

# Un novelista español contemporáneo<sup>(\*)</sup>

POR EL

Dr. VICTORINO POLO GARCIA

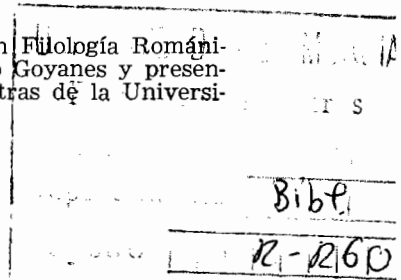
Si la técnica que usó fue buena o mala, es cosa que ignora. En esto de las técnicas literarias no hay norte, ni sur, ni este, ni oeste, y la aguja de la brújula de cada cual señala a donde mejor le parece.

CAMILO JOSE CELA

Y ya sabemos quién es nuestro novelista. El autor de *La colmena*, de *La familia de Pascual Duarte* y también —¿por qué no— de *Pabellón de reposo*. Escritor discutido en todos los tonos y cuyas trazas de novelista nos interesan especialmente desde el punto de vista del estilo, a pesar de sus propias palabras citadas más arriba. Quizá para el escritor no cuenten los puntos cardinales. Pero el crítico es otra cosa y necesita saber, con mayor o menor certeza, adonde señala «la aguja de cada cual», a fin de poder caminar por el ancho mundo de la literatura sin el riesgo de quedarse a mitad del camino.

Por tanto, queda claro que nos interesan las técnicas literarias, así como la posibilidad de identificación de algún norte o sur que ayuden a iluminar direcciones y senderos, tarea nada fácil ni grata, esa es la verdad; pero con un secreto atractivo incitador.

(\*) Refundición abreviada de la Tesis de Licenciatura en Filología Románica, realizada por el autor bajo la dirección del Prof. Baquero Goyanes y presentada el 25 de mayo de 1963 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Murcia.



Y vayamos a lo que importa, a escudriñar las páginas celianas con ánimo de ver su intimidad, su textura, su forma interior que las anima. Haciéndolo todo lleno de buenos propósitos. Porque, parafraseando al propio Camilo José, «el crítico piensa rascar el corazón de sus libros, de sus criaturas, contemplar el alma de sus palabras asomándose a ellas como al brocal de un pozo».

\* \* \*

Partamos de la base de que CELA es un novelista, pero un novelista cuyo primer libro —si bien no el primero publicado— fue de versos: aquel que lleva el título de un endecasílabo del *Polifemo* gongorino: *Pisando la dudosa luz del día*. Lo cual es muy significativo en diversos aspectos.

Ahora bien, ser novelista ¿es algo distinto de ser poeta o dramaturgo? ¿Tienen algún punto de contacto? ¿Pueden, incluso, llegar a identificarse?

MANUEL MANTERO ha dicho que «la poesía sugiere un problema: la novela lo desarrolla; el teatro lo finaliza» (1). Se trata de una escala ascendente con tres peldaños. Entonces la poesía, la novela, el teatro, tendrán entidad propia, personalidad definida, libres de interinfluencias. En consecuencia, nunca se podrá decir que existe un teatro poético, una novela dramática, una poesía novelesca, etc. Todo esto constituye, sin duda alguna, una tesis lógica, ensamblada y congruente consigo misma. Pero podemos preguntarnos si es cierta, si posee la verdad absolutamente.

Continúa diciendo MANTERO que «cuando estos tres géneros se inmiscuyen entre sí... puede dar lugar al falseamiento de alguno de ellos, incluso a su desaparición —el gran robo— en los planes del arte, que también tiene su topografía, su visible edificación catastral».

De ser esto cierto, el caso de CELA sería uno de los más patológicos de nuestra literatura, puesto que en él lo dramático, lo poético y lo novelesco se dan en simbiosis armónica, lo que presta un carácter especial a sus novelas, a su estilo, a su prosa. Ya lo veremos adelante.

CELA aparece a la vida literaria en la postguerra. Una época, sin duda, un tanto difícil, como todas las que siguen a una conflagración que no sólo rompe estructuras físicas, sino que conmueve hasta las más profundas raíces espirituales y morales, dando un sesgo nuevo —a veces hasta un giro radicalmente opuesto— a la totalidad de la vida existente. Y es preciso no olvidar que la literatura está en función de esa vida.

No creo mucho en determinismos geográficos o temporales. Sin duda

(1) MANUEL MANTERO, «El gran robo», artículo acerca de la diferenciación genérica, publicado en «ABC» el mes de junio de 1962.

que el escritor realiza su tarea en un momento dado y en un lugar concreto. Pero su personalidad está muy por encima de ello.

En todo caso la fuerza ha arrasado todo vestigio literario. Hay que volver a empezar de nuevo y desde los cimientos. El mundo espera voces que le hablen. ¿Cómo serán esas voces? Es necesario que sean trágicas, broncas, radicales: como trágica, bronca y radical era la realidad presente e inmediatamente anterior.

Así nace el *tremendismo*, una realidad deformada por cuanto tiene de unilateral. En él sólo podemos sumergir a CELA en cierto sentido y aspecto: muchas páginas suyas son *tremendas* —suena mejor que *tremendistas*— de un realismo escalofriante y negro. Otras muchas son poéticas, de una poesía elevada. Existe un completo vocabulario poético en CELA de la más exquisita delicadeza, junto a otro rudo, fuerte, castizamente realista, de una sociedad hambrienta del doble pan nuestro de cada día. Y no existe en tan pequeña escala como para poder decir que sea infiel a su tiempo. No estoy de acuerdo. Como tampoco puedo estarlo con quien afirma que *La Colmena*, por ejemplo, muestra una realidad parcial. ¿Acaso se olvidan, cuando se lee, los años en que se desarrolló? Esto por una parte. Por otra pudiéramos preguntar: ¿Es que no existe ternura, nobleza, poesía, ingenuidad, incluso, en las páginas cortas y desgarradas muchas veces de *La Colmena*? ¿O es que resulta necesario hacer desfilar magnates, duques, financieros y lujos para que la novela sea sin parcialidades, sin unilateralismos, totalmente?

Cierto que prevalece la cara fea y sucia de la vida. Pero es una fórmula artística, como otra cualquiera, de herir las conciencias, de llamar la atención. Y aquí surge el problema de la finalidad de la literatura. ¿Catártica, moral, simplemente de placer estético? Recordemos a ALEJANDRO DUMAS: «Una literatura exenta de un fin moralizador, ha nacido raquí-tica». Por otra parte, el naturalismo literario burgués nos deja en las tinieblas. No sucede así con CELA —hijo o padre del *tremendismo*, como se quiera, de quien se ha llegado a decir que es una nueva y acentuada gama de materialismo. Salvo a los que son miopes y sólo ven la luz color rosa que tienen ante sus narices.

El contraste, como ley incluso psicológica, siempre fue de una eficacia retentiva tremenda. Y de él se vale CELA, si bien se mira, para ofrecernos esa luz blanca, de la que todavía, por desgracia, carecemos mucho. El contraste, también, estilísticamente, es en CELA, como veremos, un puntal decisivo de su obra.

Así, pues, no puede decirse que nuestro autor es infiel a su tiempo. Le es fiel a su manera. ¿Que hay otros mil modos de serlo, quizás más

completos? Puede ser verdad. Pero lo cierto es que el de CELA, como suyo, es auténtico.

Y con su peculiar concepción del mundo irrumpe en nuestra literatura en el año 1942, con una obra que anuncia escándalo de controversia: *La familia Pascual Duarte*. En ese momento, por su gracia, se «desatrancó el barco encallado que era la literatura de ficción española», según palabras de ALBORG (2).

En consecuencia, será el nexo de unión entre la brillante literatura anterior y la posterior a él, la que estamos viviendo en estos momentos. Se le ha atribuido una gran influencia en los nuevos escritores. No lo niego. Y una dependencia muy directa de los del 98, especialmente de BAROJA y su paisano VALLE INCLÁN. Es natural y tampoco lo niego. Pero es preciso evitar fórmulas unilaterales, excesivamente localistas. Es preciso recordar que el hombre —más el hombre que tiene por oficio el arte—, es producto de sí mismo y de su espíritu. Es preciso recordar que el genio creador, con las alas incansables de la imaginación, es capaz de sobrevolar espacios sin limitaciones que lo cortapisen. Que si importante y creador resulta expresar ideas nuevas, tanto lo es recoger las ya existentes y, por malabarismo especial, ofrecerlas jugosas, frescas, actuales, remozadas y vestidas de juventud a nuestros ojos.

Por ello no estoy de acuerdo tampoco, en absoluto, con esta aserción de RICARDO DOMENECH: «Cela, que estilísticamente ha influido mucho en la joven novela, no acertó a ser el feliz puente de unión entre los de atrás y los que tenían que venir. Y es que ese puente de unión no podía construirse exclusivamente sobre cimientos de *forma*. Una página de CELA siempre se lee con gusto... pero tras la lectura, siempre, echamos de menos ese profundo y no aparente temblor vital que desborda, pongamos por caso, las páginas galdosianas o barojianas...» (3).

Pero ¿dónde está esa carencia de temblor vital? ¿Es que nada se siente con cualquier página de *La Colmena*, nada con *Viaje a la Alcarria*, nada con un cuento delicioso como *Don Juan*, por no citar otros ejemplos? ¿No desborda temblor vital, aunque el hombre, a veces, tenga menos importancia que la tierra, que el paisaje, que una piedra oculta y añosa? ¿Será necesario expresarlo igual que GALDOS o BAROJA? Voy a pensar que CELA es necesario leerlo dos veces: una para admirar su brillante y arrebatador estilo, y otra para sentir con lo que dice, prescindiendo de cómo lo dice. Porque aquí creo que radica la causa de que, a CELA, se le acuse de falta de *fondo*: es tan formidable mago de la pala-

(2) JUAN LUIS ALBORG, «Hora actual de la novela española». Colección Estudios y ensayos. Editorial Gredos. Madrid, 1962. Pág. 80.

(3) RICARDO DOMENECH, revista literaria «Insula». Julio-agosto 1960.

bra, que enreda en su malabarismo de alquimista. Como las mariposas exóticas de colores brillantísimos: se piensa que no tienen corazón porque nos deslumbran sus brillos.

Y entremos ya en la presentación estilística del autor que, en definitiva, es lo que nos interesa.

Resulta curioso observar cómo la novela actual española ha entrado de lleno en el campo de la poesía. Y saber, además, que este hecho se debe al escritor que «rompió el hielo» de nuestra estremecida literatura de la postguerra: CAMILO JOSÉ CELA.

Esa entrada en el campo de la poesía no sólo se refiere al fondo —elemento también estilístico, pero que nos interesa menos—, sino a la forma, a la estructura, a la concepción; a la manera de expresarse, al vocabulario. Dejando aparte el teatro, el espectáculo que se nos presenta es el de una interferencia o, al menos, una ampliación del campo novelesco al poético. La novela —lo notamos cada vez más— termina sugiriendo, contando lo que *es* en lugar de contar lo que *sucede*, que sería su quehacer típico. En la dualidad existencia-esencia, la existencia viene a ser patrimonio de la novela y la esencia lo es de la poesía. Esto expresado de manera radical, extremista. Pues bien, hoy parece que la novela entra dentro de lo puro y simplemente esencia! con perjuicio, muchas veces, de lo existencial. Como si el famoso espejo, llevado a lo largo del camino, no se limitara a una superficie bruñida y reflejadora, sino que estuviera dotado de rayos *Röntgen*: un espejo ultraprofundizador, captador sólo, o en una gran parte, de esencias, de momentos y no de existencias, de lo que vemos en estos momentos. El espejo, así, había perdido movilidad. Falta biografía, falta argumento, que es lo que debe sobrarle siempre a la poesía.

Preguntémosnos si hay razón para ello; si puede hacerse; si debe hacerse; si una novela poética e inmóvil —recordemos a PROUST, por ejemplo— lo es tanto como una en que todo sea acción, argumento, movilidad. Si, en definitiva, una novela como *Pabellón de reposo* —que, en mi opinión, es la más poética de CELA, aunque todas tengan un tinte especial y abundante de poesía— tiene una entidad novelesca definida y característica.

Considero a la novela como una historia de la vida narrada por un hombre que ha vivido. La relación entre las personas; el pasar de las horas entre las gentes, con las gentes y para las gentes, significan las fuentes de toda obra literaria, de toda obra de arte. Después, el autor la moldea según su especial visión del mundo. Y surgirá la obra en su plenitud. Siendo así, es claro que no podrá establecerse una diferenciación tajante entre los distintos géneros. Existirán unas facetas —pocas— esenciales de

cada uno: ritmo especial, rima posible, falta de diálogo representable. Esto es cierto. Pero no lo es menos que una buena dosis de poesía puede existir en una novela, sin que por ello deje de ser novela. ¿Acaso no es la vida quien encierra toda la poesía existente? ¿Y no hemos quedado en que la novela es una crónica de nuestra vida?

Así se llega a una interferencia entre los distintos géneros. Y si bien la poesía con argumento pierde quilates, calidades poéticas, la novela no creo que pierda valor típicamente novelesco si se halla recorrida, a lo largo de su desarrollo, por un hábito poético visible.

¿Novela de tesis? ¿Novela sicológica? ¿Novela social? ¿Novela naturalista? Y ¿por qué no también novela poética, puestos ya a colocar etiquetas? Naturalmente, según sea la clase de novela, así también será el estilo en que esté escrita, aparte las peculiaridades características generales de cada autor.

Esto es muy de tener en cuenta porque va a ser de gran importancia en el caso de CELA, novelista anárquico si los hay en cuanto a los cánones establecidos para la novela.

El autor de *La familia de Pascual Duarte* posee una personalidad literaria definida, concreta y original. En él no importa tanto el gran fondo, la creación de caracteres vigorosos y universales —he citado con toda intención a *Pascual Duarte* dos líneas más arriba—, como el haber logrado un estilo polifacético y brillante, producto de una intensa actividad mental. Porque esto es claro: el estilo celiano —lo más importante de su obra— está muy pensado, muy elaborado, no tiene ni una brizna de espontaneidad descuidada. Y aquí he de citar dos veces a OLGA PRJEVALINSKY: una para estar de acuerdo con sus ideas; otra para no estarlo tanto. Ella ha escrito: «La aventura de escribir para CELA, es una aventura intelectual» (4). Pensamiento que corroboro y admito. Pero también ha dicho esto otro: «Acaso no se trate en Cella de un sistema estético intencionado, y precisamente por eso sean tan espontáneas y certeras las manifestaciones de su arte» (5). No creo que puedan armonizarse muy bien estos dos asertos. Por otra parte, si esta última afirmación quiere decir que CELA no ha expuesto ordenadamente «su preceptiva», bien está. Pero si se afirma que el estilo de CELA surge por generación espontánea, disiento totalmente. Hasta el más leve recurso expresivo está utilizado por el autor intencionadamente, pensadamente, intelectualmente diría. Aunque sean tuyas estas palabras: «Los escritores necesitamos vivir en un estado de inocencia, de ignorante inocencia». Y éstas: «En cierta

(4) OLGA PRJEVALINSKY, «Sistema expresivo de Camilo José Cela». Editorial Castalia. Valencia, 1961. Pág. 16.

(5) OLGA PRJEVALINSKY, Op. cit. Pág. 17.

ocasión comparé al novelista con la madre que pare sin saber una palabra de ginecología». CELA no vive, ni por asomo, en esa dorada «ignorante inocencia». Ni sabe tan poca ginecología como quiere dar a entender. Buena prueba de ello es su estilo. A veces no hay que hacer mucho caso a las afirmaciones serias de los autores imaginativos.

BUFFON afirmó que «el estilo es el hombre» y yo creo que CELA vive en toda su obra tal afirmación, la lleva grabada a fuego en su escudo de armas literarias. Por encima de todo, lo que apreciamos en CELA es el estilo, un estilo esplendoroso y subyugante que arrastra peligrosamente hasta el punto de olvidar el *fondo*. El placer estético producido al leer es tan extraordinario, que sólo se atiende al goce. Ante la disyuntiva del *fondo* o la *forma*, CELA ha elegido la *forma* ¡y de qué manera! Que sea acertada o no su elección, depende del punto de vista desde el que se le mire. «Lo que supervive en la obra del escritor no es su estilo ni su léxico, sino su pensamiento», ha escrito MARIANO SANCHEZ DE PALACIOS (6). Si se mira así, desde luego, el fracaso de CELA es casi seguro. Y no porque carezca de pensamiento —que incluso podría espigarse toda una filosofía vital en sus obras— sino porque, repito, el estilo es muy superior. Pero quizás CELA no aspire sólo a esa gloria futura de que hablamos. Y por otra parte ¿es que la capacidad estética del hombre queda reducida al presente? ¿No puede admirarse la belleza expresiva de una obra sólo porque esté ya colocada en la perspectiva histórica? Hasta ahora así ha sucedido: baste recordar *Las Soledades* gongorinas, olvidadas porque en ellas todo es *estilo*, expresión, belleza general. Aunque no podemos afirmar que vaya a suceder siempre lo mismo.

En el prólogo a sus *Obras Completas*, ORTEGA ha escrito: «No he podido nunca extirpar la sospecha de que en todo arte hay una dosis de capricho» (7). Yo lo haría afirmación rotunda, y trasladándolo a CELA, al hombre-artista, diría que esa dosis de capricho, dentro del arte de escribir y novelar, viene expresado por el estilo, por el manejo de la palabra, en todas las situaciones posibles, buscando la piedra filosofal de la expresión. El capricho de CELA radica en jugar con el léxico, con el vocablo, en hacer malabarismos circenses con él, en llegar a la adecuación perfecta e inmóvil del trinomio *pensamiento-palabra-belleza*. Lo demás no importa. Por eso dice él mismo: «Yo no estudié nunca Gramática... Creo que para mi oficio de escritor fue un bien, ya que reputo a la pureza —o a la desnudez— como el mejor aliado de la creación».

---

(6) MARIANO SANCHEZ DE PALACIOS, «El escritor y su tiempo», artículo publicado en «ABC» el mes de abril de 1963.

(7) JOSE ORTEGA Y GASSET, «Prólogo a sus Obras Completas». Revista de Occidente, Madrid, 1961.

El pensamiento, sin duda, se purifica de atmósferas cargadas y horizontes borrosos, cuando logra ser expresado por una palabra justa. Por eso tantos pensamientos duermen eternamente en la fosa del cerebro. Y la palabra, cuando es bella, ha logrado la pureza máxima, se ha desvestido de todo lastre y aparece desnuda por completo. La desnudez y la belleza se funden, para CELA, en el vértice de la creación artística.

Recordemos a JUAN RAMON: simboliza a la poesía más pura en la desnudez absoluta.

Pero, ¿cómo es el estilo celiano? Aunque soy enemigo de los esquemas, por lo mucho que desorientan y lo poco que expresan, voy a valerme de ellos esta vez.

Por lo que a la palabra aislada se refiere, puede decirse que se vale de todas las que le parecen biensonantes: igual las populares o plebeyas que las nobles. No tiene predilección. Existe en él un ansia de vocabulario nuevo: bien derivando palabras a partir de las ya existentes, bien desempolvando otras viejas y añosas, de estupendas resonancias, que dormían olvidadas.

¿Cómo une las palabras? Su sintaxis es, en general, sencilla, clara, expresiva. Predomina la frase corta, breve, azoriniana. Y los párrafos no demasiado largos, exceptuando los primeros capítulos de *Pascual Duarte* y algunos pasajes de *Judíos, moros y cristianos*. El punto y aparte es abundantísimo en CELA. No sé hasta qué punto creer estas palabras del autor: «Yo no estudié nunca Gramática. A mí me tocó cursar el Bachillerato con dos planes diferentes. Y por los entresijos del acoplamiento se escapó la liebre de la Gramática». Me inclino a creerlas en cierto sentido. En el que no la estudió durante el Bachillerato, como una cosa rígida y petrificada. Entonces puede dar gracias de no haberla estudiado, porque le evitó una casi segura deformación mental y un odio eterno a la disciplina. Ahora bien, la perfecta construcción sintáctica, incluso cuando utiliza recursos no gramaticales, no puede surgir por generación espontánea. Necesita mucha teoría gramatical. Que, por otra parte, no es necesario aprenderla en los manuales dogmáticos y, casi siempre, un poco cortos de vista.

Es castizo CELA en la expresión, muy castizo, sanamente castizo, no casticista, sin folklore. Y así la expresión popular deja de ser fósil y tópico, para adquirir un jugo nuevo, un reverdecer de palabra joven que gusta escuchar y decir.

Las figuras literarias juegan un importantísimo papel en el estilo de CELA. Sobre tres puntales, principalmente, se apoya: la antítesis —contraste—, la anáfora y la metáfora —desde el símil apenas iniciado a la pureza metafórica, sin términos de referencia—. El adjetivo es su debilidad específica: desde el adjetivo único, que acompaña casi siempre al



nombre, hasta la adjetivación cuádruple, estructurada en diversos sistemas de mayor o menor complejidad, muy expresivos en todo caso.

Existe una serie de estructuras especiales: combinaciones de anáforas, alternancias de diálogos y repeticiones, series de versos dentro de la prosa, juego de *leit-motiv*, paralelismos muy abundantes, etc. Todo ello contribuye a dar una apariencia poética, más o menos real, en muchos capítulos de sus obras, incluso en obras completas —*Pabellón de reposo*— lo que, repito una vez más, añade un valor nuevo al libro de que se trate.

Por último, el estilo celiano resulta escueto, descarnado, hiriente muchas veces —su desnudez y pureza a que él mismo alude—, pero la abundancia de adjetivos, las repeticiones constantes, contribuyen a constituir una arquitectura retórica, de una retórica especial. Y esto es lo grande de CELA: la gran paradoja entre su estilo sencillo, sin recargar, simple, y la retórica que surge de su combinación. Quizá el mismo CELA sea una paradoja viviente.

Esta es la reducción esquemática —demasiado esquemática quizá— del estilo de CAMILO JOSÉ CELA. En páginas sucesivas intentaremos desarrollar un poco su sistema expresivo. Será más una explicación que una crítica. Que la explicación, si está medianamente hecha, ayuda a comprender y a gozar; la crítica implica, no sé por qué, una no expresada lucha, un enfrentamiento velado y oculto.

Por ello quiero recordar aquí unas palabras que inserta ORTEGA en el tomo II de sus *Obras Completas*: «La muerte aclara de pronto lo que el hombre fue. Pero mientras vive, sus obras y sus gestos son mal entendidos, porque se les refiere siempre a trayectorias antiguas y conocidas. Se quiere cazar a ese hombre con redes de malla arcaica... ¡No hagáis esto, amigos! O ser creadores o sed comprensivos, es decir, inventores de redes nuevas...»

