual» 125)

¿Qué más? Lástima no poder extenderse en los oportunos comentarios. Por otra parte basta con leer: la intuición suple lo demás.

Llegado al fin ¿qué podríamos decir de la prosa de Ceia, tan cortada, tan breve, tan disonante y plagada de vulgarismos como se ha dicho



a menudo? Creo que los ejemplos aducidos son más que suficientes para darnos la medida del ritmo celiano, incluso en libro tan bronco como «Pascual Duarte». Se trata de una prosa rítmica, cadente, extraordinariamente sonora y no disonante.

La prosa celiana es un inmenso poema de la existencia. Y el ritmo constituye un pilar fundamental, brillante y atractivo, en que se apoya el friso del poema.

El presente trabajo está constituido por los capítulos VII y VIII de la Tesina que, para la obtención del grado de Licenciado en Filosofía y Letras (Sección de Filología Románica), presentó el autor en la convocatoria de junio del año 1963 al Tribunal constituido por los siguientes jueces: Prof. Dr. D. Angel Valbuena Prat, como presidente; y como vocales el Prof. Dr. D. Mariano Baquero Goyanes, y el Prof. Dr. D. Manuel Muñoz Cortés, los tres catedráticos de la Universidad de Murcia. El hecho de fundir los dos capítulos en un mismo trabajo se debe principalmente, a su mutuo complemento y a que constituyen, unidos, un todo cerrado, un aspecto definido y completo desde el punto de vista estilístico, toda vez que el estilo de Camilo José Cela fue la base de nuestro estudio.