## CAPITULO I

## CONCEPCION DE LA NOVELA

Tras una atenta lectura de las obras de CELA, tras un estudio sereno y muchas veces minucioso, se llega a una conclusión clara acerca de lo que el autor entiende por novela, ya que, principalmente, el de novelista es su oficio. Tema muy sugestivo sería rastrear los caminos por los que CELA ha andado hasta plasmar su peculiar concepción del género. Y desembarcaríamos en toda la vertiente trágica que desde el *Lazarillo* —incluso, en cierto modo, desde el propio *Quijote*— ha venido fluyendo hasta nuestros días por la ladera del dolor y del agonismo. SOLANA y BAROJA serían los últimos puntales para su apoyo. Pero no vamos a detenernos en el problema de los antecedentes y las influencias que, si acaso, iría a llenar otro capítulo. Vamos a fijarnos sólo en las palabras del mismo CELA, que nos ilustran con la suficiente claridad, aunque a veces se contradigan. Porque quizá sea ésta una de las más importantes manifestaciones previas para dilucidar: ¿Hasta qué punto han de creerse las palabras teóricas de un autor de ficción? Podría conducir a interminables polémicas, pero yo apunto esta solución: deben solamente en la medida que se cumplan dentro de su obra creadora.

Si hubiéramos de definir con pocas palabras la manera en que CELA concibe la novela, nos fijaríamos en dos: tragedia y libertad. En la novela cabe todo, siempre y cuando se trate del hombre sufriendo o pasando hambre. Pero empecemos a oírle a él mismo: «Si la literatura es, como parece ser, el reflejo de la vida, no debe culparse al honesto escritor que trata, casi siempre suspirador como un agonizante, de levantar acta de lo que ve, del hecho doloroso y amargo que le es dado contemplar sin más que descorrer los visillos de su ventana» (1).

Basta un elemental análisis para que las palabras *agonizante*, *dolor*,

(1) CAMILO JOSÉ CELA, «La rueda de los ocios». Editorial Mateu, Barcelona, 1967. Artículo «Sobre los tremendismos», pág. 16.

*amargo*, surjan ante nuestros ojos como lanzas. ¿Es esto reflejo de la vida? Desde luego; pero un reflejo parcial, podíamos argumentarle. ¿Nada existe color de rosa? Desde luego que sí, pero a CELA no le interesa —en apariencia, claro—. Se ha dicho que la felicidad no tiene historia. CELA ve una realidad y trata de reflejarla. Ahora bien, esa realidad no es puramente objetiva. Se expresa tal y como el autor la ve, es *su* visión de la realidad. Quizá de esa negrura se salvan los niños, a los que el autor quiere especialmente. Pero resulta que los niños que nos presenta o son monstruos, o están enfermos o, en definitiva, no son felices por mil causas. La realidad, pues, míresela por donde se quiera, es negra y dolorosa. Su novela será un fiel correlato, en la misma línea: «Una obra tremendista —alguien, quizá, pudiera aclarar si esta contrahecha palabreja es algo más que imprecisa y estúpida— que no quiera caer en el cisma ha de retratar el mundo con una cruel y descarnada sinceridad; ha de contar siempre toda la verdad; jamás podrá ser desleal a su calendario y a su Geografía; ha de ser clara como el aire de las montañas; caritativa con los bienaventurados que sufren en silencio, tierna como una loba amamantando a un niño, honesta sin tabú ni juegos de palabras, y valerosa y arrojada como un héroe adolescente y enloquecido» (2).

Ahí están las características. No puede haber mayor claridad y contundencia. De ello brota una idea pujante: la de sangre vertida y un vivísimo y constante contraste cruel, una paradoja completa. Pero también se le ve flotar como un halo de poesía en esas comparaciones que emplea en la definición. Quizá para una plástica mayor, para una más completa claridad. Ante todo el contraste —elemento el más característico de su estilo—, la antítesis como plasmación ideal de la contraposición dolorosa que significan cuerpo y espíritu, de tan fecundas consecuencias vitales, que es lo que interesa en definitiva. Pero en la estilización queda como índice supremo el dolor humano. Por eso afirma: «Ha dejado de ser problema novelesco por dilucidar esposas casquivanas, sentimentales y soñadoras, pero sigue vigente el hambre, la mala fe y la desazón del siervo de cien años» (3). Estas líneas son todo un tratado: ahí están los dos mundos, el del falso brillo, sutil e inconsistente, y el profundo, dolorido y amargo que el hombre ha querido evitar siempre egoístamente. Recordemos la *caridad* de que hablaba más arriba y veremos aquí una lección del más puro cristianismo en la literatura: es preciso novelar sobre el hombre, porque existen hombres hambrientos. ¿Como puro deleite? Sería san-

(2) CAMILO JOSÉ CELA, «La rueda de los ocios». Artículo «Sobre los tremendismos», pág. 17-18.

(3) CAMILO JOSÉ CELA, «La rueda de los ocios». Artículo «Sobre las artes de novelar», pág. 13-14.

grante. Para que los demás hombres sepan también del hambre, de la mala fe y de la desazón. Y así hacer que desaparezca, en beneficio de una felicidad común. Se trata del eterno problema de la finalidad de la literatura. Para CELA tiene un fin moral y más que moral perfeccionador del espíritu, liberador de esclavitudes materiales y anímicas. Y resulta aleccionador y dolorosamente expresivo el contraste en el paralelismo adjetival de los sustantivos *esposa* y *siervo*

casquivana	—	hambriento
sentimental	—	mal'a fe
soñadora	—	desazonado

sin limitarlo sólo al plano puramente material. Aparte todas las sugerencias semánticas de *siervo*, que raya en la más oscura esclavitud: su continuo y libre —¡qué sarcasmo!— cambiar voluntario de amo.

Sigue en candilero lo negro casi como único tema de la novelística. Ahora vemos que tiene razón. Porque enfrentarse con la producción celiaca y ver que lo trágico es el denominador común e insoslayable, resulta en principio casi viscoso, lleno de morbosidad. Repugna un poco ese aparente deseo de presentar sólo la parte fea de la vida. Pero bien mirado, ¿para qué presentar sólo lo agradable? Así se ha hecho miles de veces y eso no enmienda nada. ¿Mezclarlo y dar una de cal y otra de arena? Es peor todavía. Para las grandes crisis son precisas grandes decisiones. Y la crisis existe siempre en potencia. Sólo surge cuando alguien la denuncia. Siempre la gran crisis de la Humanidad ha existido en el esplendor de unos pocos y en el hambre y el dolor de los muchos. Hoy se ha denunciado en toda su crudeza. ¿Es posible seguir escribiendo fábulas de mariposas en papel azul? Ni las mariposas mismas deberían volar hasta que el dolor innecesario haya desaparecido del mundo o, al menos, hasta que se intente por todos los medios consolarlo. La literatura es un reflejo de la vida, dice CELA. Y nosotros le añadimos la consecuencia: la literatura es un gran vehículo para ello. Por eso es necesario que el dolor salga a la palestra, para que no nos engañemos pensando que, al estar oculto, no existe. Como el avestruz enterrando la cabeza en la arena. Y además que salga con violencia, porque el hombre —¡egoísta hasta el delirio!— si no recibe latigazos no responde al estímulo.

Por todo ello el escritor no puede andarse por las ramas haciendo gorgoritos y malabarismos milagrosos. «Tomar el rábano por las hojas no es actitud permisible al novelista, que tiene que empezar por saber qué es el rábano y qué las hojas. JORGE SANTAYANA, en sus *Pequeños en-*

*sayos*, afirma que la función de la literatura es convertir los sucesos en ideas. Esta conversión, esta transformación, en modo alguno deberá entenderse que se puede alcanzar por medios exclusivamente artísticos o, lo que viene a resultar lo mismo, intuitivos y *no deliberados*. Más allá del monólogo de FAULKNER... se levanta como una ingente montaña, el ignorado mundo de la objetividad rigurosa, que es un hueso difícil de roer con las muelas del arte, pero al que algún día, si la novela no se ha de estancar, habrá que hincarle el diente de la ciencia» (4). No estamos en absoluto de acuerdo con tales ideas. Pero la cita es preciosa por cuanto encierra de postura definida y concreta. En otro lugar hemos dicho que el escribir, para CELA, es una tarea puramente intelectual, pensada hasta en sus más mínimos detalles. Tomando el ejemplo del parto, CELA ha dicho alguna vez que el escritor es como una madre en trance de dar a luz (5). Pero no es exacto, se contradice con lo que acabamos de citar más arriba, donde piensa, estructura, delimita, define y sabe perfectamente lo que va a salir de allí, objetiva o subjetivamente. No como en estas otras líneas, también de *Rueda de los ocios*: «Y esperar a que salga con barbas para llamarle San Antón, o a que no para decirle la Purísima Concepción» (6).

Enfrentando estas dos actitudes, en apariencia y según toda probabilidad diametralmente opuestas, pretendo que algo quede claro. CELA piensa que el novelista, al lanzarse a la aventura de escribir, no puede hacerlo en plan analfabeto, dejándose guiar sólo de su intuición o capacidad artística. Necesita una preparación concienzuda —ciencia— y una idea clara de lo que pretende: saber lo que es el rábano y las hojas para no dar lugar a espejismos. Esto constituiría el primer escalón, lo puramente intelectual, y en cierto modo frío. Es la idea de los *medios intuitivos y no deliberados*.

En la segunda parte, repito, no estamos de acuerdo. Porque si se atiende sólo a reflejar la realidad tal y como es por medios exclusivamente científicos, hemos matado la novela para quedarnos solamente con la *Historia*; una *Historia* genuina, de cada hombre, de cada cosa, de cada piedra, pero *Historia* en definitiva, aunque todavía esté por hacer. ¿Qué contaría ahí la peculiar concepción del mundo que cada autor tiene? ¿Aspira el escritor a decir algo a los demás hombres? Dígalo como quiera, pero nunca en la objetividad científica absoluta, que equivale a no decir

(4) CAMILO JOSÉ CELA, «La rueda de los ocios». Artículo «Sobre las artes de novelar», pág. 13.

(5) Prólogo al libro de OLGA PRJEVALINSKY, «El sistema expresivo de Camilo José Cela».

(6) CAMILO JOSÉ CELA, «La rueda de los ocios». Artículo «Sobre las artes de novelar», pág. 13.

nada. No obstante lo que nos interesa es su opinión, la idea que tiene de lo que es la novela y de lo que debe ser. Y está claro y tajante: «Si la novela no se ha de estancar, habrá que hincarle el diente de la ciencia» (7).

De cualquier modo que esto sea, a veces duda o permanece en situación expectante, cosa esta natural por otra parte. Y así afirma en la página once de *Rueda de los ocios*, libro de donde están sacadas cuantas citas contiene este capítulo: «Sólo después, pienso, nos sería dado entrever si el arte de la novela es, paradójicamente, una ciencia o, milagrosamente, una pura y quebrada y rigurosa casualidad» (8). Es preciso parar mientes en esos *paradójicamente* y *milagrosamente*. Porque resulta que, en cualquier caso, lo objetivo absoluto sale mal parado, ya que si el *arte es, paradójicamente, una ciencia*, tal ciencia no tiene mucho de riguroso y puramente científico, toda vez que lo más saliente sería el contraste paradójico de su expresión. En cuanto a lo de *milagrosamente*, ¿para qué hablar de cientifismo? *Una pura y quebrada y rigurosa casualidad*. Pero esto es sólo un compás de espera, apenas sin importancia. Su idea de la novela se afirma cada vez más: «El divino sonámbulo de Ortega ya no sirve: sirvió. El zahorí, en la novela, cambia su varita de avellano por una instalación de radar. Y esto no es la muerte del género. Es, quizás, su renacimiento. Con Galdós, la novela no había salido de su etapa intrauterina» (9).

Repito una vez más que todo lo anterior corresponde exclusivamente a una primera etapa previa y decisiva: al momento de la concepción y la decisión de lanzarse a escribir. Porque si así no fuera, sería una farsa, una pura patraña todo cuanto afirma el novelista acerca de la novela. Citábamos lo popular de *S. Antón* o la *Purísima Concepción*. Veamos ahora el hecho de estar ya metido en la aventura: «Novelar es morir un poco sobre el papel, polvoriento camino que no lleva a ningún lado» (10). Una definición casi científica. Pero veamos sus elementos:

1.º *Morirse*. Es la idea de lo trágico y dolorido, tan caro a CELA, que aquí afecta incluso al autor.

2.º *El polvoriento camino*. Trae al recuerdo lo del *espejo a lo largo del camino*, reflejando lo que ve; pero no olvidemos el polvo de ese camino, que es necesario aventar para poder ver mejor.

(7) CAMILO JOSE CELA, «La rueda de los ocios». Artículo «Sobre las artes de novelar», pág. 13.

(8) CAMILO JOSE CELA, «La rueda de los ocios». Artículo «Sobre las artes de novelar», pág. 11.

(9) CAMILO JOSE CELA, «La rueda de los ocios». Artículo «Sobre las artes de novelar», pág. 14.

(10) CAMILO JOSE CELA, «La rueda de los ocios». Artículo «Sobre las artes de novelar», pág. 12.

3.º *Que no llega a ningún lado.* Brava afirmación. En realidad es así, estamos de acuerdo —mientras se está novelando, claro; otra cosa es cuando se ha terminado de hacerlo, que entonces sí sabemos adónde vamos, al menos adónde hemos ido—. ¿Pero esto tiene algo de *diente científico*? Decididamente, mirado de forma global, es una contradicción con lo anterior. Contradicción que se evita haciendo la salvedad y división que apuntábamos más arriba. Porque, en definitiva, y basándonos en la definición del mismo CELA la novela será más —infinitamente más— arte que ciencia, más milagro que experimento de laboratorio. Y, gracias a Dios, lo es.

Idea que corrobora el mismo novelista de la manera más franca y palmaria que imaginarse pueda, cuando afirma con desenfado y sin recato alguno: «El novelista no sabe a dónde va. A la aguja de la brújula que marca el norte a su pesar, le sucede lo mismo. El novelista acota una o equis parcelas de la vida, le aplica, para su disección, un tecnicismo que necesita conocer profundamente, y espera a que salga con barbas para llamarle S. Antón, o a que no para decirle la Purísima Concepción» (11).

Está todo clarísimo. Cuando se trata de algo científico puro, de un laboratorio, no hace falta esperar para llamar una cosa u otra: se sabe de antemano, sin lugar a dudas, lo que saldrá. Pero es necesario precisar una vez más:

1.º Antes de *novelar* es absolutamente necesario un profundo tecnicismo —si queremos decir ciencia da igual.

2.º Novelando es donde se muestra toda la capacidad artística del autor. Y la creación no es ciencia, sino inventiva, imaginación, intuición, con toda la realidad que se quiera. Con ello deja de ser historia y, por lo tanto, ciencia pura, *diente científico para la montaña de la objetividad absoluta.*

Y aquí terminan las breves notas que pretendíamos ofrecer. Entrar en detalles sería el cuento de nunca acabar y, quizá, no dirían nada nuevo. Sólo quiero destacar, como colofón de síntesis y en beneficio de cierto orden en las ideas, unas características generales de lo que la novela es para D. CAMILO, sin pretender que sean las únicas, claro está. En consecuencia, podríamos enumerar:

(11) CAMILO JOSE CELA, «La rueda de los ocios». Artículo «Sobre las artes de novelar», pág. 13-14.

- 1.º Dentro de la novela cabe todo, cualquier parcela de la vida.
- 2.º El novelista ha de ser, ante todo, sincero, real y honesto.
- 3.º El dolor y la amargura humanos son casi los únicos motivos novelescos.
- 4.º Es preciso que el escritor viva la realidad que pinta, de ahí que *novelar sea morir un poco*.
- 5.º Se necesita un profundo conocimiento de la técnica novelesca. Cuanto más cerca esté de la ciencia, más genuinamente novela será. En consecuencia
- 6.º Lo científico objetivo pasa al primer plano de la significación, en detrimento de lo artístico puro.
- 7.º La novela es un espejo recorrido a lo largo de un camino. Un camino polvoriento y ahumado.
- 8.º Tiene un fin formativo, casi docente, por cuanto ilustra acerca del sufrimiento humano, con escondido ánimo de hacerlo desaparecer.
- 9.º La novela se sabe dónde empieza, pero nunca dónde ni cuando ni cómo termina, hasta que se llega al final.
- 10.º Aunque sea reflejo fiel y honesto de la vida, el espejo novelesco ha de tener ciertas *aguas deformadoras*.
- 11.º La libertad, en cualquier sentido, es característica fundamental en toda novela y en todo novelista.

Al final podríamos preguntarnos si, en realidad, CELA aplica en sus novelas lo que preconiza en teoría. Porque es cierto que todo enfoque teórico es falso —sin efectividad al menos— si no se cumple en la práctica. Y responderíamos que sí, pero sólo en cierto modo. Por cuanto a la libertad, al dolor, a la sinceridad, etc., se refiere, no hay nada que oponer. Pero al tropezarnos con el binomio ciencia-intuición —radarvarita de zahorí— a CELA se le escapa el agua de las manos como de un cesto de mimbre. Se trata del eterno problema de la belleza expresiva, centro de todo estilo. CELA lo piensa mucho antes de escribir y sus trucos expresivos son innumerables, pero siempre llenos de belleza, producto de una gran intuición y potencia imaginativa.

Y no sigamos, puesto que no es nuestra opinión la que importa, sino la de CELA. Y es la que hemos pretendido exponer en las páginas precedentes. Nuestro pensamiento se halla disperso en el resto de capítulos,



en rasgos aislados que nos ofrecen una conclusión última por encima de todas: en CELA lo que realmente tiene un alto valor es su estilo. Y un estilo se mide especialmente por su capacidad de conmover y por la emoción estética que brota de su más oculta entraña, cosas ambas que poco tienen que ver con lo puramente científico. La estética está, en su más profunda raíz, por encima y fuera de la ciencia. Y belleza es lo que sobrenada, cuando todo se ha hundido, en las aguas novelescas de CAMILO JOSÉ CELA.

## CAPITULO II

## L A S I N T A X I S

Es preciso dejar bien sentado, de principio, que la sintaxis constituye uno de los elementos esenciales de la estilística. Están íntimamente ligados idea-afectividad-forma expresiva, hasta el punto que gran parte del despertar de la sensibilidad al leer depende, no tanto de la idea, como de la manera en que está expuesta esa idea. Prescindiendo de figuras poéticas o retóricas y limitándonos sólo al orden de elementos, a la frase, al campo estrictamente sintáctico, es de rigor notar la gran transcendencia de esa sintaxis.

Pero no vayamos a caer en el enrejado sin salidas de una gramática tradicional, basada en apriorísticas e inmutables leyes y reglas que sólo siembran frialdad. «Decir sintaxis —apunta CRIADO DEL VAL— sería decir una palabra con pleno sentido si lográramos que, en lugar de reglas y preceptos, expresara la función perfectísima del lenguaje y la estructura llena de armonía de sus normas» (1). Obremos, pues, a la inversa: viendo primero esa función perfectísima del lenguaje —sólo captable obteniendo ejemplos y más ejemplos del autor que nos ocupa— para, al final, expresar unas normas generales significativas. Y si pudiera prescindirse de estas normas, casi sería preferible. Porque como también indica CRIADO DEL VAL: «De nada sirve descomponer y analizar un organismo si al fin queda inanimado y sin conocimientos» (2). Ya hacemos bastante con diseccionar un cuerpo sin piedad, mostrando sus vísceras tal como son, para que después o las dejemos so'as sobre la mesa de operación, o las

(1) MANUEL CRIADO DEL VAL, «Sintaxis del verbo español moderno». Madrid, 1960. Pág. 7.

(2) MANUEL CRIADO DEL VAL, «Sintaxis del verbo español moderno». Madrid, 1960. Pág. 28.

agrupemos por *familias*, con lo que habríamos perdido para siempre el cuerpo total y, con él, la sangre, la vitalidad móvil que lo animaba y hacía atractivo. La regla o ley, por principio y naturaleza, es fría e inoperante —no hablamos de las ciencias experimentales de la naturaleza— y si un prurito científico nos lleva a matar la obra artística, sacrifiquemos sin piedad ese pseudocientifismo. La sintaxis corresponde al grupo de las ciencias del espíritu, donde la libertad tiene su sede más explícita. ¿Qué logramos matando esa libertad al encasillarla en leyes? Si acaso expresemos normas, sugerencias que sólo servirán para un caso determinado o unos cuantos parecidos. Porque es el caso que un cuerpo cualquiera en determinadas condiciones físicas, dilatará siempre; pero una oración causal, por ejemplo, idéntica a otra, no produce necesariamente el mismo efecto, ya que existirán mil circunstancias —autor, contexto, lector— modificadoras. Y no olvidemos que el pragmatismo es la finalidad esencial de las ciencias. ¿Basta sólo con saber que todos los cuerpos dilatan con el calor? Lo decisivo viene dado por las aplicaciones prácticas. En nuestra estilística lo mismo: sólo que las consecuencias finales han de constituir una fenomenología afectiva y de acercamiento entre autor-obra-lector. Si esto no solamente no se logra, sino que se evita o cortapisa, ¿qué hemos logrado?

Por eso sólo estamos de acuerdo a medias con CRIADO DEL VAL cuando afirma que la sintaxis vendría a ser «la mezcla especialísima entre el placer estético que produce el estudio del lenguaje y la admiración científica y, casi diríamos, naturalista hacia su estructura y su funcionamiento» (3). Esa admiración poco científica podría ser —si miramos la dimensión universal de toda ciencia— ya que cada autor tiene su sintaxis particular. Tomada de unos fundamentos comunes, cierto es, pero elaborada de una manera *sui generis* que la diferencia de todas las demás. Y es que la sintaxis y el estilo son el anverso y reverso de una misma medalla, en función uno del otro. ¿Podemos hablar de un estilo reglado, fijo, igual para todos los escritores? Con la gramática —sintaxis— sucede lo mismo.

Naturalmente que los sujetos, verbos, complementos, etc., serán los mismos para todos ellos. Lo original de cada uno consiste en una especial manera de mirarlos, de engarzarlos. El predominio de oraciones determinadas, de partículas introductorias, la manera especial de desarrollo que tiene el discurso, si la sintaxis es hinchada o escueta, de oración breve y cortada o en amplio movimiento enlazado de coordinación, de subordinación... Entonces, en cada caso, el efecto es distinto desde el punto de vista que se le mire. Y todo ello ha de estar impregnado de afectividad,

---

(3) MANUEL CRIADO DEL VAL, «Sintaxis del verbo español moderno». Madrid, 1960. Pág. 7.

del sentimiento particular de cada autor, ya que una concepción del mundo, cualquiera que sea, no puede ser fría.

Siempre revertimos a un mismo objetivo. «Porque no hay, no pasa por la mente del hombre ni un solo concepto que no sea afectivo, en grado mínimo o en grado sumo» (4). Yo diría que todos los conceptos que pasan por la mente del escritor, en trance de escribir, son afectivos en sumo grado. Al darles forma externa, esa forma —en este caso la sintaxis— debe encontrarse impregnada de afectividad: si esa afectividad llega al lector, si se le comunica intensa hasta en el más leve elemento sintáctico, habrá logrado su objetivo. Es el caso de los grandes escritores, de los grandes y perfectos estilos. Y es que, continuando con la palabra de DAMASO ALONSO, «para nosotros, en poesía, hay siempre una vinculación entre significante y significado» (5). Hagamos un poco amplia la expresión y veremos una motivación en el signo, en el vehículo sintáctico que transporta un significado. Una sintaxis particular expresando una serie de categorías psicológicas y estéticas en mutua razón de interdependencia armónica. De donde, una vez más, deducimos que la sintaxis reglada, abstracta y fría, por más clásica que sea, resulta inoperante considerada *a priori*. Es preciso considerar el texto y, a partir de él, inducir una sintaxis, la sintaxis del autor que nos ocupa. Así la habremos privado de su categoría universal de ciencia, para reducirla a un caso particular. Y no intentemos luego hacer una gramática basándonos en muchos autores modelos, porque significaría cerrar de nuevo el círculo. Mejor consideraríamos cada escritor como un capítulo de la gran sintaxis constituida por todos, un capítulo con personalidad propia, parecido a todos en las grandes generalidades, pero distinto en cuanto pusiera en práctica cualquier regla sintáctica, aun la más elemental.

VOSSLER, en *Gramática y Psicología*, viene a decirnos: «De la pareja de conceptos lingüístico-filosóficos de *forma* y *significación*, se deducen todas las demás categorías psicológicas, por obra de la experiencia de la lingüística y con ayuda de conceptos histórico-gramaticales. Ante todo, puede comprobarse en forma puramente empírica que, en la mayoría de las construcciones oracionales, el sujeto gramatical está con respecto al predicado en la misma relación que el elemento psicológico formal con el elemento psicológico significativo» (6). Y completando el razonamiento, nos atrevemos a afirmar que la relación entre las categorías gramaticales y psicológicas, al ser una traducción externa de las otras, es una relación

(4) DAMASO ALONSO, «Poesía Española». Editorial Gredos. Colección Estudios y Ensayos. Madrid, 1962. Pág. 27.

(5) DAMASO ALONSO, «Poesía Española» pág. 32.

(6) KARL VOSSLER, «Gramática y Psicología». Editorial Gredos. Madrid, 1952. Pág. 133.

de igualdad, con unas posibilidades plásticas por parte de la gramatical casi ilimitadas y no como quiere HERMANN PAUL: «La categoría gramatical es, en cierto modo, una petrificación de la sicología» (7). Porque, como muy bien afirma VOSSLER: «La categoría psicológica señala así una dirección, dentro de la cual, cada individuo, proporcionalmente a la fuerza lingüística de que dispone, puede ensanchar los lindes de la gramática de su propia lengua» (8). Con ello pretendemos demostrar dos cosas: la dimensión inmensa que, en lugar de petrificación, ofrece la categoría gramatical en función de la psicología; y el estatismo e inoperancia de una gramática que sea puramente preceptiva.

Por ello los desajustes, las incongruencias sintácticas, ideogramaticales, significan una palmaria contravención de todas las benditas reglas gramaticales; pero pueden resultar de gran valor significativo y estético, como ve muy bien VOSSLER: «Y esto no corresponde en Ver'aine, a diferencia de Cellini, a chapucerías gramaticales, sino muy al contrario, a libertades, atrevimientos y negligencias que llevan el cuño de la más alta virtuosidad» (9).

Con lo cual no pretendemos justificar posibles *estragos* gramaticales de CELA, o probables y aun esperadas transgresiones de reglas y preceptos con afán de notoriedad. Todo lo contrario, puesto que la sintaxis celiana es de la más pura ortodoxia tradicional, empapada de los difíciles prolegómenos que la fundamentan, aunque, eso sí, aplicada de una manera *sui géneris*, íntimamente personal. Lo que sí queremos decir es que una misma oración subordinada causal, por ejemplo, tiene parecido significado en *El nuevo Lazarillo* y en *La Colmena* —desgarrado, directo, resonador, excitante—, pero muy distinto del que ofrece en *Pabellón de reposo*, aun siendo la misma oración —suave, pausado, monótono en cierto sentido, ahogado y sereno, como de blanda muerte—, por una serie de causas que veremos.

Llegados aquí, es justo no dilatar más la presentación sintáctica de CELA. Por una parte es preciso hacer notar que *El Lazarillo* y *La Colmena* vibran al unísono en este sentido: cualquier ejemplo de uno puede servir para el otro. Por lo cual nos hemos limitado sólo a *La Colmena* para ejemplificar, en el entendimiento de que la única preferencia que pueda ostentar es la de haberla elegido. *El Lazarillo* serviría sólo para apostillar, y a la inversa si de él hubiera tomado las notas. Enfrente de ellos *Pabellón de reposo*, con una misma sintaxis y efecto diametralmente opuesto.

(7) HERMANN PAUL, «Prinzipien der Sprachgeschichte». Ferd. Dümmlers Verlag. Hamburg, 1949. Pág. 180.

(8) KARL VOSSLER, «Gramática y Psicología», pág. 135.

(9) KARL VOSSLER, «Gramática y Psicología», pág. 137.

Del contraste surgirá, yo creo, lo más bello y característico. Como tantas veces ocurre.

En primer lugar, partamos de la base de que, en CELA, predomina el estilo directo, recortado, breve, siempre fiel expresión de un sentimiento, de un pensamiento: la categoría psicológica en consonancia perfecta con la gramatical.

Puestos en el dilema de elegir entre GRANADA o GRACIAN, entre CASTELAR o AZORIN, en general se llevan la palma GRACIAN y AZORIN. Su sintaxis —la celiana— es sencilla, simple, clara y sin alambicamientos. Responde a la más pura ortodoxia lógica de ordenación y exposición. Si a veces encontramos un hipérbaton, un desorden gramatical, no responde casi nunca a causas estrictamente lingüísticas, sino más bien estilísticas en amplitud, estéticas.

Y dentro de las dos vertientes que, como decíamos, tiene la sintaxis de CELA —*Colmena* y *Pabellón*— vamos a pasar a modo de espejo por sobre ellas para ver sus grandes concomitancias o diferencias y, al final, analizar uno o dos párrafos de cada una, lo más extremos posibles.

*La Colmena* es, ante todo, acción, movimiento, continuo bullir de cien mil personajes. En consecuencia, frase corta, desarropada, impacto continuo y directo, como golpes —casi siempre descarnados— que proporciona una vida a flor de piel, una vida que más tiene de muerte, pero que lucha —ahí la acción— por sobrevivir. Nada de adorno, lo indispensable para que se entienda lo que se quiere decir. A veces, de tan directos, los golpes parecen trallazos

—Hola, qué temprano vienes hoy. ¿Dónde has estado?

—Donde siempre, tomando café con los amigos.

Doña Visi besa en la calva a su marido.

—¡Si vieras qué contenta me pongo cuando vienes tan pronto!

—¡Vaya! ¡A la vejez viruelas!

Doña Visi sonrío; doña Visi, la pobre, sonrío siempre.

—¿Sabes quién va a venir esta tarde?

—Algún loro, como si lo viera.

Doña Visi no se incomoda jamás.

—No, mi amiga Montserrat.

—¡Buen elemento!

—¡Bien buena es!

—¿No te ha contado ningún milagro más de ese cura de Bilbao?

Sujeto, verbo y apenas nada más. Pero sobre todo, lo que resalta es el verbo, la acción. Y una nota es típica: jamás se encontrará un verbo

sin su sujeto explícito cuantas veces sea necesario, un sujeto que, la mayor parte de las veces, está constituido por un nombre y apellidos sonoros, exóticos, bellos casi siempre y, en todo caso, perfecta expresión sonora de lo que indica la frase o el carácter de la persona nombrada. En *Pabellón*, por el contrario, desaparece el sujeto nombrado: se sustituye por un número, primer síntoma de esfumación, de aniquilamiento, de muerte insinuada. Aparte, la acción es casi nula: predominan los verbos esenciales y el movimiento ni se nota, no existe. El verbo y el sujeto —vida— tan indispensables y visibles en *La Colmena* se encuentran perdidos entre un aluvión de adjetivos, adverbios, apelaciones, etc. La estructura es la misma, la diferencia radica en la abundancia de elementos por parte de *Pabellón*.

Las hojas de los árboles caen inexorablemente, como una llamada, desde los tallos que endurecieron las lluvias y los vientos, y el suelo se alfombra de una espesa capa de follaje que da todos los tonos de la muerte: el amarillo de los canarios, el de los limones, el de los trigos, el ocre que es gracioso a la vista, el siena que nos hace estremecer...

Los viejos pinos, perennemente verdes, guardaron ya los alborozados brillos de julio y agosto y volvieron a vestir sus funerarias galas invernales, sus verdinegros hábitos de monjes en penitencia, de triste disciplinante que macera sus carnes...

¿Dónde los verbos, dónde los cortes de *La Colmena*, dónde su continuo salto? Aquí todo es frase larga, interminables y cadenciosas comas que hacen fatigosa la respiración, lentitud de coordinación copulativa, los abundantes complementos como eslabones, los adjetivos fijadores del tiempo. Una sintaxis recargada, pero sencilla: sujeto, verbo, complemento, en perfecto orden. No hay reconocimiento de subordinada, de hipérbaton complicado. Como vemos, una misma idea de estructura y un efecto completamente distinto.

En *La Colmena*, la sintaxis es la misma, sin variabilidad esencial del principio al fin. No así en *Pabellón*. Podría estudiarse un cambio sintáctico de la primera parte, donde todavía se vive, a la segunda, en que se muere. Existe, sin duda, esa diferencia, a veces muy sutil, pero real. No obstante, su estudio haría el tema demasiado prolijo. Nos conformamos sólo con apuntar su existencia.

## RASGOS AISLADOS

Es lícito definir así a los que, sin duda alguna, podemos rastrear, pero no en gran abundancia. Contribuyen a redondear las sintaxis peculiar de CELA y particular de cada uno de los dos grupos que hemos separado. Son a manera de matices que colorean el cañamazo común.

En *Pabellón*, ese gran poema del dolor lento, se repite frecuentísimamente el sujeto *yo*, innecesario por otra parte

*Yo* me sentía patriota, *yo* ansiaba para mi dulce país las duras glorias guerreras que jamás tuvo, aunque *yo* me obstinara en tribuñrse-las; *yo* me sentía poeta... *yo* componía largos y toscos poemas... *yo* era un apasionado amante de la Antigüedad... *yo* era, decía, un muchachito pálido... *yo* era flor de estufa...» (10).

El machaqueo repetitivo, monótono, es el ansia de ser todavía, de evitar que la vida se vaya a pasos agigantados, como si quisiera detener el tiempo aunque sea en la enfermedad. En *La Colmena* no se encuentra nada parecido.

Engarzado con ello está el hecho del plurisujeto, como típico de *Pabellón*, a diferencia del *Lazarillo* o *La Colmena*

Una de aquellas cartas,  
la primera,  
aquella,  
en que todavía tratándome de usted  
me confesaste tu imaginado amor (11).

No importa que se refieran a una misma cosa: hemos olvidado un poco la lógica para fijarnos sólo en lo privadamente gramatical.

La retórica de los apelativos —si esto puede tomarse como elemento sintáctico— es otra de las muchas notas que la diferencian de *La Colmena*, donde sólo se dice *Juan*, *Petrita*, *Don Roberto*, etc. En *Pabellón* no aparecen nombres propios; pero las apelaciones surgen así: *Distinguida amiga mía*, *Amadísima mía de mi corazón*, *Mi viejo y querido amigo*, etcétera. Siempre el adjetivo, intemporal, envolviéndolo todo con su capa

(10) «Pabellón de reposo», Editorial Destino. Barcelona, 1957. Pág. 40.

(11) «Pabellón de reposo», pág. 50.



de inacción, inacción lenta, suave, apenas insinuada, muy distinta de la inacción a golpes que significaría un *Señorita, Amadísima, Amigo*.

Otro rasgo, también en la línea de la lentitud, es el de las conjunciones, su abundancia y su cadencia, polo opuesto del *Lazarillo* o *La Colmena*: «Hasta me parece ahora, que desde aquí soy mejor, que quiero a mi padre, que temo menos la idea de la muerte» (12). La atención se sostiene, se lleva por una peligrosa línea horizontal sin curvas, con una pequeña inflexión en cada *que*, apenas sensible, como recuerdos de conciencia, como golpes de pulso casi vacío de sangre. Una vez más, lo repetiremos en mil ocasiones, la categoría gramatical como expresión perfecta de la psicología.

Existe un apartado en *Pabellón*, el que corresponde al enfermo hombre de negocios que escribe, en forma de diario, cartas a su gerente, donde la sintaxis cambia, ya lo veremos, hasta el punto de recurrir a la elisión de elementos—antítesis de la tónica general— como vemos en este ejemplo

«Creo que hoy o mañana subirán *Azucareras*. Venda. *Petrolillos* deberán bajar varios enteros de un día para otro. Compre. Pida abiertamente *Minas de Estaño*... He tenidos dos fuertes hemoptisis. Ni una palabra a nadie. Envíe nota a los periódicos... A la señorita *Fifi* no le dé ni un cuarto. Sin escándalo. Diviértala... Antes del rumor, pague deudas» (13).

Por último, un rasgo común a *La Colmena*, *Lazarillo* y *Pabellón* y, según creo, a toda la obra de CELA: la frase final de capítulo, de escena, etc., como resumen de todo lo antedicho o expuesto, o como un recuerdo en eco de algo muy importante dentro de lo que se viene diciendo. Así, cuando mediada la página 52 leemos: «Bellamente pálida y con unas negras ojeras bordeando sus ojos azul claro», refiriéndose a la madre del niño. Luego viene su muerte y el entierro, presidido por el niño, y los paseos al cementerio con el padre a depositar flores para la madre muerta, para terminar así: «...él (su padre), todo triste, me miraba a los ojos y me daba largos besos en silencio y con el mirar brillante por las lágrimas: *Yo también tengo los ojos azules*» (14).

Por su parte, en *La Colmena* destaca la irregularidad en la construcción, con efecto popularmente afectivo: «¿Y *Valencia*? ¿y *Sevilla*? ¿y *Zaragoza*? *También deben estar bastante bien, creo yo*». El quid de todo radica en ese *creo yo* final, colocado en el lugar que, lógicamente, menos le corresponde. Ejemplo sacado de la página 173, donde también

(12) «Pabellón de reposo», pág. 96.

(13) «Pabellón de reposo», pág. 49.

(14) «Pabellón de reposo», pág. 104.

es ilustrativo el contraste entre la impecabilidad un poco afectada, adrede, del hijo, y la espontánea irregularidad de expresión del padre, tosco y pueblerino.

La construcción apocopada de frases, en pro de la rapidez expresiva —recordemos lo inverso de *Pabellón*— la encontramos a veces: «Yo, lo que digan todos...» «¿Un rubio? — ¡Huy! ¡Huy! No, deja, prefiero del mío» (15). Algo que pudiera parecer la antítesis de lo anterior es el adobo de la frase con exclamaciones, interjecciones, etc. Lo podría parecer a primera vista; pero fijándonos bien resulta lo contrario: toda frase interjectiva o de exclamación es un apócope de frase, una síntesis de ella. En *La Colmena* y *El Lazarillo*, este rasgo, desde nuestro punto de vista, tiene un fin afectivo

—¡Pero hombre, así no se puede vivir!

—¡Pues estás listo! Bueno, toma. ¡Mientras yo tenga!

—¡Hombre! La verdad es que yo tampoco tengo nada que hacer en ningún otro lado.

Son frases que se dirigen mutuamente dos amigos, ante el dilema que uno plantea de comer o no comer.

Y estos son los pequeños rasgos independientes que decíamos al principio, puestos de relieve con un ejemplo apenas porque, en general, no son muy abundantes, y por no pecar de prolijidad.

## V E R B O S

Aunque su estudio específico corresponde a otro lugar, sin embargo quiero notar aquí algunos caracteres válidos desde el punto de vista sintáctico.

De principio, y aunque pudiera parecer lo contrario, en *La Colmena* se dan casos de elipsis verbal

—Sí, don José María de Samos, catedrático de Psicología,  
Lógica y Ética.

—¡Pues, hija, mi enhorabuena!

—Gracias.

(15) «Pabellón de reposo», pág. 53.

- ¿Con todas tus novias igual?  
—No, Laurita, con unas más y con otras menos.  
—¿Y conmigo?  
—Contigo mucho más que con nadie.

#### LA COLMENA

La acción se comprime, pero resulta como una energía potencial, en completa tensión.

Otras veces existe un solo verbo y un aluvión de complementos. La acción, por ello, no disminuye: se multiplica la del único verbo en cada uno de los complementos; sólo que el ansia de síntesis, de comprensión, de desnudez, se manifiesta, ahora, en esta forma especial:

Petrita, con las mejillas arreboladas, el pecho palpitante, la voz ronca, el pelo en desorden y los ojos llenos de brillo, tenía una belleza extraña.

#### LA COLMENA

Donde la acumulación sucesiva es un trasunto creciente y progresivo de esa belleza que posee *Petrita*. Vemos, pues, a la categoría gramatical, en su estructura y disposición, traducir una categoría física de hermosura, centrada en determinados ángulos cuya abertura expresiva es cada vez mayor.

Curiosa en *Pabellón* —¡ese vagar errante interior, sin movilidad externa!— resulta la continua variabilidad de los verbos

Lo del pobre muchacho del 14 no se puede prodigar; el hombre estaba completamente intoxicado. Se reía con su triste sonrisa forzada y aburrida, cuando íbamos a verlo. No hablemos de eso.

Me gustaría ser escritor, componer un bello libro, como esos a que son tan aficionados los extranjeros, para poder decir: *¡Cuidad vuestra salud! ¡Atended a vuestra sana conservación, base de la felicidad de las venideras generaciones! ¡La Patria os exige ese pequeño esfuerzo! ¡La Humanidad os lo premiará!*; pero desgraciadamente, no poseo ese precioso don de la palabra escrita; es bello, realmente, pero...

#### PABELLON DE REPOSO

Y no se trata sólo de la variedad de tiempos que apreciamos en tan corto espacio, sino la distinta esencia significadora de cada uno de ellos, desde el desflecado *me gustaría* hasta el rotundo *os exige*, que no ofrece lugar a dudas.

Otras veces el cambio es sólo temporal y de párrafo a párrafo, como en un paralelismo

Mañana me inician el neumo. Parece ser que no podré regresar tan pronto como quisiera. No olvide la nota a la prensa. Al cronista de sociedad de *La mañana* regátele una estilográfica. Procure que se enteren todos.

Estoy muy molesto y tengo fuertes dolores pleurales. Me han iniciado el neumo. Ahora lo que hace falta es que no venga el derrame. Dicen que es relativamente frecuente.

#### PABELLON DE REPOSO

En la primera parte domina la idea de porvenir, y todos los tiempos podrían sustituirse por futuros. En la segunda, por el contrario, es el presente lo que decide, incluso en ese perfecto *me han iniciado*, que es tanto como decir *están haciéndome* el neumo. Quizá haya que mirarlo todo desde el punto de vista del *aspecto*.

Los verbos en infinitivo constituyen oraciones con matiz impersonal, y abundan relativamente en *Pabellón* y *La Colmena*

Porque el leer y releer una y otra vez la triste y esperanzada carta... Se fue a la sepultura sin saber que le amaba... Varias horas tan sólo más tarde de haber leído en el periódico...

#### PABELLON DE REPOSO

El verbo ser representa las esencias genuinas de las cosas y, como tal, su inacción, su extatismo más completo. En *La Colmena* forma parte en un porcentaje parecido al de los demás verbos; por su parte, en *Pabellón* ocupa la escala más alta de los verbos, con gran diferencia respecto de los demás

Me alegro, sin embargo, de haber venido al Sanatorio. Esto está limpio y ordenado, el aire es puro y agradable, el silencio es profundo...

#### PABELLON DE REPOSO

Unido a la comparación, incluso la esencia de las cosas borra sus perfiles, se desfleca la expresión como si faltaran las fuerzas, desmayada...

Lo he podido contemplar a placer; es realmente hermoso, aunque quizá esté algo desnutrido. Es el tipo del Norte, el tipo alto y soñador del Norte.

#### PABELLON DE REPOSO

En la narración, sobre todo cuando se cuenta algo pasado, CELA no sigue su norma de nombrar el sujeto con cada verbo, sino al contrario: se pone un sujeto al principio seguido de una caterva de verbos referidos a él. El párrafo resulta, así, más homogéneo, más encadenado y dependiente

Sonsoles tiene debilidad en la vista, tiene los párpados rojos; parece siempre que acaba de estar llorando... De recién casada estaba hermosa, daba gusto verla, pero ahora está ya hecha una ruina... Creyó que en Madrid se ataban los perros lon longanizas, se casó con un madrileño, y ahora que ya las cosas no tienen arreglo, se dio cuenta que se había equivocado.

LA COLMENA

El no citarla más que una vez, deja en una discreta penumbra a la mujer. Quizá por eso la notamos más desdichada, más afligida y, al mismo tiempo, más cerca de nuestra intimidad compasiva. ¿Hemos de hablar una vez más del malabarismo expresivo de CELA, de su magia para despertar la sensibilidad?

En ocasiones, los verbos utilizados en un mismo tiempo o con un mismo fin, colocados en el conjunto de la frase a intervalos parecidos, contribuyen a una especial monotonía sintáctica de oraciones muy parecidas en su estructura y en sus elementos

«No, no, por favor, déjame. No he traído la barra de los labios. Nos pueden ver. Te lo suplico, es mejor así...»

LA COLMENA

Característica típica de *La Colmena* y el *Lazarillo*, que nunca se dará en *Pabellón*, es la existencia en los incisos del diálogo, de oraciones brevísimas compuestas de sujeto y verbo solamente

—Laurita sonrió.

—Doña Ramona se caló los lentes y leyó.

—Laurita suspiró.

—Julita estaba pasada.

—Ventura se sentó.

—Don Roque quita.

—Lola piensa.

—Martín está rendido.

—Don Roberto deja el periódico.

Son los únicos comentarios del autor sobre las personas que están dialogando.

Los diálogos de *La Colmena* son siempre directos, sin parte narrativa, como en el teatro. Sólo en las escenas de *Don Ibrahim* se rompe la regla y se introducen los guiones, los *dijo*, los *interrumpió*, etc. Justo en correspondencia con la altisonancia rimbombante de la oratoria del señor de *Ostolaza*, tribuno campanudo si los hay, para que todo esté en consonancia

—Cuando anoche —siguió D. Ibrahim de Ostolaza— nuestro D. Leoncio Maestre, cuya inocencia todos deseamos que pronto brille intensa y cegadora como la luz solar...

—¡No debemos entorpecer la acción de la Justicia! —clamó D. Antonio Pérez Palenzuela...

—Cállese V., hombre —le dijo D. Camilo Pérez, callista vecino del principal D.

Y ya que hablamos de diálogos, es de notar la diferencia entre la sequedad de *La Colmena* —frases citadas más arriba— para la introducción de ellos, y la retórica de *Pabellón de reposo*.

Pablo se ríe.

—Sí, hija, es bachiller. Anda, hablemos de otra cosa.

#### LA COLMENA

Lloraba cuando me cogió de los hombros para decirme:

—Mi querido pequeño, tu mami poco va a durar.

#### PABELLON DE REPOSO

## R E P E T I C I O N

La repetición, en sentido amplio y genérico, es uno de los más significativos elementos estilísticos de CELA. Heredado muy directamente de AZORIN y, en especial, de su admirado D. PIO BAROJA.

El caso más sencillo y más abundante, es el de los pronombres personales, haciendo la frase reflexiva y, por lo tanto, más íntima, sea esta intimidad agradable o dolorosa; con ello se hace resaltar, casi siempre, la persona que habla y que suele ser la primera. Forzando un poco el pensamiento, puede verse aquí un ejemplo palmario de que CELA no desprecia al hombre, antes bien, lo coloca por encima de las circunstancias materiales que le rodean, hace que nos fijemos con más atención en las personas, les proporciona un mayor relieve, aunque en la mayoría de los casos se sirva de fórmulas fijas, un tanto repetidas

—Yo me pasé la noche.

—A mí me extraña.

—Yo me dije.

—Yo ya me lo tengo pensado.

Cuando esta repetición, de pronombres, adjetivos o verbos, se explicita en frases como ésta

Me agrada, me agrada dolorosamente, leer y releer una y otra vez la triste y esperanzada carta de mi pobre amigo... Me la devolvieron entera y machacada, suciamente machacada y tristemente entera...

### PABELLON DE REPOSO

nos vemos inmersos en una atmósfera extraña, como si el pequeño mundo que nos rodea diera vueltas en torno a sí mismo y nosotros estuviéramos, inmóviles, en el centro.

Más expresiva resulta la repetición de una misma palabra, que introduce distintas oraciones, oraciones éstas que tienen una misma o muy parecida estructura

Todos son habituales, bien es cierto, todos se sientan en los mismos divanes, todos beben en los mismos vasos, toman el mismo bicarbonato, pagan en iguales pesetas, aguantan idénticas impertinencias a la dueña...

Esta repetición —o yuxtaposición— de elementos idénticos proporciona una cierta cadencia y ritmo; quizá esa monotonía de los clientes entrando, saliendo, pagando, bebiendo, como repetición infinita de actos siempre iguales.

En *Pabellón* puede tener otro significado: el de la monótona y descendente lentitud de la muerte anunciándose en golpecitos casi iguales, repitiéndose con identidad de reloj cada hora

—Mal arreglo le veo a esto mío, muy malo.

—Soy joven, es cierto, muy joven incluso.

—La lucha es dura, muy dura, dura y tirana.

—Semejaba una estampa romántica, una bella y desusada estampa romántica.

Y siempre, por encima de todo, la idea, el sentimiento de dejadez, de abandono, de condescendiente debilidad que nunca puede rebasar, ni en su admiración, el tono medio monocorde.

Párrafos encabezados por una misma frase, o muy parecida, se repiten muy a menudo, incluso tan cercanos que apenas si los separa una página. En *La Colmena* leemos al principio de la página 150

En el café de doña Rosa,  
como en todos  
el público de la hora del café  
no es el mismo  
que el público de la hora de merendar.

Y en el comienzo de la siguiente

En el café de Doña Rosa  
después de almorzar  
el único conocido que hay  
aparte de la dueña y el servicio  
es la señorita Elvira.

Veamos, en *Pabellón*, un caso curiosísimo de repetición sintáctica, en simetría casi perfecta

Ya me sentía patriota,  
ya ansiaba para mi dulce país...  
Yo me sentía poeta.



Y una progresión repetitiva, con el pronombre *yo* y el verbo *ser* hasta culminar en bella y expresiva metáfora

Yo componía largos y toscos poemas...  
Yo era un apasionado amante de la Antigüedad...  
Yo era un muchachito pálido...  
Yo era la flor de estufa...

Pero otras veces es un paralelismo sintáctico en la presentación de personajes distintos, en una misma referencia a dos o más diferentes hechos o viceversa, en un escalonado o paralelo desarrollo psicológico, etc. Veamos en *La Colmena*

La mayor se llama Julita,  
tiene 22 años  
y lleva el pelo tintado de rubio.

. . . . .

La del medio se llama Visitación como la madre  
tiene 20 años  
y es castaña.

Idéntico en la forma, aunque con ligeras variantes en el contenido —y quizá por eso mucho más jugosamente expresivo— resulta este paralelismo de *Pabellón*, al modo de las pluralidades correlativas que estudia DAMASO ALONSO

La amo intensamente, Felisa,  
con un amor que no conoce límites  
y que no tiene tiempo ni fronteras.

. . . . .

La amo ardientemente, apasionadamente  
y gozo en haber encontrado la ocasión de decirselo por carta  
después de haber desperdiciado tantas ocasiones de confesar-  
selo a viva voz.

Estructura ternaria doble, paralela, donde puede apreciarse una perfecta gradación psicológica, perfectamente expresada por la gramática, por la sintaxis. Una comparación con la cita anterior de *La Colmena* nos ofrece inmediatamente el espíritu de cada obra: la sobriedad escueta y tajante de *La Colmena* junto a la acumulación de elementos que rebosa *Pabellón de reposo*, aunque su estructura sea la misma.

El elemento ternario es abundantísimo y muy variado. Veámos, para terminar con las repeticiones, un ejemplo más complicado, el que nos ofrece la página 174 de *La Colmena*:

Visi tenía una intuición profunda del amor. El primer día permitió que su nuevo acompañante le estrechase la mano con cierta calma...; habían estado merendando té con pastas en Garibay.

El segundo se dejó coger del brazo para cruzar las calles; estuvieron bailando y tomándose una media combinación en Casablanca.

El tercero abandonó la mano, que él llevó cogida toda la tarde; fueron a oír música y a mirarse, silenciosos, al café María Cristina.

## I N C I S O S

En la estructura sintáctica celiana es normal, y hasta diríamos que obligada —hasta tal punto abundan tanto en *Pabellón*, como en *Lazarillo* o *La Colmena*— la existencia de incisos, de oraciones explicativas intercaladas en el lógico fluir del discurso, a manera de compás de espera, como pequeños saltos generadores de ritmo, que proporcionan una armónica expresión a la curva melódica de la frase, del párrafo... Tal fenómeno resulta más sencillo o primitivo en *La Colmena* por su menor complicación gramatical, lo cual no obsta para que se advierta su existencia en la primera página que leemos. Por su parte, donde se aprecia en toda su dimensión es en *Pabellón de reposo*, aunque resulta curiosísimo que, siendo en él más acentuado —siempre el contraste al fondo del estilo de CELA—, está también más di'uido, precisamente por la suavidad de tono de sus páginas y por la acumulación de elementos que ya hemos mencionado. Una vez más —y un fenómeno más— podemos interpretarlo desde el punto de vista afectivo. En *La Colmena* lo vemos como saltos de grillo, en línea quebrada y angulosa. Por el contrario, en *Pabellón de reposo*, vendría representado por el vuelo horizontal y suavemente ondulado de una golondrina, interceptada a veces su trayectoria por los descensos rápidos que suelen hacer para atrapar un insecto.

Comparemos estos dos ejemplos

Pero era, sin duda, una buena noticia

LA COMENA

Me alegro, sin embargo, de haber venido

PABELLON DE REPOSO

En primer lugar se ha de tener en cuenta el contexto: cortado, breve, en *La Colmena*; naturalmente su lectura resulta un poco entrecortada;

al llegar a la cita se marcan perfectamente, a golpes, las separaciones. En *Pabellón* el contexto es amplio, lento, lleno de comas: la lectura es suave, mantenida, la cita continúa en el mismo tono. Además, el verbo de *La Colmena* es más corto: la sinalefa realizada con *pero* resulta rápida, incluso por efecto del choque entre dos vocales e-o tan distantes en claridad; el inciso también es más breve; y los sonidos del final de frase —*una buena noticia*— no se parecen nada entre sí. Por otra parte, en *Pabellón* las vocales e-a son dos escalones contiguos en cuanto a claridad: los dos acentos en penúltima —alegro-embargo— unen la primera parte al inciso con suavidad y alternancia rítmica; notemos también el parecido sonoro gro-go, que se prolonga en el enlace «haber venido», manteniendo el acento alto *ber-ve* para descender suavemente: *nido*. Como vemos, la lectura no puede ser la misma, en cuanto a tono y rapidez, en uno y otro caso. El efecto tampoco es igual ni podría serlo.

Otros ejemplos de *La Colmena*

—A su niño, el Florentino del Mare Nostrum,  
le había salido un contrato...

—Julita, la mayor, anda por aquellas fechas  
muy enamoriscada...

—Don Francisco Robles y López-Patón médico de enfermedades  
secretas, tiene una chica...

Ponen de manifiesto que el inciso está constituido por apelativos, frases adverbiales, etc., sin valor oracional completo, al menos explícitamente expresado. Un paso más y nos encontramos con oraciones completas, que normalmente suelen ser adjetivas o temporales

—Don Ventura Aguado Despujols piensa que su hijo, fumando pitillos rubios como una señorita, no llegará nunca a notario.

—Laurita y Pablo suelen ir a tomar café a un bar de lujo, donde uno que pase por la calle casi no se atreve ni a entrar, que hay detrás de la Gran Vía.

—A mí, cuando me dice que se va de tourné por los pueblos, es que me da un vuelco el corazón.

—El autor de la carta, al terminar de escribirla, se levantó.

—Don Mario, que era un atravesado con algunas venas de sentimental, tenía un nudo pequeñito en la garganta.

—Doña Matilde, de vuelta de la lechería de Doña Ramona, habla con la criada.

### Y en *Pabellón de reposo*

—Y de cuando en cuando, rompiendo su tersura, un leve chapoteo nos indica la siniestra presencia...

—Y al final, detrás de cualquier puerta mal pintada, dentro de cualquier ola temblorosa, la muerte nos sujeta de los cabellos a su carro.

—El, que tan gallarda figura hacía con su mortal palidez, se fue a la sepultura sin saber que le amaba...

## COORDINACION, SUBORDINACION

En *La Colmena*, la coordinación es obligada, por lo breve y conciso del estilo. Y así nos encontramos muy a menudo con párrafos como éste

Don Pablo y Don Roque, cada uno a su casa; Don Francisco y su yerno, en la consulta; Don Tesifonte, estudiando; el Señor Ramón, viendo cómo levantan los cierres de la panadería, su mina de oro.

Aunque tampoco escasea en *Pabellón*, bien que con muy distinto matiz y significado

—Después, el día menos pensado, la *Delfín* leva anclas, parte a viejos rumbos.

—Angel mío, no le pide a Dios salud; no le pido que me devuelva la libertad; le pido solamente que borre de mi memoria...

—Ayúdame en mis oraciones; la libertad no existe para mí; jamás existió; la libertad es una sensación.

Sin duda que expresa una convulsión psicológica de aturdimiento, de discordancia, de inquietud. Y no una lógica distributiva como el ejemplo de *La Colmena*.

La coordinación, contra lo que pudiera pensarse, no es abundante. En *La Colmena* no extraña tal ausencia, por su carácter fotográfico y rápido. No así en *Pabellón de reposo*; aunque, bien mirado, su estructura no se presta a ello; hemos dicho que tenía la misma que *La Colmena*, sólo

con la diferencia de la acumulación de elementos; por ello por hemos de extrañarnos mucho de tal concomitancia. A veces, aisladamente, encontramos algún elemento bimembre de coordinación: «...ni en el comedor, con sus largas mesas de mármol...; ni en la sala de estudio donde, a veces, se está caliente» (*Pabellón*); o este otro de *La Colmena*: «*Apunta eso de Napoleón y lo que tienes que decirle y te lo vas aprendiendo por el camino...*»

La subordinación de *La Colmena* y *El Lazarillo* es sencilla, sin apenas complicación. Rara es la vez que se engarzan tres oraciones subordinadas seguidas. Párrafo típico y representativo de toda la obra podría ser este

En el café, en una mesa algo apartada, quedan dos hombres, fumando en silencio; uno se llama Ventura Aguado y es estudiante de Notarías.

LA COLMENA

La sencillez sintáctica es su nota más significativa, como se expresa en este azoriniano ejemplo, que también puede ser un símbolo

Seoane sale de su casa, todas las tardes. A las seis y media, empieza a tocar el violín en el café de Doña Rosa. Su mujer se queda zurciendo calcetines y camisetas en la cocina. El matrimonio vive en un sótano de la calle de Ruiz, húmedo y malsano...

LA COLMENA

Ni condicionales, ni temporales, ni consecutivas, ni concesivas, etc., hacen su aparición, ya que ello sería síntoma de complejidad. Sólo abundan en cierta medida las completivas y las de relativo, por otra parte las más abundantes en nuestra conversación corriente, que no es precisamente ciceroniana. En una frase corta, la de relativo y la completiva son obligadas

—Don Pablo, que tiene la partida ganada.

—Don Francisco, que acaba de perder.

—Tomó el traspaso de la lechería, que marchaba bastante bien.

—Uno de los comercios que mejor se le daba.

—Hay algunas personas que lo mismo sirven para un roto que para un descosido.

LA COLMENA

Estos ejemplos y otros similares abundan extraordinariamente. Veámos uno donde la simetría —tan cara en CELA— lleva la voz cantante

Sólo faltan Don Leandro Maestre, que está preso por orden del juez; el vecino del entresuelo, Don Antonio Jareño..., que está de viaje; el del 2.º B., Don Ignacio Saldacano, que el pobre está loco, y el hijo de la finada, Don Julián Suárez, que nadie sabe dónde puede estar.

LA COLMENA

Una serie simétrica de tres elementos para terminar con el colofón —frase más redonde y completa— del *hijo de la finada*.

Las completivas, por su parte, también las hallamos a menudo

—A mí me da mucho sosiego que trabaje en una capital.

—Don Roque piensa que, sentándose y esperando, el café *La Delicia*, entre otro montón de cosas, será algún día de sus hijos.

LA COLMENA

El ejemplo es sólo un índice. En *Pabellón de reposo* notamos algunos matices más. En primer lugar, las comparativas, si no abundantes, sí se las encuentra con cierta periodicidad.

Los marinos son tan enamoradizos como las antillanas... y los marinos, que tan rápidamente como las antillanas olvidan sus intensos amores de diez días...

PABELLON DE REPOSO

Son numerosas las temporales y de lugar que proporcionan lentitud a la expresión

...Mientras nos devolvía la madera su vacío resonar de caja de muertos... Ni en la sala de estudio, donde a veces, por el invierno, se está caliente, cuando todos tosemos y encienden la estufa por la tarde.

PABELLON DE REPOSO

Las completivas juegan un gran papel. La obra es casi un monólogo. Los verbos de pensamiento, de voluntad —¡qué paradoja!— de esencia y existencia, son la clave. Hemos dicho que los complementos se suceden casi en infinito. Pues bien, los complementos de esas clases de verbos sólo pueden ser oraciones completivas, sustantivas —inmóviles, esenciales

Sí, no hay duda que estoy mejor que en la ciudad. Hasta me parece, ahora, que desde aquí soy mejor, que quiero más a mi padre, que temo menos la idea de la muerte.

. . . . .

Pero usted me prometió... que la desazón no la invadiría, que su esperar sería dulce y sereno..., que su paciencia no se agotaría más que con nuestras vidas y que por siempre jamás persistiría en su espera.

PABELLON DE REPOSO

Resistimos a la tentación de comentarlo, porque sería extenderse demasiado.

Enlazadas directamente con *La Colmena* están las adjetivas, quizá en menor cuantía que las comparativas. Su sentido es el mismo que en *La Colmena*: inciso, explicación, pero una explicación impregnada del dolor que empapa toda la novela

Una de aquellas cartas, la primera, aquella en que todavía tratándome de usted... para mejor guardar tu arrugado papel, que cualquier día acabará rompiéndose, y que ¡ay! nunca volverás a escribir.

PABELLON DE REPOSO

La amo intensamente, Felisa, con un amor que no conoce límites y que no tiene tiempo ni fronteras.

PABELLON DE REPOSO

Colocar una coma en *límites* hubiera sido expresar demasiada fuerza, demasiada vitalidad: era preferible poner la conjunción que diluye la potencia excesiva, contribuyendo al mismo tiempo a esa idea de amor ilimitado.

Cuando de subordinación-coordinación se trata, tanto en *Pabellón* como en *La Colmena*, es típica y curiosa la estructura de dos o más oraciones subordinadas, a las que acompaña una final como colofón

Macario aprieta largamente la mano de la novia y se levanta; por el espínazo le corre un temblor.

LA COLMENA

Después íbamos los domingos mi padre y yo, cogidos de la mano, a poner ramitos de olorosas madreSelvas sobre la tumba y cuando volvíamos, él, todo triste, me miraba a los ojos y me daba largos besos en silencio y con el mirar brillante como por las lágrimas. Yo también tengo los ojos azules.

PABELLON DE REPOSO

## C O N T R A S T E

Sólo a título de ejemplificación, y sin comentario alguno, vamos a enfrentar dos diálogos: uno de *La Colmena* y otro de *Pabellón de reposo*. El tema es el mismo: una mujer y un hombre hablan. Y los diálogos, por sí mismos, nos dicen de sus respectivas sintaxis

—Oye, Roberto.

—Qué.

—Deja el periódico, hombre.

—Si tú quieres...

—Oye.

—Qué.

—¿Me quieres mucho?

## LA COLMENA

—¡Mi pequeña amiga! ¿Qué ves en los ojos que, al mirarte, descansan como la abeja sobre la flor?

—¡Ah, querido amigo! ¡Eres un poeta, un tímido poeta...!

—¿Y tú has sido feliz alguna vez?

—No; jamás. Pero no desconfío de serlo todavía... Solo que, a veces, al poseerla (la felicidad) nos entristece; nos advierte: «¡*Qué feliz eres, aprovecha el instante!*». Y una, preocupada por ese instante, desaprovecha la felicidad, que se va también mucho más fácilmente de lo que nos creyéramos cuando la teníamos al alcance de la mano.

## PABELLON DE REPOSO

Y también dos trozos de narración

A la luz de una bombilla se lee *Villa Filo*. Martín tiene aún vagos, imprecisos, difuminados respetos familiares. Lo que pasó con su hermana... ¡Bien! A lo hecho, pecho, y agua pasada no corre molino. Su hermana no es ningún pendón. El cariño es algo que no se sabe dónde termina. Ni dónde empieza, tampoco. A un perro se le puede querer más que a una madre.

## LA COLMENA



Eramos muchos, muchos escolares, muchos profesores, pero estábamos todos solos, tan tristemente solos, que llorábamos de pena por las esquinas sin saber por qué, como si las esquinas nos acompañasen, como si fueran más cariñosas, más amparadoras que aquellas inhóspitas salas, donde en medio de un silencio de funeral pasaban nuestras horas lentas, resbalando sobre los pupitres en cuyas tapas tamborileábamos con los dedos, por entretenernos, mientras nos devolvía la madera su vacío resonar como de caja de muerto.

#### PABELLON DE REPOSO

Por último, pensaba analizar desde el punto de vista lógico, gramatical, de expresión castiza, de ordenación perfecta, etc., la parrafada propagandística que *Padilla*, el cerillero, lanza allá por la página 151, para contrastar luego con la última página de *Pabellón*. Ahora veo que, de hacerlo, se prolongaría excesivamente este capítulo. Me limito, pues a transcribir un trozo de la citada última página. Para ver en él todo el espíritu de la novela, su casi idéntica línea sintáctica general con *La Colmena* y la radical diferencia con ésta en cuanto a la prolongación del período, al desflecarse del mismo una suavidad casi inaudible

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

#### PABELLON DE REPOSO

He ahí el encadenamiento suave de la frase, las oraciones sencillas, la lejanía entre elementos que debían ir yuxtapuestos, el inciso explicativo, la acumulación de términos, la subordinada temporal, de lugar, de relativo, la intemporalidad de los verbos —¡esos gerundios!— que giran en círculo. En fin, todas las características sintácticas que hemos señalado a lo largo de estas páginas, expresadas y acumuladas, sin forzamiento, en la página síntesis de unas líneas.

Es la síntesis de la lentitud, de la eternidad, de la muerte que llega inmóvil y en pequeñas ondulaciones: «...no se atreven a sacar sus brazos, pensando en su enfermedad».

## CAPITULO III

## NARRACION Y DIALOGO

El problema podría plantearse desde muy distintos puntos de vista. Nosotros, de principio, vamos a centrarlo en este ángulo: la presencia o no del autor en su escrito, puesto que, en definitiva, lo que se trata de ver, averiguar o sacar a luz es el estilo, la especial manera de ofrecer su concepción del mundo un hombre a los demás hombres. A este respecto recordemos una vez más a BUFFON. Se trata de la sico'ogía, de los entresijos últimos del novelista —morales, religiosos, naturales, estéticos— aflorando a la superficie, al exterior.

Podríamos delimitar campos. Intentamos, por una parte, primero, conocer al creador a través de su pa'abra: una idea, un sentimiento, una mera sugerencia volando de corazón a corazón, de cerebro a cerebro en alas de una palabra, de una frase, de un determinado giro. Después —o antes, como se prefiera—, pretendemos penetrar en la claridad de esa idea, en el hondón del sentimiento, en el misterio de la sugerencia, para asimilarlos a nosotros o rechazarlos. Todo ello constituiría un primer plano. En el segundo vamos más allá y preguntamos: ¿cómo nos ofrece su mundo el escritor, objetiva o subjetivamente? ¿Se ve su mano lanzar la piedra o sólo es la piedra lo que vemos venir hacia nosotros? Prescindamos de que la escena, el relato, la presentación están amañados siempre, hechos y cortados según un punto de vista muy *sui géneris* del autor: esto, inevitablemente, se da en todo caso.

La lírica ofrece la expresión empapada en la sangre del poeta: es solo su mano y su sangre lo que notamos. En la dramática sucede al revés: el autor se inhibe y deja que hablen los personajes, que son ellos mismos por encima de todo. Es curioso que, al leer *Platero y yo* estamos o no de acuerdo con JUAN RAMÓN; pero si leemos *Le Cid*, no pensamos para nada en CORNEILLE.

Pero ¿y la novelística, dónde la encasillamos? ¡Siempre la manía de la clasificación, de los moldes! Participa de los dos en cuanto al espíritu y en cuanto a la forma. Aun más: la épica también entra en ella. Explo-

sión de un sentimiento, narración, diálogo. La armonía entre los tres elementos proporciona la novela tradicional, sin *ismos* todavía, la novela típica, donde podemos encajar, con todos los honores, el *Nuevo Lazarillo*. ¡Ni este detalle siquiera se le escapó a CELA! Ahora bien, nos hallamos ante novelas todo narración, sin apenas diálogo. En CELA no se da nada parecido —ya hablaremos de sus narraciones, generalmente breves, donde apenas si aparece el diálogo. O el polo opuesto: ejemplos en que el diálogo es lo decisivo, hasta el punto que la narración puede interpretarse como aclaraciones en la presentación de *actos* o *escenas*; es el caso de *La Colmena*. ¿Por qué esto? Y todavía una tercera posición: el manantial suavemente lírico, como desnudo poema, de *Pabellón de reposo*, ¿a qué obedece?

Los tres puntales: novela clásica, tradicional, la más genuina desde los orígenes: *El Nuevo Lazarillo*. Novela-teatro, dramática hasta la crueldad, toda diálogo: *La Colmena*. Y la novela-poema lírico, fluidez de sentimiento, sangre y alma del propio autor en cada palabra: *Pabellón de reposo*. Es decir: subjetividad íntimamente absoluta, objetividad total, ecléctico término medial de la pretendida virtud.

¿Por qué? Quizá la razón se encuentre en las palabras casi iniciales de *Pabellón*, que CELA atribuye a su amigo el verdugo ex-seminarista: «Decía un amigo mío, Claudio van Vlardingenhoven, verdugo de Batavia, que había que intentar todos los caminos, asomarse a todos los mares, llamar a todas las puertas. ¿Qué camino —decía— nos llevará a la felicidad? ¿Por qué mar nadará el tiburón que menos nos hará sufrir? ¿Detrás de qué puerta se estará peinando la mujer que nos mirará sonriente?» (1).

Quizá tenga razón: es preciso asomarse a todos los caminos y a todos los mares. En ese deseo radica, probablemente, la variedad celiana. Podría argüirse que el tema, el ambiente de cada novela exige una especial estructura de la prosa. Pero nosotros retorceríamos el silogismo: el tema fue buscado a propósito para plasmarlo en determinada forma expresiva. Por ejemplo: *El Lazarillo* tenía ya su precedente y, según él, había de ser escrito.

Vista la triple vertiente es preciso buscar una causa y explicación para cada una de ellas, ya que intentar aunarlas sería contradecirse o, cuando menos, rebajar el valor libre de cada cual en función de un sintetismo no siempre real y existente. Naturalmente algo es común a todas: el denominador de novelas, que, como hilo central invisible, las recorre. Podrán, por tanto, establecerse unos pilares centrales de apoyo. Pero nos interesan

(1) «Pabellón de reposo». Nota del autor al frente del libro, que encierra cierta simbología de las páginas siguientes.

poco porque se refieren más al fondo que a la forma. No obstante, al final, resulta posible agruparlas puesto que carecen de la forma de *verso* y no están destinadas a la representación, ni *La Colmena* misma, por su extensión y continua variedad de escena, es decir, que las tres corresponden al género común de novela, incluso por la forma.

De los dos planes apuntados al principio, el primero lo dejamos: corresponde al fondo, a la temática y se sale un poco fuera del estilo en sí.

En el segundo, respondiendo a la pregunta *¿cómo?* afirmamos que se dan los dos polos y la solución intermedia.

## SUBJETIVIDAD

El hombre se reconcentra en sí mismo, ve el mundo desde todos los ángulos imaginables, pero especialmente desde el de su cerebro. Piensa, siente, está en contacto directo con las cosas —al menos en su imaginación— sin los cristales de aumento que son las demás personas. Hay un tema grande o impresionante: la enfermedad con la muerte al fondo. La enfermedad debilita físicamente, quita fuerzas al cuerpo; pero normalmente robustece el espíritu hasta que se cae herido por el rayo, y el espíritu sólo no se presta al diálogo. El pensamiento en continua ebullición brota solo, encadenado con lógica o a saltos alucinados por la fiebre. Es el mal calmado —con suaves ondas— o en tempestad. Materialmente el diálogo es imposible. Surgen el pensamiento y sentimiento escritos, continuamente, saltando de idea a idea, de sentimiento a sentimiento, en la soledad la mayor parte de las veces. ¿Qué es esto? La intimidad más absoluta, el subjetivismo. Se ve el mundo, se opina sobre él y se plasma en la escritura. En tal caso, autor y personaje se identifican, al menos para nosotros. Tan unidos están que son la misma cosa. ¿Por qué? Por la razón sencilla de que no hay diálogo. Entonces es un caso de subjetivismo. El personaje no se mueve. Y, naturalmente, deja brotar su interioridad que, inmediatamente, identificamos con el autor, un autor que no siempre tiene que ser, a la fuerza, el mismo: son facetas de su intimidad, de su pensamiento, constituyen varias caras externas que miran y provienen de un solo fondo: la amalgama de corazón y mente del escritor. Cuando, por ejemplo empieza el capítulo VII de *Pabellón*, así:

Es doloroso tener que ahogar este cariño mío inmenso que ha echado raíces en mi corazón. Es doloroso, pero inevitable, como inevitable también y doloroso es tener que ahogarlo en la tristeza y en

la soledad, donde flotan todos los sentimientos que no se dejan ahogar con resignación, todos los sentimientos que se rebelan, impotentes contra su destino... Es cruel y amarga la indiferencia de lo que está vivo y rozagante hacia lo que, mustio y derrotado, se muere lentamente (2).

Posee todos los elementos para constituir un diálogo y alternarlo con un poco de narración. Pero no, se han echado todas las barreras al suelo: el autor desaparece al no presentarnos al personaje. El personaje mismo no se muestra independiente, frente a otro u otros, incluso, frente a nosotros mismos. No alterna un párrafo hablado de la señorita del 103 con un poco de comentario del autor. Nada de eso. Está sola la señorita del 103, que sabe que está sola, pensando y sintiendo para sí misma. Y a nosotros nos llega como brotando de nuestra propia intimidad, de nuestra subjetividad misma.

El autobiografismo, casi siempre conduce a esta manifestación subjetivo, personal, pero no de igual manera en todos los casos. Tal el *Lazarillo*: también el personaje central nos cuenta su vida y lo que ocurre en torno de él está completamente visto desde su punto de observación. Pero hay hechos que se escapan. Vemos al joven muchacho dialogar con otros y notamos un mundo con diferentes planos en los que están colocados los distintos interlocutores; lo observamos caminar y él es una cosa y otra distinta el camino o la naturaleza: nos la describe él mismo, pero tiene vitalidad y personalidad propia. Si quitamos el personaje, queda el marco creado. Lo distancia, no sólo de nosotros como lectores, sino de sí mismo. En *Pabellón* no sucede así: está todo empapado del alma del personaje, sea cualquiera. Cada escena es un mundo distinto, según quien la viva, pero limitándola a la vivencia del protagonista, todo en función suya y girando en torno a él.

Aquí, si prescindimos un solo momento del hombre o la mujer que viven en la página, no queda nada. La naturaleza no existe, el ambiente se diluye. Sólo el personaje y sus sueños y sus recuerdos, contándolo a nosotros, que venimos a ser una especie de conciencia pasiva a la que se le da cuenta. El diálogo no cuenta para nada, es lo que menos vale. Borremos el personaje y su mundo y nos queda sólo un gran vacío. Es la subjetividad misma, desnuda, y nada más que la subjetividad.

---

(2) «Pabellón de reposo». Capítulo VII.

## MONOLOGO

Quizá por una única y fundamental razón, porque el decurso de las páginas de *Pabellón* constituye un prolongado y polifacético monólogo. Ni narración, ni descripción, ni diálogo. Nada. Todo monólogo y un monólogo a media voz, media voz ahogada por el fatigoso respirar de los pulmones heridos y por el cansancio espiritual de una vida que pesa más a medida que el cuerpo se hace más ligero, más transparente. Leamos:

«La luna es más grande que en la ciudad; el aire es más puro, el silencio es mayor, y el aburrimiento... ¡Ah, el aburrimiento es espantoso!» (3).

Podría parecer, de principio, que trata de informar, de describir una situación. Pero ¿a quién? Nadie oye, está en la más completa soledad. Es pensamiento puro aliado al sentimiento personal: se trata de una experiencia únicamente suya, que le brota espontáneamente. La clave ya nos la da esa fatigada exclamación: «¡Ah, el aburrimiento es espantoso!».

Pero sigamos leyendo en la misma página:

«Lo único que me preocupa, que me preocupa intensamente, abrumadoramente, es ir viendo mis pañuelos, mis combinaciones, mis blusas, mis medias, todas marcadas en rojo: «40», sin que hayan dejado escapar ni una sola. Es una obsesión que me persigue, que no me deja descansar, que se me aparece incluso entre sueño y sueño cuando al despertarme a media noche, desvelada, enciendo la luz para distraerme y me tropiezo con el rojo «40» bordado sobre la almohada, al lado mismo de mi cabeza. Cierro los ojos, y el número danza, dentro de mis párpados, como una roja estrella en un hondo cielo nocturno».

Desde luego nadie duda que esto sea un profundo monólogo. Así están escritas el 90 % de las páginas. ¿Imaginamos esa misma escena *desdoblada*, narrada por una tercera persona? Habría perdido todo su intrínseco valor.

Pero véamos, incluso, un diálogo, elemento que nos parece el más extraño al monólogo

---

(3) «Pabellón de reposo». Pág. 61.

Yo le dije:

—Quisiera leer algo de los clásicos. ¿Podría usted prestármelo?

Estábamos solos y teníamos las manos enlazadas. El, en su máximo orgullo, su excesivo pudor, me había dicho ya alguna vez:

—Prefiero no tener testigos; démosle la vuelta a la fotografía.

Y la fotografía de mi pobre novio, a quien tanto quiero, de mi pobre y lejano novio... (4).

¿No desprende una especial nebulosa que le proporciona un íntimo tono monocorde? Así son casi todos los diálogos. Páginas de un diario. Retazos de una carta, trozos de un recordar; y una carta, un diario, un recuerdo, ¿qué son sino un monólogo característico? Ella recuerda cuando su amigo vino a verla, rememora lo que hablaron, incluso lo pone en boca de su visitante. Pero es ella sola la que recuerda, ella sola la que piensa, ella sola la que escribe.

## SOLEDAD

La narración interminable, una descripción que no se acaba, páginas y páginas de continuo análisis teórico, sin una sola palabra hab'ada, son los elementos mejores para expresar la soledad. En *Pabellón* no existe ninguno de los elementos mencionados. Pero *Pabellón* es la novela de la soledad. Una soledad abrumadora y trágica. La soledad de una persona perdida en un inmenso mundo con su enfermedad —su muerte— cargada a la espalda. Pero es que, incluso, esos trucos de narración, análisis, etc., indican una compañía sobreentendida: al autor del libro con todo el mundo que le rodea y en que vive inmerso. No se habla, no se alborota, pero se imaginan los gritos, se adivinan, y esto sea, quizás, peor. Son precisos otros procedimientos, y CELA los encuentra, aunque no los inventa. El procedimiento epistolar es uno de los más adecuados. ¿Existe una persona más sola que cuando está escribiendo una carta? Naturalmente sólo tienen que existir las cartas que escribe una persona única, sin respuestas, ya que entonces sería una especie de diálogo, con cámara lenta, pero diálogo al fin. No. Son las cartas abiertas al vacío como una interrogante sin cerrar. En la escala ascendente de soledad, es el primer tramo.

El segundo viene expresado por el *diario*. Y ahí está también en *Pabellón* empleado con abundancia. Junto a este procedimiento, el silencio

---

(4) «Pabellón de reposo». Pág. 37.

parece adensarse. El silencio y la oscuridad, ya que un diario se escribe normalmente de noche, y la soledad se acentúa con las sombras, se siente con más profundidad.

Pero alcancemos la cima solitaria, la cresta elevada del alto monte. El dolor ahoga el pecho, la luz se apaga porque molesta a la vista. Es también de noche, con el frío del invierno detenido en la ventana cerrada. Se piensa, se recuerda

Yo no soy malo, Dios mío; os lo aseguro. Yo no he tenido tiempo de ser malo; yo confío en Vos... Y esa nubecilla de vaho, ese tibio globito de aliento que se esfuma ante nosotros, como nosotros nos esfumamos ante Dios; ese copo de respiración que vive un instante y muere, como las estrellas fugaces en las noches de agosto, ¿volveré todavía a verlo una vez más? ¿Tendrán aún mis pulmones fuerza bastante para calentar de nuevo una taza del frío aire del invierno? (5).

Y todo ello acostado, horizontal, inmóvil para evitar cualquier ataque, algún conato de vómito. Es la posición del sueño, antesala de la muerte. Casi en compañía de la muerte misma —de esa muerte que se ve venir cada segundo, implacable— que es la forma perfecta de la absoluta soledad.

## NARRACION

También aquí podemos establecer una graduación. En *La Colmena*, decididamente, no hallamos muchos párrafos de más de tres líneas. Allí todo es acción, hasta el límite de que los pequeños puntitos narrativos se pierden en la inmensidad violenta del diálogo.

El *Lazarillo* está, una vez más, en el término medio. Hemos dicho en otro lugar que viene a ser la novela más tradicional de D. CAMILO, donde se armonizan mejor los característicos elementos que la integran. Descripción, diálogo y narración están bien representados, diríamos que en la proporción justa para que la balanza no se incline a favor de ninguno de ellos. Naturalmente, predomina lo narrativo, porque una nove'a es, ante todo, histórica, aunque ficticia. La acción, sin cámara lenta ni rápida, es continua; lo narrativo, pues, está en primer plano

---

(5) «Pabellón de reposo». Pág. 55.



Lo primero que tapé fue la cabeza, lo que más miedo me daba. En cubrirla bien tardé bastante porque no tenía más que una navajilla. Cuando terminé, ya muy entrado el día, estaba rendido y muerto de hambre. Eché a andar, y desde unas peñas me volví para ver el sitio donde Dios quiso dejar a mi malaventurado amo. La tierra estaba removida, pero allí debajo nadie diría que quedaba un hombre (6).

Es sólo un ejemplo, pero nos basta para advertir el tipo de narración de la novela. Todo es normal. No hay altisonancias y profundos análisis. Se cuentan los hechos tal y como suceden, tal y como son en realidad, con sencillez y naturalidad; y se añade, además, un toquecillo de *experiencia*, de pensamiento propio

Fui a buscar el guiso para embadurnarle un poco los labios y me encontré la cazuela llena de hormigas; pensaba haberle untado todo el guiso al señor Felipe... (7).

Así todo. A las veces será la nota humorística, dramática, tosca, desgarrada, etc.: pero sin salirse de estos límites, sin florituras de ninguna clase. La llaneza y el gracejo un tanto amargo, son los signos más característicos

Sin embargo, a mí el tal libro me produjo una gran alegría, porque también me llamo Lázaro y soy del país y porque, ya que la Providencia no quiso darme padres conocidos y sí sólo candidatos a porrillo... (8).

Se trata de una narración que pudiéramos llamar realista sin ambages. *Pabellón de reposo* constituye el tercero y último tramo de la ascendente escala de la narración. Ya, en nuestro pequeño estudio, es característico estructurar los elementos de forma gradual y, en cierto sentido, ascendente. Bien, en la obra casi todo es narración. Una narración especial y muy distinta, de signo opuesto a la del *Lazarillo*. Allí era todo naturalidad de un hombre que vive dolores, pero que no trata de analizarlos. Aquí es el análisis profundo, morbosos a veces. Allí el tiempo discurría lógicamente. Aquí el tiempo se ha parado, no existe, no cuenta al menos. No tiene significado alguno. Allí lo que se narra es casi siempre el hecho externo, material. Aquí, en cambio, es la realidad interior, espi-

(6) «Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes». Selecciones Airón, Madrid, 1957. Pág. 120.

(7) «Nuevas andanzas...». Pág. 119.

(8) «Nuevas andanzas...». Pág. 33.

ritual, íntima. ¿Qué cuenta, entonces, el tiempo o dónde está? Hemos dado un salto fuera de él, que equivale a una detención

La infeliz muchacha era una santa, una verdadera santa, y Dios quiso llamarla para que le hiciera compañía en su infinita soledad, en su celestial aislamiento.

Ahora, desde el alto cielo, ya no llorará cuando a lo lejos divise las luces de la ciudad encenderse cada noche (9).

Se trata de una narración, hasta cierto punto, realista, con ese suave tinte de externidad que es el cielo. Pero lo esencial es el hecho de la muchacha muerta camino del cielo o en el cielo mismo. Sigamos

Pero en un hombre en la plenitud de su vivir, con aún muchos años de existencia por delante, el no estar constantemente en una eterna oración de gracias al Creador es imperdonable blasfemia. Que el olvido es la ausencia del amor y esta ausencia nos trae la muerte del alma...

Me gustaría haber sido amigo de Shelley, para que a mi muerte cantara:

*Llorad por él, aunque el ardiente llanto  
no deshaga la nieve que lo cubre.*

Y haber tenido un hermoso coro de hijos y nietos para que cantaran mi funeral (10).

Todo es interior: pura abstracción de amor, de olvido, cosas inmateriales. Los versos de SHELLEY, el coro, ¿qué son sino un puro deseo? Flotamos en una atmósfera abstracta, de mundo casi irreal: a un paso de la muerte.

Pero aun falta un tercer eslabón, y es el constituido no ya por un mundo inmaterial, sino por la ilusión, la alucinación, la apariencia o la franca locura que producen la quietud y la enfermedad. Es la obsesión, el deseo vehemente, la soledad absoluta, el ansia de mejoría: el contraste impresionante de la vida y la muerte que produce la locura

Cuando mi memoria yace tirada, muerta, al lado mío, Dios sabe qué lejano soplo, qué oculta reserva vuelve de nuevo a hacer bailar en medio de mi sueño al número de mis pañuelos, de mis blusas, de mis medias: «40», «40», «40». El número sube y baja sin cesar; se eleva a veces tan alto que casi lo perdemos de vista. Se hunde otras tan bajo, tan cerca de mí, que sus brazos parecen como gruesos ba-

(9) «Pabellón de reposo». Pág. 131.

(10) «Pabellón de reposo». Pág. 156.

rrotes de hierro... Vuela, se despedaza, arde con mil llamas diferentes; se rompe en cascadas de nieve y de cristal; vuelve de nuevo a unirse, a dibujarse, a tomar cuerpo, a formar una vez más su señal agobiante... (11).

¿Se parece algo al tipo de narración que veíamos en el *Lazarillo*? Por otra parte está la lentitud: en *Pabellón* es casi inmóvil el hecho narrativo, por una razón fundamental: el acumular de elementos sustantivos, adjetivos, complementales, y la escasez proporcional de verbos, habida cuenta, además, que de tales verbos, muchos son copulativos, esenciales y existenciales, lo que contribuye bastante a detener el movimiento.

Por su parte en *La Colmena*, como decíamos, la narración brilla por su ausencia o se halla perdida, como una estrella pequeñita, en la inmensidad negra del cielo, en la inabarcable infinitud del diálogo

Los clientes beben. Los hombres, *whisky*; las mujeres, *champán*; las que han sido porteras hasta hace quince días, beben *peppermint*. En el local hay todavía muchas mesas vacías, es aún un poco pronto (12).

Además, ya nos damos cuenta, ritmo de vértigo, a golpes la narración, escasez de elementos, casi hasta la rudeza expresiva. Como piedras descendiendo de un monte, junto al delicado arroyo que significa en *Pabellón*.

## TIEMPO Y ESPACIO

Prescindamos, una vez más, del *Lazarillo*, donde se encuentran armonizados y en lógica conexión. *La Colmena* y *Pabellón* son el contraste mismo.

El espacio, quizá, sea menos importante. Lo es. Pero resulta necesario destacar, aunque sólo sea una idea: lo infinito de su existencia en *Pabellón*. Apenas leemos la primera página, ya vemos perspectivas de lejanía

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... (13).

(11) «Pabellón de reposo». Pág. 62.

(12) «La Colmena». Editorial Noguer, Barcelona, 1955. Pág. 223.

(13) «Pabellón de reposo». Pág. 23.

Es el espacio inmenso de los horizontales campos, de las elevadas montañas. Pero sin límites de extensión, sin nitidez de perfiles. Como en un sueño, envueltos por la bruma, que hace las lejanías más ausentes y las dimensiones mucho más extensas. No se concreta nada. Continuamente leemos *hay, existen, son*, etc., pero jamás un adverbio de lugar, que significa limitación. Por otra parte, la lentitud de que hablamos, el suavísimo desarrollar del discurso, el brotar tranquilo de las ideas, de las palabras, contribuye de manera especial a la idea que venimos exponiendo. Los personajes hablan y nunca nos dicen donde están —no importa que nosotros lo imaginemos—, no hacen ninguna referencia al lugar. Se trata de un ir y venir continuo, de un caminar inexorable hacia un fin determinado y trágico. Pero ¿dónde están los caminos, hasta dónde llegan? Se pierden en la lejanía y el espacio se dilata hasta no encontrar límites. Leamos

Porque ocurre, que cuando se tienen los nervios templados, todo lo que se haga o todo lo que se diga adquiere como un aire de sensatez, de ecuanimidad; mientras que en los estados de ánimo algo precipitados, algo reconcentrados o pensativos, las cosas que hacemos parecen como locuras, como hazañas de anormales, de lunáticos, de desequilibrados (14).

\* \* \*

Quiero pensar que Dios es aún muy bueno, infinitamente bueno. Quiero pensar que Dios... hará llegar algún día a esos hermosos ojos abstraídos la sinceridad, la evidente sinceridad de esta sonriente y complacida mirada mía que galopa camino de la tierra... (15).

Un galope por una tierra: ¿dónde termina el galope?, ¿hasta dónde llega la tierra? Fijémonos también en el ejemplo anterior. Es todo espiritual, sin límites. No se nombran hitos. Una forma tal de narración, a la fuerza debe proporcionar la idea de un espacio innombrado, sin delimitar, infinito. Además, todo el libro es un lento caminar hacia la muerte, hacia las praderas inmensas de la muerte donde el espacio no tiene significado, es una palabra vacía.

En *La Colmena* sucede todo al revés. El espacio está siempre expreso, se sobreentiende. Es pequeño, apenas un palmo de tierra, donde se apiñan las personas aprisionándose mutuamente, hasta hacerse daño por la limitación. Es la idea contraria. Todo está limitado, dividido, los perfiles se acusan de modo hiriente por la fuerza del corte

(14) «Pabellón de reposo». Pág. 91.

(15) «Pabellón de reposo». Pág. 92.

Para doña Rosa, el mundo es su Café y alrededor del Café todo lo demás (16).

Para Doña Rosa y para todos los personajes del libro. Cuando no están en el Café no tienen razón de ser. Las cuatro paredes limitan el espacio, que no puede ser más reducido. Y la forma narrativa está en función de ella. En primer lugar, no es nada abundante. Y está hecha a go'pes, como si cada frase rebotara, al brotar, en la pared de enfrente, para llegar a nosotros de rechazo. Es fuerte, vitalmente fuerte, porque una voz resulta mucho más poderosa dicha entre cuatro paredes que en la amplitud de los espacios, donde se pierde y no se encuentra

Los camareros, como quien oye llover, se van marchando del mostrador con los servicios. Ni uno solo mira a Doña Rosa. Ninguno piensa, tampoco, en Doña Rosa (17).

Es breve, apretada, un poco restallante por la escasez de elementos. Porque esa es otra característica de la narración, en un espacio reducido: la no abundancia gramatical, ya que la brevedad espacial así lo impone. Ya no es permisible aquí ese lento e infinito brotar del discurso que veíamos en *Pabellón*. No podría ser de ninguna manera

El camarero hace gestos con la cabeza y llama al echador. Luis, el echador, se acerca hasta la dueña... La dueña se ajusta los lentes y mira... Las palabras, al salir de la boca de Doña Rosa, suenan como el latón (18).

Por otra parte, las limitaciones espaciales están continuamente aludidas

El poeta, sentado en la taza del retrete, y con la cabeza apoyada en la pared, sonreía con un aire beatífico (19).

En la calle de Santa Engracia, a la izquierda, cerca de la plaza de Chamberí, tiene su casa doña Celia Vecino... (20).

Las prenderías están, una en la calle de los Estudios y otra, la más importante, en la calle de la Magdalena, hacia la mitad (21).

---

(16) «La Colmena». Pág. 21.

(17) «La Colmena». Pág. 44.

(18) «La Colmena». Pág. 45.

(19) «La Colmena». Pág. 61.

(20) «La Colmena». Pág. 185.

(21) «La Colmena». Pág. 307.

Don Roberto ha de calcular que, desde su casa a la Diputación, hay más de media hora andando (22).

Los dos hermanos hablan en la diminuta cocina (23).

Con lo que se demuestra palpablemente la idea apuntada de oposición espacial entre *Pabellón* y *La Colmena*. La misma estructura en fugaces divisiones de los capítulos contribuye a afianzar más y más la limitación espacial que preconizamos.

Además, también aquí se trata de un camino hacia la muerte. Pero es un camino abrupto, alocado, en carrera continua, quemando etapas a velocidad de vértigo, no como en *Pabellón*. Es un caminar a saltos, grandes, pero bien medidos.

## OBJETIVIDAD

Hemos dicho en otro lugar que la objetividad está reñida con el monólogo, con las cartas, con el diario. Para ser objetivo es preciso, sí, tener una concepción del mundo, pero no expresarla por sí mismo. Lo autobiográfico traiciona un poco a lo objetivo. Se han de crear personajes que, ya desde el primer momento, se encuentran desligados del autor. El primer elemento diferenciador, ese terreno de nadie que se extiende entre autor y criatura. Y para darles independencia absoluta, se les coloca en una obra de teatro, donde los personajes viven por sí mismos, son responsables de sus ideas, de sus acciones: al juzgarlo los juzgamos a ellos mismos y no al autor, que se halla situado en otro plano muy distinto y, en cierto modo, inferior, entre bambalinas.

Impresiona menos, desde luego, y la capacidad de llegar directamente al mensaje que ofrece el autor, se encuentra disminuída. Se pierde la intimidad, el juicio personal del autor brotado directamente de él se objetiva al separarse. Pasa la idea a los personajes y ellos incluso son capaces de enfrentarse, oponiéndose, al mismo autor. Así, ideas, sentimientos, acontecimientos, todo se halla expuesto en un plan objetivo casi completo. Una nueva —o varias— concepción del mundo es ofrecida, pero sin la

(22) «La Colmena». Pág. 334.

(23) «La Colmena». Pág. 105.

tutela directa del autor. Lo cual no quiere decir que carezca de afectividad, de poder conmovedor. Pero es de otro signo, proveniente de otros manantiales. El diálogo, respecto del autor, es el exponente de la objetividad, aunque con relación a los personajes sea más subjetiva, pero nunca tanto como un monólogo, ya que en el caso del dialogar siempre se ha de tener en cuenta al interlocutor, que, en cierto sentido, coarta un poco.

## DIALOGO: TECNICA CINEMATOGRAFICA

Decíamos, al hablar de *Pabellón de reposo*, que allí incluso el diálogo tenía un matiz íntimo, de monólogo, entre otras muchas razones, porque siempre es una persona sola quien recuerda lo que hablaron otras. Por lo tanto, no podemos cogernos a él para ilustración.

El diálogo como tal, expresivo hasta la agresividad, se encuentra solo en *La Colmena*. Dejamos también los del *Lazarillo* por estar en la misma línea, pero menos abundantes e intensos.

A través de ellos adivinamos un autor, pero no sabemos exactamente como es. Estamos seguros de que nos ha ofrecido una visión negra de un sector de la sociedad en determinados momentos. Nada más.

En cambio, ilustra hasta la saciedad acerca de los trescientos y pico de personajes que en *La Colmena* aparecen. Su gran valor radica en la creación de tales personajes. Pero lo que hablan, como lo hablan, las ideas que exponen, todo eso es suyo, de ellos mismos. Se trata de personas corrientes, de la calle, que hablan en una sucesión rápida de escenas. Acerca de su vocabulario ya hablaremos.

Ahora, lo que nos interesa destacar es que todo en sus páginas es diálogo, conversación, ideas y sentimientos lanzados a punta de lanza, con todo el filo que las palabras tienen. No hay apenas narración, descripción, reflexiones aparte de lo dialogado. Y cuando existen, no nos interesan mucho. Lo importante es lo que se habla, como se habla y cuanto se habla.

Una frase dicha por determinado personaje, si la frase es verdaderamente *suya* (y con este *suya* queremos significar que le corresponda en todos los sentidos, que no sea del autor amañada un poco para otra persona), lo retrata mejor y dice mucho más de él que varias páginas en que el autor tratará de informarnos de su psicología, actuación, etc. Y esto es lo grande de CELA: esos cientos de personajes, colocados en unas pocas situaciones clave, nos ofrecen de modo impresionante y conmovedor toda su

compleja sicología. Y todo por obra y gracia del diálogo, exclusivamente del diálogo y nada más que de él. Y todavía no he llegado a explicarme cómo el arte de CELA es tan flexible y fluído como para lograr hasta los más suaves matices, para hacer brotar en una frase los más ocultos entresijos de la mente, del sentimiento. Y así leemos

- Adiós, señor Ramón, hasta el próximo día.
- A seguir bien, González, hasta más ver.
- Que cumpla muchos la señora y todos con salud.
- Gracias, señor Ramón, y usted que lo vea.

\* \* \*

- A Roberto le gustan mucho los chicharros fritos.
- Pues también es un gusto...
- Déjalo, ¿a tí que daño te hace? Martín, hijo, ¿por qué le tienes esa manía?
- ¡Por mí! Yo no le tengo manía...

\* \* \*

- En fin ¿y Petrita?
- ¿Ya estás?
- No mujer, era para decirle adiós.
- Déjala. Está con los dos peques, que tienen miedo; no los deja hasta que se duermen.

#### LA COLMENA

En general predomina el diálogo breve, cortado, reconcentradamente expresivo, hasta llegar frecuentemente a la estilización

- ¿Y los nenes?
- Hechos unos hombrecitos.
- ¿Cómo pasa el tiempo!
- ¡Ya, ya!
- Oye.
- Qué.
- ¿No quieres verme?
- Pero...
- ¡Claro! Pensarás que estoy hecha una ruina...

#### LA COLMENA



Y de estructura simétrica, repetitiva, con un eco incluso, que tan bien expresa un determinado estado de ánimo, generalmente el aburrimiento, cansancio, hastío

- ¿Me quieres mucho?  
—Mucho.  
—¿Más que a nadie?  
—Más que a nadie.  
—¿Me querrás siempre?  
—Siempre.  
—¿No me dejarás nunca?  
—Nunca.  
—¿Aunque vaya tan sucia como tu amigo?  
—No digas tonterías.

#### LA COLMENA

Acerca de los diálogos de *La Colmena* podríamos enumerar toda una serie de típicas características y realizar un sin fin de clasificaciones, según la forma y el fondo. Pero resultaría demasiado prolijo. Sólo quiero fijarme, y retener como más importante, que el diálogo ocupa más del 90 % de las páginas de *La Colmena*, y que su técnica de exposición y desarrollo es la cinematográfica: una serie ininterrumpida y rápida de pequeños fotogramas, enlazados de forma perfecta para ofrecer un todo lleno de armonía al final. Porque los engarces no están realizados sólo por yuxtaposición, sino que son tan invisibles a través de las escenas, proporcionando una bien enlazada conexión, lógica y contundente, expresiva hasta el máximo.

El diálogo —rapidez, velocidad, salto mortal en el fluir de las cortas vidas a la muerte— es la esencia y el alma de una novela tan intensa como *La Colmena*.

## CAPITULO IV

## LENGUAJE POPULAR

Lo que cabría preguntarse, en primer lugar, es si, ciertamente, existe un lenguaje popular en la obra de CELA. Naturalmente, hablamos de un lenguaje auténticamente popular, de hondas raíces profundizadas en el pueblo sano y correcto —no caigamos en el tópico pueblo-incorrección que tanto se ha repetido—, disperso por esa amplia geografía hispana, que CELA ha recorrido a golpe de bastón bebiendo, junto con su polvo, la más íntima entraña de su vida pequeña, muy cerca de la tierra. No nos referimos, por tanto, a un pseudo-popularismo expresivo, falsamente *folklórico*, que no es sino un *pastiche* de cortos vuelos, sonando a vil latón su apariencia de bronce. Nada de florituras que un hombre, de oficio escritor, quiera hacer con una serie de palabras —frases— plebeyas, para ofrecernos una mixtificación sin estética, torpe y fosilizada, donde la falta de belleza sea la nota más sobresaliente que se le pudiera encontrar. No se trata de una afectación popular, de un marqués disfrazado de aldeano. No, porque enseguida descubriríamos el pastel.

Popular sería, por ejemplo, recoger el participio *fritidas* —de freír— que se usa en algunos pueblos sorianos. Allí no resulta extraña la expresión *patatas fritidas*. Es muy corriente, y tiene su lógica dentro del lenguaje. Si a partir de *reír*, por ejemplo, se dice *reidas* —gracias reidas por todos— ¿por qué no puede decirse *fritidas*? Se objetará que había de decirse freidas, y de hecho también se dice sin que sorprenda tanto. Pero *fritidas* tienen, asimismo, su razón de ser, y es que el hombre del pueblo —no el pueblerino— puede ser inculto, pero no torpe por principio. El sabe que existe, sin que note que sea cultismo, el participio *fritas*; y a partir de él, con la típica terminación *idas*, forma el participio *fritidas*. Como se ve, es una explicación compleja, pero lógica y no exenta de posibilidad de ser realizada. Claro es que podríamos buscar una más sencilla. También existe el verbo *fritir* entre los castellanos aludidos. Ahora todo es más simple, *partir - partidas, fritir - fritidas*. Esto es popular, jugosamente popular, siempre y cuando se ponga en labios populares. Pero no

lo sería la expresión tan típica andaluza: *A la pa'e Dió*, pronunciada por un profesor de Historia. Eso es folklorismo del malo.

Vemos pues, que lo popular en el lenguaje, como en todo, ha de brotar del pueblo y quedarse en el pueblo, sin pasar de ahí.

¿Se dá este auténtico popularismo en CELA?

En este punto quiero recordar lo que llamo *teoría del término medio* en la producción celiana. Miremos su obra en conjunto y observaremos una nota sobresaliente: esa *aurea mediocritas* que preconizaba HORACIO, adaptada a los tiempos actuales. Pero no lo confundamos con mediocridad, pues es despreciativo. No existe nada extraordinariamente desmesurado, ni pequeño o degradante en demasía. Quiero dejar bien sentado que en CELA no hay extremos —ríámonos un poco de ese *tremendismo absurdo*—, salvo los extremos que la misma vida ofrece. Pero entendámonos, una vida normal, sin vizcandes ni héroes de leyenda, sin patológicos seres infernales. Son esos hombres de tierra ligados a la tierra. Esos hombres de barro rodando por las calles de Madrid, alrededor de un café. Un hombre a quien ahoga el apisaje inanimado y el humano paisaje. Un hombre que sufre su dolor humano por esos mundos de Dios. *In medio virtus*, afirmó el filósofo. Nosotros parafraseamos: *in medio vita*. El hombre medio, el hombre que nos rodea, el hombre que vemos cada día. Aunque sea ese famoso tonto del pueblo.

Lo demás está en función del hombre: temas y estilo. ¿Existen temas suprahumanos, que escapen por su grandiosidad a las puras fuerzas del hombre? En absoluto, CELA lo sabe muy bien. En consecuencia, su estilo no puede ser orquestado como una ópera de WAGNER; lo cual no equivale a decir que carezca de brillantez. Por el contrario, se trata de un estilo brillantísimo dentro de su plano, armonizado con el fondo del cual es expresión. ¿Qué ocurriría si una gran orquesta, tras interpretar una sinfonía se pusiera a tocar un vals vienés? Desbordaría sin duda. El vals necesita de una orquesta más reducida. ¿Y por eso es poco brillante? Si se habla de un cíclope, es necesario emplear una forma cicolópea de hablar. ¿Pudo Homero escribir su *Iliada* en romancillo asonante y con lenguaje coloquial? Pero un romancillo popular hecho por un poeta excelso ¿no puede ser tan brillante como la *Iliada*, cada cual en su mundo?

El estilo celiano es, pues, ese estilo difícilmente sencillo del término medio. Su retórica es una retórica *al centro*, mesurada y discreta, ingenua a veces, como ingenua es también muchas veces la vida.

Podemos preguntarnos ahora: ¿qué papel ocupa el lenguaje popular en el estilo de CELA? No descubrimos mundos nuevos al afirmar que el de un principal protagonista.

DON CAMILO siente un cariño especial por lo pequeño y desvalido. Ya hemos citado como quiere a los niños. Pero no son sólo los niños. Son esos tontos benditos, que dan colorismo a los pueblos perdidos de monotonía. Son esas venerables piedras históricas —pero piedras, no símbolos y zarandajas mixtificados— labradas a golpes de sangre de nuestro pueblo. Esas tierras, especialmente las que la Naturaleza olvidó un poco en sus dones. Ahí está la raíz más noble y auténtica del pueblo. Para hablar de todo eso ¿cómo utilizar el blanco lenguaje de los duques, lleno de encajes?, ¿cómo el degenerado y popularechero de una sociedad pervertida? Su lenguaje es preciso que sea fuerte, vigoroso, sonoro sin estridencias, pero sin mogigaterías, a veces rudo y hasta rajado si queremos. Pero auténtico siempre, entrañablemente humano. Un lenguaje también del término medio, sin confundirse con la medianía, del pueblo sano y laborioso, que es la virtud central entre la superchería de la aristocracia y la vulgaridad ofensiva del populacho.

Ni naturalismo degradante ni falso idealismo. Realismo tajante, duro, poético complejo como la misma vida humana sin adulterar.

¿Con qué fin hace esto el autor de *Pabellón de reposo*? Uno ya lo hemos visto: adecuar el fondo y la forma. Otro está representado por una tendencia creadora, que enlaza directamente con ORTEGA y UNAMUNO. Los dos tuvieron una preocupación grande por el encuentro de palabras nuevas, en todos los órdenes, pero muy especialmente por lo que al neologismo se refiere. En UNAMUNO fue verdadera pasión. ORTEGA tampoco le va a la zaga. CELA da un giro a este deseo, mejor dicho, lo orienta en una dirección única —casi podríamos exponer toda una teoría del *especialismo*, ese fenómeno tan patente hoy en cualquier aspecto— y la lengua popular viene a ser su campo de acción. Naturalmente que ahí no pueden crearse palabras nuevas, en el sentido pristino de creación. Pero, sin duda, en el pueblo duerme un caudal inagotable de expresiones, de vocabulario, que es necesario dar a luz, ventear por esos mundos y que todos se aprovechen de su tipismo, de su riqueza expresiva. CELA, entonces, es el gran viajero y, como todo viajero, descubridor. Esas singladuras realizadas a lo largo de los caminos de España son un fructífero desempolvar de viejas voces que presenta ante nosotros como nuevas, como si las hubiéramos oído siempre, impregnadas de un valor extraordinario: retórica de la repetición, del contraste, de la minuciosidad pulida y amorosa, matizando la prosa con registros expresivos e, incluso, sonoros, generadores de unas características peculiarísimas. Como ejemplos, baste citar esas listas de palabras que incluye en diversos libros, especialmente en *Judíos, moros y cristianos*

Escolante	= Escolar
Blas	= Caballo de corta alzada para andar por el monte, borriquillo para montura.
Postura	= Cantidad de pienso que, de cada vez, se le da al ganado.
Yerbasana	= Yerbabuena.
Embonillar	= Empedrar con cantos rodados.
Obrada	= Medida agraria.
Colgarizo	= Tejadillo al nivel de las paredes del corral.
Falandero	= Niño que no se aparta de la madre.
Encentado	= Lacerado.
Agarradita	= Pequeño chubasco.
Tan y mientras	= Entre tanto.
Piojar	= Pejugal.
Moro	= Niño sin bautizar.
Peladillo	= Cochinillo asado.
Reule-ule	= Crujir de las faldas de las mujeres al andar.
Obrerizas	= Prestación personal que los vecinos hacen al coquejo, durante dos o tres días y suelen comenzar con el Carmen.

Pero nos interesa ceñirnos a las novelas que estudiamos. Y en ellas —prescindimos de *Pabellón de reposo* que, por su misma índole, está un poco fuera, al margen de tal popularismo— no es sólo el vocablo, se trata del lenguaje completo de un sector social, de su manera especial de hablar, de su construcción sintáctica, de sus giros particulares. Ahí están los innumerables personajes de *La Colmena* para atestiguarlo. Y no hablemos del *Lazarillo*, porque es inagotable.

Pero no confundamos. El popularismo de CELA no quiere decir incorrección. Está demasiado orgulloso de su estilo para aceptarlo así. Se preocupa mucho de moldearlo, pulirlo, y en un campo así no caben notas incorrectas. Se ha dicho de ORTEGA que, a veces, se le escapan repeticiones cacofónicas —no la anáfora insistente y poética de CELA—, acusativos internos, incluir lo definido en la definición, etc. Y esto en un hombre, y por eso lo citamos, cuya preocupación estilística es obvia, que siempre andaba preocupado por esclarecer y concretar el significado justo de una palabra, de una frase: de ahí que gustara tanto del lenguaje técnico, aunque exprese «un máximo de idea y un mínimo de emoción», según sus propias palabras. O precisamente por ese «máximo de idea» que expresa. Bien. Estos descuidos orteguianos indican deficiencia de expresión, está claro. Con CELA no sucede así, no podría suceder. ¿Que el hombre del pueblo no habla muy bien, se repite, se contradice incluso, tiene muchas ideas confusas y, por eso, su lenguaje frecuentemente no es un modelo de academicismo? No se buscan pulcritudes. Y la corrección no quiere decir

refinamiento. Por otra parte, surge el espejo con las *aguas deformadoras*, conformadoras en este caso. La literatura es el crisol que funde la realidad y su compleja mezcla. De ese crisol brota el estilo, purificado y limpio, libre de esas pequeñas escorias, pero sin desvirtuar. Porque lo que se propone es pulir la prosa, hacer más bello el idioma en la medida de lo posible.

CELA sabe que las ACADEMIAS no hacen la lengua. Como las leyes no hacen las costumbres. Es al revés. Por eso hay que partir del pueblo, del lenguaje popular. Y fomentar esa vida que ya tiene, organizarlo, no dejarlo morir con el paso del tiempo. Purificarlo de las pequeñas mixturas que pueda tener y devolverlo de nuevo al pueblo. Que los libros sean como espejos, y los espejos siempre embellecen. Nada de clases. Nada de divisiones. Un lenguaje hermoso que todos puedan y deban hablar. Un lenguaje lleno de vida, renovándose siempre, sin posibilidad de anquilosamiento. Un lenguaje vivo, flexible, expresivo. Lo cual sólo se logra teniendo en cuenta el que hablan millones de personas —ese pueblo ya tan repetido—, y prestándole el fuego purificador de la literatura, alejándolo tanto del *ex abrupto* degradante como del gorgorito ininteligible y cursi.

El profesor MUÑOZ CORTÉS defiende la teoría de la estratificación social del lenguaje (1). Y en función de ella habríamos de remontarnos muy atrás y explicar, ya a partir del latín— incluso del griego y el grupo indoeuropeo— toda una serie de peculiaridades características de cada una de las lenguas que hoy hablamos. Pero esto sería muy prolijo y desbordaría el tema que nos ocupa.

Fijémonos sólo en esto: el lenguaje, indudablemente, es un fenómeno social. Ahora bien, la sociedad está organizada según una serie de zonas yuxtapuestas en extensión y superpuestas en altura. El lenguaje esencial es único.

Pero cada una de las citadas zonas o capas sociales tendrá una serie de usos y características especiales que proporcionarán a su lenguaje una fisonomía típica.

Esto se aprecia bien en naciones como Inglaterra donde el *gentleman* no habla, indudablemente, como el obrero de la fábrica o el jugador de polo o el boxeador o el minero. Y mucho más en Francia, donde puede decirse que existe un lenguaje de barrio, bien definido y diferenciado, especialmente en las grandes urbes, como París.

Entre nosotros se da igual. Los medios de vida, el tipo de trabajo, las vivencias diarias y repetidas, las diversiones típicas influyen sobremanera en la psique, en la cordialidad, en la mente del hombre, que se conforma

(1) Tomado de notas de clase de Filología, impartida por el Profesor Muñoz Cortés. Curso Académico 1962-63.

de una manera determinada. Y todo ello redundando influenciadoramente en el gran medio de comunicación, de expresión, que es el lenguaje. Ahí está esa sociedad madrileña de bajo vuelo, esos hombres de tierra —sudor y trabajo— perdido en el ancho campo, ese pícaro descendiente del *Lazarillo*, ese *Pascual* bronco y desgajado de su misma vida, esos personajes, recortados algunos en el cristal de aumento —pero no caricaturas— que pueblan los llanos venezolanos, toda una galería diversa de un mismo pueblo fielmente retratado en un lenguaje de nivel parecido, pero con la casi infinita variedad de su muy diversa geografía.

CHARLES BALLY ha dicho: «El lenguaje es una función vital del espíritu» (2). Esto lo ha comprendido muy bien CELA. Yo me atrevería a decir que, para nuestro novelista, es casi la única función vital o, cuando menos, siempre la preciosa envoltura de cualquier otra función. Por eso mima el lenguaje, lo tornea, lo aquilata y sopesa con placer de padre que educa y modela el espíritu del niño. Y no sólo el lenguaje brillante y puro, elevado y aristocrático, sino el lenguaje vulgar, el de cada día, el que emplea cada hombre corriente para hablar con su vecino, cada criado para hablar con su compañero de oficio, cada hermano vagabundo para hablar con su hermano que trabaja de la mañana a la noche. Es el lenguaje de la calle el que utiliza con preferencia CELA. Un lenguaje cotidiano, vulgar, coloquial. Un lenguaje monótono, vacío de significado muchas veces, a fuerza de tanto oírlo. Pero en CELA cobra todo su esplendor significacional, expresivo, adquiere ese rango de función vital que le atribuye BALLY. Y ello por una doble razón: porque su empleo está mezclado siempre aunque a veces muy sutilmente, muy irónicamente, de una cordialidad afectuosa que lo llena de un contenido cálido, vital, capaz de impresionar nuestra sensibilidad; porque siempre palpita, incluso en una palabra grosera, ese temblor vital tan negado a CELA. La otra razón se cifra en estas palabras del profesor MUÑOZ CORTÉS: «El lenguaje representa un momento de hominización, y es la forma esencial con que el hombre formaliza su realidad» (3).

Por otra parte está el arte especialísimo de CELA. Un arte de novelar muy particular suyo. En el que todas las partes hasta la mínima de la palabra aislada, existen en función de una unidad total y final. CELA elige las palabras, las más adecuadas a cada situación. Y su gran ironía —de gallego poseedor admirable del castellano— es emplearlas en una doble vía: el trillazo que pueda significar por lo vulgar, por lo vulgarísimo a ve-

(2) CHARLES BALLY, «Le Langage et la Vie». Société des Publications Rom. et Franc. Geneve et Lille, 1952. Pág. 81.

(3) MANUEL MUÑOZ CORTÉS, «Discurso de inauguración del Curso Académico 1954-55». Publicaciones de la Universidad de Murcia. Pág. 11.

ves, y ese matiz poético que nunca falta. Es la teoría del contraste, tan necesaria a toda literatura y tan querida de nuestro CELA. Por eso no nos extrañemos de ver un lenguaje de lo más vulgar envuelto en un especial halo poético; ni tampoco de encontrarnos verdaderas palabras groseras que, tras una primera impresión fuerte y desagradable, nos deja un sedimento suavizado, pegadizo, afectuoso, como si la piedra cortante hubiera suavizado sus aristas.

«Si se considera a la creación literaria como una vivencia simbólica de la realidad...» (4). Véamos esto un poco despaciosamente. Pienso que la realidad pierde todo su valor *real* cuando se la convierte en símbolo. El símbolo, en la mayor parte de los casos, es inoperante. Puede tener un valor intelectual si se quiere; pero es un valor esquemático, de paradigma, un poco petrificado y que se aleja de nosotros. Desde luego pierde toda su significación afectiva, su calidez de acercamiento. No es posible considerar a la literatura como símbolo de la realidad. Mejor, considerémosla como un trozo de esa realidad, como una vivencia —o una serie de vivencias— más nuestra, capaz de influir en nuestra vida total, con una influencia benéfica o entorpecedora, perdurable o fugaz, desastrosa o amable, como se quiera o como ella sea capaz de influir. Pero carente de símbolo, que no sepamos que se trata de un símbolo. Que los rayos del sol nos lleguen directamente del astro rey a nuestras cabezas, a nuestros corazones. Sin que haya un espejo intermedio que nos los refleje. En cuanto existe el espejo, cuando nos damos cuenta de que se trata de un símbolo, pierde para nosotros todo su poder conmovedor, no nos quema. La literatura es una vivencia real, tiene que ser una vivencia real si queremos que sea algo más que una fuente de placer estético o un objeto de nuestra capacidad crítica.

*Don Quijote* nunca puede ser un símbolo, no podemos reducirlo a símbolo. *Don Quijote* es «algo» de carne y hueso, con una sangre vitalísima rodando por sus venas. *Don Quijote* es un hombre con sus virtudes y defectos, que nos acompaña cada vez que queremos. Está dispuesto siempre que nosotros queramos, pero no como nosotros queremos, sino como quiere él. Los símbolos nunca quieren ellos. Me place UNAMUNO. *Don Quijote* se le escapó a CERVANTES, como el hijo escapa del claustro maternal. Después ambos tendrán una vida propia. Lo vemos palpablemente en su lenguaje, como en el lenguaje —lenguaje popular— de los libros de CELA, vemos pa'pitar una realidad pariente de dolor en lágrimas, de alegría. Y cada palabra es un chorro de dolor, una lágrima hecha letras y sonidos, una explosión de alegría. No son símbolos. Son la realidad misma porque como

(4) MANUEL MUÑOZ CORTES, «Discurso de inauguración del Curso Académico 1954-55». Publicaciones de la Universidad de Murcia. Pág. 12.



tal nos llega a lo más profundo de nuestro ser. Y si el hombre es lo que es su lenguaje, no cabe duda que la *señorita Elvira*, *D. Leonardo*, *doña Rosa Pascual*, *Lola*, son unas realidades sacadas de lo popular, de lo vulgar, de lo tosco, con muchas notas comunes, pero también con toques diferenciales que los hacen ser ellos mismos. Su lenguaje es un lenguaje sin remilgos, sano y fuerte, lleno de franqueza expresiva, cargado de emotividad en todo caso, verídico y real en cualquier momento, como verídicas y reales son sus vidas. Es lo que más nos conmueve. No podemos separarlos porque son la misma cosa.

Y este lenguaje popular, vulgar, está plagado de interjecciones, exclamaciones, verdaderas espitas del sentimiento. Decía VOSSLER: «Tales construcciones de dos y aún de tres, cuatro y aún más significados, abundan particularmente en aquel tipo de lenguaje que, sin atender al aspecto de comprensible información, sirve más bien al estallido inmediato de los sentimientos. Cuanto menos interesan a la sintaxis formal las exclamaciones, explosiones y demás formas primarias del habla, más vitalmente apasiona su estudio al psicólogo del lenguaje...» (5).

Nosotros no somos psicólogos del lenguaje; pero veremos cómo esas construcciones son abundantísimas en el lenguaje popular de CELA —buscadas, además, con una idea preconcebida estéticamente—, transportando —siendo— siempre una tremenda descarga emocional, descarga que le apreciamos, incluso, en las incorrecciones, esas incorrecciones o tosquedades de las que habla el profesor MUÑOZ CORTÉS: «Veámos cómo la pronunciación tosca denuncia, o una falta de interés por la perfección social propia, o una procedencia rústica» (6). Para casos como *La Colmena* puede valer la primera causa. Para ejemplos como *Pascual Duarte*, la segunda. El resultado final, siempre es el mismo.

Porque los personajes de *La Colmena* no son de procedencia rústica. Han nacido y se han criado en una gran ciudad; pero carecen del más mínimo interés por su perfección. Están inmersos en un compartimiento estanco, sin salidas hacia arriba, y allí se mueven envueltos continuamente en el mismo lodo y con idéntica luz gris.

*Pascual* es distinto: procede de la tierra, del campo abierto, y es casi tierra y campo. Sus exclamaciones más espontáneas nos dejan un sabor acre, a lodo mojado, a barro muchas veces deshecho en el paladar. Su vulgarismo expresivo es más riciamente sonoro y vital, aunque la forma sea la misma o muy parecida.

(5) KARL VOSSLER, «Filosofía del Lenguaje». C. S. I. C. Madrid 1958. Pág. 132.

(6) MANUEL MUÑOZ CORTÉS, «El Español Vulgar». Biblioteca de la Revista de Educación, Madrid, 1958. Pág. 19.

Realizar un estudio completo del lenguaje coloquial en la obra de CELA es tarea impropia de este lugar. Vamos a limitarnos a fijar nuestra atención en algunos aspectos que nos i'ustren acerca de su realidad y de su importancia. Ellos vendrán a modo de muestra significativa, sin que sea óbice para un estudio más profundo y amplio, enfocado, incluso, desde otros puntos de vista.

Cualquier obra que consideremos —incluso *Pabellón de reposo*— sería buena para este análisis que nos ocupa. Pero prefiero centra'lo en *La Colmena*; y *El nuevo Lazarillo* por reforzar ejemplos. Porque, puede resultar curioso, pero las expresiones vulgares son mucho menos abundantes en el bohemia de las tierras de Salamanca. Tan sólo en las construcciones verbales se nota un popularismo —arcaísmo mejor— muy acentuado. Pero este aspecto es propio de otro lugar. Por eso lo dejamos. El tono de época pasada da la impresión de más vulgar; de hecho y fijándose bien, no lo es. No creo haber encontrado en todas sus páginas uno de esos famosos *tacos* que en *La Colmena* están sembrados acá y allá.

Pero veamos algunos ejemplos.

Existen, a veces, palabras y aun construcciones que pierden su significación primigenia y genérica, para aislarse en una expresión más reducida, como nuevos matices. En *La Colmena* leemos:

—Niña, apaga la luz.

—Contaba lo de la suerte que había tenido su niña.

Se refiere a una niña de más de veinte años. Es un rasgo típico de cierto sector social madrileño. En Murcia también suele emplearse, sobre todo entre la gente joven.

Del *laismo* o *leísmo*, el tan debatido problema, también se hallan algunos ejemplos

—Tampoco hay derecho a hablarla así.

—¿Puedo hablarla?

## LA COLMENA

La repetición innecesaria de pronombres, especialmente personales, es un rasgo redundante, propio de personas con léxico reducido y sencilla sintaxis, pero muy expresivo

—Yo ya sé lo que me hago.

—Yo bien sé lo que me hago.

—A mí me parece que esto de hincharse no debe ser saludable.

—¿Tú te das cuenta?

#### LA COLMENA

Lo que llevamos apuntado vale como ejemplo. Podrían encontrarse algunas muestras más en el mismo sentido. Pero no son de los rasgos más abundantes y definidos.

Una primera característica muy representativa es el uso de palabras —a veces frases— no muy literarias, propias de gente con determinada y breve cultura, cuyo vocabulario es, en cierto modo, plebeyo, si vale el adjetivo. Por otra parte se trata, como es natural, de un vocabulario correntísimo, que oímos todos los días en cualquier calle o plaza, lleno de sugerencias, muchas veces perdidas por la fuerza de la costumbre, pero que recobran todo su prístino valor significacional al verlas reflejadas en un libro, en el conjunto de una obra artística. Y así vemos en *El nuevo Lazarillo*

—Morapio.

—Mentarme.

—¡El tío más memo!

—Tuve buen ojo.

—El libro no pone de quién es.

—A mí el tal libro me produjo gran alegría...

—Se conoce que para que no me estropease.

#### Y en *La Colmena*

—Victorita buscó a tientas la pera de la luz.

—¿Arrimó este botarate por aquí?

—Y con unas perras que fuí sisando...

—Sí, descuide usted.

—Es una señorita algo cotilla.

—El que se cabreaba la mar era mi hermano.

—El Alcalde de Corek tardó más de un mes en palmarla.

—No es ningún pelagatos.

—Su hermana no es ningún pendón.

Vemos una ascensión gradual en el clima hasta llegar a la quasi grosería o a la grosería palmaria, sin eufemismos, como producto de una violenta situación psicológica que estalla en un desahogo explosivo

- ¿Y tenía usted retortijones?
- ¡Este mundo es una mierda!
- ¡Qué coño!

En el ámbito popular —o vulgar— existen infinidad de frases utilizadas por todos frecuentísimamente, que han pasado casi a la categoría de tópicos. Nosotros vamos a aceptarlos como tales, aunque habría mucho que discutir sobre ello. Nos limitamos a registrar su existencia. Es el caso de la *frase hecha* vulgar. Una frase a veces eufemista, a veces metafórica, siempre cargada de emoción poética, aunque se trate de la poesía de lo feo. En ciertos momentos es una palabra que resalta dentro del conjunto de la frase; en otros momentos es la frase completa, estilizada ya, encuadrada en un casillero de significaciones fijas, aceptadas y usadas por todos en el lenguaje coloquial, en la conversación corriente

- Siempre procuré andarme con ojo.
- Cantaba a grito pelado.
- No me quitaba ojo de encima.
- Estar menos en el candelero.
- ¡Hacer la mismísima!
- Terminó con el corazón en un puño.
- Mejoraba a ojos vistas.
- La recetaba a diestro y siniestro.

#### LAZARILLO

- Echan instancia.
- Nunca había sacado los pies del plato.
- Era de buen conformar.
- No sabe de la misa la media.
- Se mete la pata y se organiza unos líos del diablo.
- Todo será coser y cantar, ya lo verás.
- Ya está madurita, ya está al caer.
- Esto es pan comido.
- La vida está por las nubes.
- A mí, como usted comprenderá, ni me va ni me viene.

#### LA COLMENA

En este sentido de frases hechas, un poco petrificadas, resulta curioso observar que el nombre de Dios interviene mucho en ellas. La gente del pueblo, aun cuando maldiga o b'asfeme, siempre nombra a Dios, por un sentimiento casi atávico de respeto o temor o deseo de ayuda. Podría hablarse de superstición, de influencia pagana: dioses benefactores o coléricos para el hombre. O, simplemente, nombrarlo por inercia, por costumbre

—Hijo de padres con nombre y apellidos, como Dios manda.

—Como estaba de Dios que prosperase...

—Ya que de por dentro sólo Dios lo sabe.

—Y de ello doy gracias a Dios.

—¡Bien lo sabe Dios!

—Es capaz de dar todo lo que tiene, bien lo sabe Dios.

LAZARILLO

En *La Colmena*, abundan menos; se suelen encontrar exclamaciones donde entra la palabra Dios. Ya lo veremos más adelante.

En los diálogos —inicio y desarrollo de los mismos— ve BEINHAUER (7) uno de los más característicos elementos diferenciadores sociales, en cuanto a la expresión se refiere. La cortesía desaparece y, con ella, toda forma eufemística o cultivada de la expresión. Por su influjo, las pa'abras y las fórmulas quedan arrinconadas, vacías de expresividad, o resultan insólitas, desconocidas y hasta chocantes. Una palabra como «caballero» es tabú para la sociedad inferior; y así no he podido encontrar ni un ejemplo. Tampoco se hallará con facilidad «señor». En cambio sí se aplica mucho el «don». Frases del tipo de: «*Por favor, caballero*», «¿*Desea algo el señor?*», etc., no se encuentran en las obras que nos ocupan. Por otra parte con mucha razón: si existieran, traicionarían una forma peculiar de hablar en cuyos círculos no entran sutilezas. Para dirigirse unas personas a otras se emplean mucho formas verbales —lo más primigenio en este sentido— y el socorrido «*oiga*» que en una persona medianamente cultivada resultará de mal gusto, irrespetuosa; a veces se incurren en contrastes como éste: «*Oiga, don Mario*» (*La Colmena*).

Veamos algunos ejemplos de iniciación de diálogo, casi siempre apelaciones, que nos darán una medida exacta de cuanto queremos insinuar

(7) WERNER BEINHAUER, «Spanische Ungaangssprache». Hamburg, 1960. Páginas iniciales del primer capítulo.

—¡Arriba, galán!

—¿Eh?

—Arriba, gandul.

\* \* \*

—Oye, Salamanca...

—Anda, ven aquí.

\* \* \*

—¿A dónde (vas)?

—A donde don Federico.

\* \* \*

—¡Ay, Paca! ¡Casi no me atrevo a decírtelo!

—¡Dilo, mujer!

—¡Sea, ya que lo pides!

#### LAZARILLO

—Dí, ¿qué quieres que te regale?

—Pero, hombre, ¿con lo mal que andamos?

\* \* \*

—¡Mala noche!

—Las hay peores.

\* \* \*

—¡Serenos!

—¡Sindo!

—¡Va!

\* \* \*

—¿Qué de bueno le trae por aquí?

—Poco de bueno... y sí bastante de malo.

\* \* \*

—Un día que vaya usted de bureo, me llama.

—Hace, sí, señor.

#### LA COLMENA

Aparte lo dicho es preciso destacar una nota: la cantidad casi infinita de signos admirativos —interjecciones, formas exclamativas— que nos encontramos en los diálogos. Se ha dicho que la expresividad de un habla se mide por la cantidad de interjecciones. Bien, cada frase entre signos

admirativos equivale a una de ellas. En su función y por los ejemplos apuntados, podemos juzgar de la expresividad de un lenguaje como el de *La Colmena* o *El nuevo Lazarillo*.

Por otra parte, la frase admirativa está muy cerca del gesto fónico. Y es indudable que gestos fónicos —interjecciones— constituyeron la más primitiva forma de lenguaje, natural y espontáneo, sin reglas de cultura y complicación. Hoy el lenguaje popular, coloquial, está emparentado directamente con aquella forma originaria: y el gesto fónico es su nexo de unión. Por lo que no es de extrañar su abundancia interjectiva.

Una variante del diálogo la representan los soludos, donde aparece también esa nota popular, directa, sin adornos.

—Hola, Roberto.

—Hola.

\* \* \*

—¿Qué hay Pirula?

—Nada, Javierchu.

\* \* \*

—Hola, Julita, hija.

—Hola, mamá.

\* \* \*

—Adiós, doña Celia.

—Adiós, señor Aguado.

#### LA COLMENA

En el último ejemplo apreciamos un paralelismo completo: *Adiós-Adiós, doña-señor, Celia-Aguado*. Y es de notar que la palabra *hola* c *adiós* sean casi las únicas empleadas en los saludos. Son un poco descarnadas, desprovistas de cortesía amañada. Un simple *hola* sustituye al correcto *bueno días*, pero no es lógico que entre mujer y marido, entre amigos que se ven a menudo, se empleen tales sutilezas.

Estilísticamente, el *hola* ha dado en el mismo centro de la diana.

Hablábamos más arriba de frases hechas. Nos encontramos ahora con otro tipo de frases que, bien por la construcción, bien por la existencia de una determinada clase de palabras, proporcionan un sabor especial, un colorido peculiar, siempre dentro del estamento social apuntado: el pueblo, lo vulgar en este sentido, lo inculto y espontáneo.

Veamos, en *La Colmena*, una serie de ejemplos donde predomina una construcción especial, heterodoxa desde el punto de vista gramatical, pero

expresiva ciertamente. Se trata de una construcción de habla familiar, cálida, íntima, con la gran emoción de las cosas pequeñas.

—Te tengo de cena chicharros fritos.

—Miró fijo para su mujer.

—Victorita hay algunos momentos en los que piensa.

—Esta que ves... aquí donde la tienes...

—Pero, venga hombre, saludaros...

—¿Va usted a querer algo?

—Lo que dan ganas es de mandarlo todo al cuerno.

—Yo ceno bien poco.

—Pues, mujer, hacer, lo que se dice hacer, no hace nada.

—¡Venga, hombre, venga ya, con tanto callar y con tanta monserga!

Pero lo verdaderamente abundante son las frases donde intervienen palabras de cierto tipo, locuciones determinadas que dan como resultado un *argot* especial, no el de una profesión concreta, sino el de toda esa abigarrada clase social inferior que, cuando más, utiliza como únicas reglas gramaticales o de cortesía las que le dicta su espontaneidad, la pobreza cotidiana de su vivir.

### Véamos como ejemplifica el *Nuevo Lazarillo*

—Sólo candidatos a porrillo.

—No la conocía de vista, aunque sí de oídas.

—Estuvo algún tiempo en candelero.

—Le abría la espita de los pecados.

—Anduvo también al retortero.

—El tío más memo y desgraciado que me he echado a la cara.

—Ir acostumbrando las carnes al morapio.

—Empalmé unas viruelas.

—Todos vieron que había estirado cerca de un palmo.

—Sin haberlo tirado a sobaquillo.

—A mí me sacaba los colores de la vergüenza.



- Me ponía mismo debajo del sobaco.
- Llorando a moco tendido.
- Que a pique estuvo de tenderme debajo de una mata.
- Aquí nadie se busca líos.
- En un vareo de mi pobre pellejo.
- Tiró de la garrota y frunció el ceño.
- ¡A usted nunca le han dado ños lapos?
- Con los cueros amarillados.
- No sacaba ojo de allí.
- Hasta que el cuatro de bastos quedaba panza arriba.
- ¡Así te pudras en vida, chulo asesino!

Por su parte, *La Colmena*, también echa su cuatro a espadas. Y es más duro que el del *Lazarillo* su lenguaje, más plástico, descarada y cruelmente plástico. Resulta mucho más duro al oído y sus aristas hieren de manera más viva. A veces es un lenguaje casi de cloaca, al menos de alcantarillado desagrador, pero siempre envuelto en un halo especial, vivificador, que CELA crea a las mil maravillas y que proporciona belleza, aparte expresividad, a lo feo, o lo degradante

- Un honesto padre de familia, más infeliz que un cubo.
- No tiene un pelo de tonto.
- Desde meterse monja hasta echarse a la vida.
- Malo sería que no pudiesen reunir lo bastante para comer.
- Cuando el guardia se largue.
- Se los sabe enteras de pe a pa.
- Y aunque era cachonda procuraba resistirse.
- No sentía deseos ningunos de golfear (chica).
- Puedes hacer lo que te de la gana.
- Los tísicos pobres pringan. Los tísicos ricos...
- Por lo menos van bandeando.
- ¡Este mundo es una mierda!
- Victorita se puso de mala uva.
- ¿Y a usted que leche le importa?

- ¡Pues la he hecho buena! ¡La he pringado!
- Le gusta darse el lote antes de irse a la cama.
- Cuando una se harta, se tarifa y en paz.
- Si lo ve, va a empezar a tirar coces.
- Filo, en cueros, tiene una cierta hermosura.
- Lo que dan ganas es de mandar todo al cuerno.
- A dar la cara y a pringar la marrana.
- ¡Que dónde está el cabrito! ¡Que dónde está el tío!
- ¡Pues porque no me da la gana de hablar de otra manera, tía alcahueta!
- ¡Aquí todo Dios anda a lo suyo!

Como ya es costumbre, he querido poner de relieve esa graduación ascendente, hasta el *climax* que en este caso raya en la blasfemia casi. Decididamente es vulgarísimo, grosero, ese *todo Dios*; pero también es innegable que expresa insuperablemente un estado de ánimo casi desesperado. Como la dentellada al viento de un lobo acorralado de escopetas. Mezcla el plano humano al divino y el resultado es impresionante.

De propio intento hemos dejado el apartado de las exclamaciones para el final. Y es que en ellas no cuenta tanto la expresión gramatical, de comunicación ideológica, como el chasquido psicológico, la descarga emocional. A través de ellas el espíritu humano se desviste de cualquier ropaje de cultura y se queda en la desnudez primigenia de su inocencia significativa: es el puro gesto fónico. Lo afectivo queda al descubierto por completo. Se trata de la manifestación más vital de la vida misma, valga la redundancia. Son como golpes de sangre, una sangre a veces roja, a veces negra, a veces indeterminada.

Rasgo típico de ellas es que apenas si existen verbos. Y cuando se dan, suelen ser verbos de voluntad, existenciales. El lenguaje resulta cortado, en incisos. Como decía ANTONIO DE CAPMANY: «Porque la fuerza de la pasión, cortando el aliento y perturbando la mente, suele partir las palabras y aun dividir las sílabas» (8).

A veces las exclamaciones parecen irracionales por lo que no dicen. Pero son eminentemente vitales por cuanto expresan y sugieren

(8) ANTONIO DE CAPMANY, «Filosofía de la Elocuencia». Imprenta M. Sancha, 1777.

—¡O quien diablos fuera!

—¡Así me muera!

—¡Cosa que no sé cuántos hijos de madre hubieran logrado!

—¡Es una zorra!

LAZARILLO

—¡Calla, boba!... ¡Ya ves!

—¡Me encuentro tan poquita cosa!

—¡Si por aquí no se mueve ni una rata!

—¿Ah, sí? ¡Ojalá!

—¡Pues no faltaría más!

—¡Vaya tío! ¡Antes sí que había hombres!

—¡Caray, con las formas!

—¡Bestia! ¡Cachondo! ¡Ay! ¡Ay!

—¡Qué caramba! ¡Qué coño!

LA COLMENA

Incluso, a veces, un eufemismo puede resultar más expresivo que la misma palabra prohibida. Por las sugerencias. Se juega con la imaginación del lector.

Dentro de las exclamaciones, las hay abundantísimas en las que interviene la palabra Dios. ¿Por qué ésto? Lo atribuyo a un resto atávico de primitivismo salvaje, como una traslación pagana y supersticiosa al mundo cristiano. Creo haberlo dicho en algún otro lugar de este mismo trabajo. Y no es beatería religiosa cristiana, porque tanto se oye en boca de viejas rezadoras —aunque por otra parte sean harpías—, como en la de hombres que no entienden una palabra de religión, como en mujeres cuya vida no es precisamente la de visitadoras de iglesias.

Unas veces es el sentimiento de amor o de miedo que la situación despierta, y que se identifica con Dios

—¡Dios me libre!

LAZARILLO

- ¡Que Dios me perdone!  
 —¡Por el amor de Dios!  
 —¡Pidamos a Dios, hijita!  
 —¡Calle, calle! ¡Por el amor de Dios!  
 —¡Ojalá! ¡Dios te oiga!  
 —¡Que Dios se lo pague!  
 —¡Mira tú que si Dios quisiera...!

## LA COLMENA

En otras ocasiones sirve sólo para reforzar una idea, que puede ser de justicia, de verdad, de insistencia y para que se crea algo. Se trata de un juramento implícito, de un poner a Dios por testigo en prueba de algo. Se desconfía del hombre, no se cree en las palabras como medios de expresión y convencimiento. Trasciende lo puramente humano. En el centro, la creencia instintiva en alguno superior. Dios será así infalible. La palabra resuena como poder de lo nombrado. Basta conocer el nombre y se posee la omnipotencia del Ser superior. En el Lazarillo leemos a menudo

- ¡Bien sabe Dios que...! ¡Bien lo sabe Dios!

Y, por su parte, en *La Colmena*

- ¡Empiezan como Dios manda!  
 —¡Vaya por Dios!  
 —¡Por Dios, caballero, para eso estamos!  
 —¡Como hay Dios! ¡Vaya si me la paga!  
 —Y que lo digas. ¡Dios te oiga!  
 —¡Por Dios, que es verdad!  
 —¡Créame, por amor de Dios!  
 —¡Como hay Dios, que lo he visto!

Acabamos con esto el espiguelo de ejemplos que nos hablan del lenguaje popular, vulgar, en la producción celiana. Pero no se crea que se trata de ejemplos aislados, perdidos en la vorágine de sus páginas. Muy al contrario. No existe párrafo en que no pudiéramos detenernos para hacer un escarceo. Como citas completas, remito a las páginas 208, 218, 219, 221,

253, 266, etc.; es sólo una muestra. Y fíjese la atención en que son páginas muy próximas. Lo mismo sucede en el resto del libro.

Y ante la imposibilidad de comentarlas todas, vamos a hacer un poco de hincapié en una sola de ellas, la 151, que nos servirá para cerrar el capítulo.

Hablan *doña Rosa*, boca libre y directa si las hay, y *Elvira*, esa sombra de mujer que pasa por *La Colmena*

—¿Qué tal, Elvirita, se ha descansado?

—Sí, doña Rosa, ¿y usted?

—Pues yo, regular, hija, nada más que regular.

—Y eso ¿por qué?

—Yo me pasé la noche yendo y viniendo al water; se conoce que cené algo que me sentó mal y el vientre se me echó a perder.

—¡Vaya por Dios! ¿Y está usted mejor?

—Sí, parece que sí, pero me quedó muy mal cuerpo.

¿Puede pedirse más a un diálogo tan corto? Rebosa espontánea naturalidad. Preguntas directas, sin adornos. Lo que interesa se pregunta y a cada cosa se le llama por su nombre, naturalmente el nombre que conocen. El pronombre personal es un fenómeno muy corriente entre la gente del pueblo: ahí lo tenemos, como también tenemos esas palabras tan sonoras como *water*, aunque sea un poco tabú; y esas frases como *se conoce que, el vientre se me echó a perder*, denunciando un lenguaje sanamente coloquial, desconocedor de eufemismos que, muchas veces, adulteran la expresión restándole nervio y bríos.

Continúa el diálogo un poco más y el último párrafo de la página está constituido por una perorata propagandística del tabaco, a cargo de *Padi-lla*, el cerillero. En mi opinión, tal párrafo expresa toda la mesura, elegancia, arte de decir y contención de *ex-abruptos*—está hablando a un señor—de que es capaz un hombre del pueblo, de la más ínfima escala social, cuya única escuela es la calle y las demás personas.

Desde el apelativo inicial *mire usted*, mezcla de desenfado y corrección, hasta el último *pálpelos si quiere*, todo es correctamente coloquial, genuinamente popular, jugosamente expresivo. Ese *pálpelos* ¡cómo resuena en el oído bien! Y el *si quiere* está en su punto justo; el decir *si lo desea* no corresponde a un cerillero normal, aunque a las personas cultas les resulta de *mejor efecto*.

El lenguaje de una persona así, forzosamente ha de ser reducido, especialmente cuando, como en este caso, se encuentra obligado a *hablar bien*; oímos que dice: *Le queda un gusto un poco raro, no notará nada raro*, evidencia palpable de esa brevedad de vocabulario. Por otra parte, el pueblo es hiperbólico: *Huele a vinagre a cien leguas*. Poco dado a la abstracción, prefiere el dato concreto, en tiempo y espacio, para entenderse mejor: *Aquí no hay máquina, aquí está todo hecho a mano*. Y es también garbosamente castizo al expresarse: *Aquí ya puede usted meter la nariz, no notará nada raro*.

Pero es preciso no diseccionarlo más, porque se corre el peligro de apreciar cada trocito por separado, sin unión. Cuando, en realidad, su belleza más lograda la tiene en el conjunto del discurso, en la armonía de sus elementos, donde cada uno cobra la expresión más completa en la sinfonía total.

Mire usted, el tabaco de colillas siempre se nota; por más que lo laven siempre le queda un gusto un poco raro. Además el tabaco de colillas huele a vinagre a cien leguas y aquí ya puede usted meter la nariz, que no notará nada raro. Yo no le voy a jurar que estos pitillos lleven tabaco de Gener, yo no quiero engañar a mis clientes; éstos llevan tabaco de cuarterón, pero bien cernido y sin palos. Y la manera de estar hechos, ya la ve usted; aquí no hay máquina, aquí está todo hecho a mano, pálpelos si quiere.

## CAPITULO V

## COLORISMO

La presencia o ausencia de elementos colorísticos en la literatura, es un hecho que puede interpretarse de muy diversas formas: desde la brillantez aristocrática y refinada del *Modernismo*, hasta el color descarnado, y degradante muchas veces, del *Naturalismo* más abyecto. En el centro es posible colocar toda una gama de interpretaciones y matices.

Se ha dicho que el hombre del *Modernismo* no se conforma con la realidad que se le ofrece a los ojos y sueña, deja volar la imaginación hacia campos extraordinarios: templos de materiales maravillosos, fantásticas ciudades, príncipes mitológicos, elementos todos fastuosos envueltos por un celaje de luz y de color. Podríamos creer que en estos mundos extraordinarios es donde únicamente tiene lugar el despliegue imaginativo, y nos engañaríamos con ello. El color, desde el momento que no es sólo ornato, sino que pasa a la categoría de símbolo —o de elemento integrador, con otros, de una simbología total— necesita asimismo de la imaginación creadora, aunque sea para utilizar los colores feos, degradantes; el brillo no es el mismo, naturalmente, pero quizá por eso mismo el esfuerzo imaginativo sea mayor. Por otra parte, es preciso no olvidar que la belleza de lo bello —y valga la redundancia— es más fácil de expresar que la belleza de lo feo. El escritor —poeta, novelista— se encuentra ante un mundo de tragedia, gris de color. Utiliza ese color, pero necesita poner a contribución todos los recursos de un estilo rico para obtener matices de lo gris y de lo negro y hacer que no todo quede en negro y gris meramente. Este es, sin duda alguna, el caso de CELA.

Decíamos al hablar de *Pascual Duarte* que el color tiene poca importancia para CELA —a diferencia de su eximio paisano VALLE INCLÁN— y que el negro, tan abundante aunque no se encuentre expresamente indicado, no es color para él. Intentamos aclarar esto. Ante todo, en una situación, lo que importa verdaderamente es lograr el clima de dramatismo, lo impresionante, lo conmovedor. Y es entonces la palabra, la frase,

lo cortado e incisivo del diálogo, esos tremendos contrastes, la sequedad de la construcción, la desnudez de un estilo tajante. Es muy significativo que CELA haya escrito estas palabras: «No es momento de novelar sobre jugadores de polo y duquesas; si así fuera, dejaría mi oficio de novelista». Y los jugadores de polo y las duquesas son, ante todo, color, brillo, luz, como mariposas en primavera, continuamente moviéndose, pero con movimiento en que impera el ritmo, la medida, que son otras formas de color como si de un ballet se tratara. Hay que hacer novelas del hambre, del sufrimiento, del dolor, de la angustia y la desesperación, clamando por una reivindicación del hombre. ¿Qué colores pueden darse ahí? Sólo el negro más oscuro, que por sabido se calla. Por esto es por lo que decíamos que el negro no es color para CELA. Aunque en este apartado especialmente dedicado a él, es preciso analizarlo un poco como ingrediente indispensable, y muy principal, aunque, repito, no está expresado la mayor parte de las veces, sino como una supuesta decoración de fondo. ¡Hasta tal punto llega la economía expresiva de CELA que, por paradoja, resulta mucho más expresadora por cuanto tiene de sugerencia. Baste recordar la más aciaga noche de *Pascual*: aquella en que mata a un amigo en la taberna y la yegua le malogra su primer hijo: el cielo oscuro del camino, la negrura de la noche y de la cuadra donde descansa la yegua. Tan sólo una lucecita —la de la ventana de la casa— rompe la monótona e impresionante negrura de la noche: y negros son los cipreses del cementerio —más aún que la noche— y los ojos de la lechuza, que además brillan para acentuar su negro. Y el mismo hecho de la luz encendida resalta, por contraste, la oscuridad que los rodea: pero en las páginas, ¿dónde está expresado ese negro? El estilo celiano es un estilo de la repetición, cuando quiere resaltar algo de manera especial. Aquí tenía una ocasión propicia por demás. Y no lo hace, ¿por qué? Sin duda porque así resulta más misteriosa. El miedo y la tragedia lo son tanto más cuanto más sugieren. El negro, en tal noche, lo rodea todo, lo empapa todo. Si lo expresara en palabras perdería la mitad de su valor emocional, e, incluso, estilístico. Otro ejemplo, aunque sea salirnos de la trílogía propuesta, lo tenemos ya en el mismo título de una colección de cuentos: *Esas nubes que pasan...* Existe toda una simbología no sólo en los elementos materiales y corpóreos: las nubes con todo su significado de apariencia, sino también todo un símbolo del color: ahí está el azul del cielo como fondo —es típico que casi siempre haya un fondo extático de color— el blanco de las nubes, que puede tener matices grises, oscuros, hasta rojos o naranjas en el atardecer. Pero un color desfleándose en los puntos suspensivos, perdiéndose en el mismo movimiento de las *nubes que pasan* como gotas de aire que no podemos retener; llegan hasta nosotros, gustamos su sabor, su color,



unos minutos y nos dejan; la idea de fugacidad en el recurso estilístico —gramatical— de los puntos suspensivos, en la semántica del verbo. El color diluyéndose, cuando no se trate del negro, es típico de la novelística celiana. Un color falto de nítidos perfiles. Si identificamos el color con la felicidad, de modo general especialmente cuando ese color es alegre, vistoso, tiene mucha razón al dejarlo diluir: porque no es precisamente un mundo de Edad de Oro lo que CELA lleva a sus libros, aunque sí se aspire a él: en esta fórmula entra muy bien el elemento simbólico color, existente pero escapándose de las manos, como agua en una cesta de mimbre. Recordemos a este respecto que, incluso en su único libro de versos, ya preconiza este color a medias, como rebajado en su belleza visual por una bruma pertinaz y pesada: *Pisando la dudosa luz del día*. He ahí el término medio. Esa luz que no es blanca, ni oscura, ni azul, ni rosa. Es *dudosa*, sin plenitud. Sabemos que puede llegar la esplendorosa luz a pleno día, con la belleza refulgente de sus colores; pero aun pesa sobre ella cuando llega a nuestros ojos un poco de la infeliz oscuridad nocturna.

Son notas del color en obras extrañas a la trilogía que nos ocupa.

Hab'emos ahora un poco del color y la literatura, de manera general.

IVAN A. SCHULMAN, en su notable libro *Símbolo y color en la poesía de José Martí*, hace un poco de historia del tema. Cita la *Symphonie en blanc majeur* de GAUTIER, el primer impulso atribuido al PARNASO, «con su plástica sensibilidad para el color»; los sonetos *Correspondances de BAUDELAIRE*, y *Voyelles* de A. RIMBAUD, así como el *Traité du verbe* de RENÉ GHIL, «obras éstas que formularon la teoría de que existen relaciones entre sonidos y colores que se llaman correspondencias sinestésicas» (1).

La historia de los sucesivos escalones o hitos marcados en el estudio del color, apenas si nos interesa. Nos llama más la atención el hecho de esas correspondencias sinestésicas. El color como elemento de ornato y brillo plástico —relación pintura-literatura— ya es tradicional. Y en este sentido de *pintar con palabras*, todavía no puede hablarse de sinestesia: un prado verde, una nieve blanca son cosas que en realidad *se dan* así. Distinto sería hablar de la verde envidia, de la oscura voz, de la blanca inocencia. Entonces nos hallaríamos de pleno ante un fenómeno diferente, atribuyendo a seres o cosas colores que, lógicamente, no les corresponden. Hay una transmutación de planos sensoriales e, incluso, ideológicos.

El problema de la sinestesia ha sido siempre de gran eficacia en literatura. Por cuanto se refiere al simbolismo cromático, en particular, no lo

(1) IVAN A. SCHULMAN, «Símbolo y color en la poesía de José Martí» Editorial Gredos, Madrid, 1960. Páginas iniciales.

es menos. SCHULMAN cita a JOHANSEN, que la define como «l'enchainement d'éléments provenant de différents domaines sensoriels» (2). Quizá sea la definición más sencilla y completa al mismo tiempo. Está en la línea de los contrastes, y una vez más vemos la preponderancia que el contraste tiene, como ley psicológica y estética. Un contraste que es tanto más efectivo cuanto menos se nota la relación lógica entre sus elementos, como muy bien ve SCHULMAN: «La sinestesia cromática, abstracta, impone el uso de un adjetivo de color con un sustantivo desprovisto de toda conexión lógica con dicho color» (3). Pero no sólo en la sinestesia abstracta, sino en cualquier clase de sinestesia. La lógica impone siempre una buena dosis de entendimiento en las cosas, mejor dicho, todo lo reduce al intelecto. Y la belleza, es sabido, se mide por su capacidad para despertar el sentimiento, la afectividad.

Podríamos preguntarnos si esta sinestesia cromática existe, realmente, en las novelas celianas. En su momento lo veremos. Pero es preciso anticipar que, la sinestesia así expresada, es más propia de la poesía pura. La novela, por naturaleza, es más realista, más verosímil. La poesía, en cambio, vuela por otras regiones, está despegada de un lastre que le pesaría en su vuelo. Y si el gallo puede ser *nuncio canoro del sol* en un poema, no lo es —no puede serlo— en una novela: estaría fuera de lugar y tono. Este escollo nos hace pensar en la ausencia de sinestesia en CELA: su novela es cruda, hiriente, salvaje muchas veces. Pero *Pabellón* constituye un oasis poético; es un delicioso —trágico y doloroso sin duda— poema en prosa. Reúne todos los indispensables requisitos de la poesía y nada se opone a la existencia de tales sinestesias. Toda la obra está constituida por una serie de cuadros —sucesivos cantos del poema—, unos cuadros estáticos pintados con diversas tintas en función, siempre, de un fondo único: el negro telón de la enfermedad dolorida y resignada de los pacientes. Y JOSÉ MARTÍ, el formidable poeta cubano, ha escrito: «Cada cuadro lleva las voces del color que le está bien; porque hay voces tenues, como son el rosado y el gris, y voces esplendorosas y voces húmedas. Lo azul quiere unos acentos rápidos y vibrantes, y lo negro otros dilatados y oscuros» (4). ¿No podría aplicarse esta teoría a *Pabellón de reposo*? El rosado, el gris y el negro constituirían el eje de la expresión cromática.

Ahora bien, los colores pueden usarse al modo tradicional o según el capricho del autor. En el primer caso no hay duda de interpretación: se trata sólo de seguir la corriente general establecida. Pero esto, más fácil para el crítico, resulta limitado y enojoso para el escritor. La creación

(2) Citado por SCHULMAN, en «Símbolo y color...». Páginas iniciales.

(3) IVAN A. SCHULMAN, «Símbolo y color en la poesía de José Martí». Pág. 445.

(4) Citado por SCHULMAN, en «Símbolo y color...». Páginas iniciales.

suele romper moldes establecidos para ofrecer otros nuevos o, al menos, variantes originales. Entonces el escritor, en plena sesión de los elementos artísticos, utiliza los colores a su manera, según su especial concepción del mundo. No nos da la clave de su utilización y la dificultad aumenta cuando se le quiere interpretar. El ha proporcionado nuevas variaciones en la adjudicación de valores a sus colores. Por ello es preciso que recordemos otra vez las *redes nuevas* (5) de que hablaba ORTEGA: para cada artista existirá un planteamiento nuevo del problema de su sistema cromático si lo tiene. Incluso cada obra del mismo autor necesita una nueva interpretación y ajuste. No bastan ya los moldes tradicionales. De nada nos sirve saber que el violeta sea, tradicionalmente, color de sufrimiento desde el punto de vista simbólico, si un poeta moderno viene a hablarnos del *color violeta de la humildad feliz*. Como es lógico, hemos de ver y descubrir relaciones nuevas en el pensamiento y la cordialidad de la frase, del poeta mismo.

Se ha dicho que el color tiene más cambiantes que la palabra. De ahí su gran valor significacional. Por ello, ha escrito muy bien JOSÉ MARTÍ: «El estilo tiene su plasticidad, y después de producirlo como poeta, se le debe juzgar y retocar como pintor: componer las distancias y valores, agrupar con concierto, concentrar los colores esenciales, desvanecer los que dañan la energía central» (6).

Nosotros añadimos que esa labor pictórica puede hacerse, también, simultáneamente con la creación literaria propiamente dicha. Y que lo mismo que en un poeta, puede darse también en un novelista. Y además, que no sólo ese ajuste colorista, sino su sabia ausencia, su misteriosa sugerencia nada más, que no dejan de ser asimismo recursos colorísticos.

HAVELOCK ELLIS ha escrito: «Hay tres cosas, a mi juicio, que describe o simboliza el color en la literatura: la naturaleza, el hombre y la imaginación» (7). Y añade que el verde y azul pertenecen por entero a la naturaleza. El rojo y sus variantes al hombre y la mujer. El negro, blanco y amarillo, a la imaginación. Naturalmente, se trata de una escala y una opinión suya, discutible y susceptible de retoques o ajustes. En la primera parte estamos más de acuerdo, por lo que significa que en toda obra literaria debe existir color en mayor o menor proporción, y al simbolizar cosas tan importantes como las expresadas, un estilo será tanto más brillante cuanto más abunde el color en él. Y según que el hombre, la naturaleza, la imaginación prevalezcan, así prevalecerá también uno u otro

(5) Prólogo a sus «Obras Completas» ya citado.

(6) Citado por SCHULMAN, en «Símbolo y color...». Páginas iniciales.

(7) Citado por SCHULMAN, en «Símbolo y color...». Páginas iniciales.

grupo de colores afines. En la trilogía de obras que venimos estudiando, predomina sin duda alguna el hombre. Apenas si existe la naturaleza en *La Colmena* y *Pabellón*; la imaginación, en cambio, sí tiene una representación lucida en *Pabellón de reposo*, a veecs, incluso alucinada por la enfermedad y el dolor. Pero sobre todo, en las tres, es el hombre, un hombre no feliz, desgraciado por el hambre espiritual y material, enloquecido un mucho por el ambiente hostil que le rodea. En consecuencia, como veremos, el rojo y sus variantes no serán los colores más representativos, como quiere ELLIS pensando que el amor es lo que distingue el hombre frente a la naturaleza o la imaginación.

Pero repetimos una vez más que en CELA no abunda el color en la medida que cabría esperar, aunque se haya dicho que el mucho color es malo, pero no se puede vivir sin color. Quizá sea cierto, pero los personajes celianos apenas si viven, vivaquean para hablar con más propiedad, van muriéndose poco a poco entre continuas inquietudes. Su vida pues, muy cortapisada, al verse reflejada en el color también tiene que adolecer de un recorte, de una disminución. No puede atribuirse sólo su falta de color al hecho de haber nacido en una tierra de verde monotonía cromática en los campos, de gris monorritmia tonal en el aire y en el cielo. Ahí tenemos a su paisano VALLE INCLAN, tan colorista. Hemos de buscar la raíz en otro sitio. Y para mí existe en la vida que llevan los personajes de sus novelas. Recordemos una vez más lo que el autor ha dicho de los jugadores de polo y las duquesas. Sus novelas son las novelas del hambre, del dolor, con ansia desgarrada de redención, con el sufrimiento siempre en el centro de todo. El paisaje amable desaparece —el ameno prado no tiene cabida— los colores vivos, alegres, restallantes de hermosura y agradable visión no existen, no pueden existir, sería una gran traición sicológica y estilística, una piedra de toque que pondría de relieve la farsedad de una fórmula literaria. CELA lo sabe bien. Y en muchas ocasiones, sacrifica el color. En su especial escala cromática han desaparecido los más importantes desde el punto de vista del puro color. Y quedan los oscuros, graves, los escondidos y menos agradables. Al desaparecer el paisaje desaparece asimismo gran parte del color —por ello existe todo un variado cromatismo en los libros de viaje—. Por otra parte, al quedar los personajes solos, como único relieve, podían convertirse en marionetas de colores brillantes. Pero tendríamos un teatro de títeres. Son personas atormentadas; sus colores sólo pueden ser los de un sector del arco iris: los del sector gris y negro. Y cuando la imaginación se despliega, sucede que puede crear otros colores; pero no lo hace porque la ley sicológica y la estética están en un mismo plano: si se divorcian se pierde la armonía. Por ello *Pabellón de reposo* no es un muestrario colorista excesivo.

No obstante es la novela donde el color —el desvaído color— abunda más. He tenido la curiosidad de analizarlos en conjunto y por cada ejemplo; la consecuencia final ha sido interesante: casi doble número de citas en *Pabellón* que en el *Lazarillo* o *La Colmena*.

Sinestias existen pocas en las tres obras; apenas si las encontramos por más que las busquemos. Ahora bien, ¿qué sucede con el simbolismo? SCHULMAN escribe: «El símbolo... o una profunda sima de intuición estelar, vértice el más alto de la creación artística y a la par su venero más soterrano... No traduce nada y no admite traducción. Nacido de una intuición profunda y oscura, emite a su vez imágenes, pero éstas no tienen correspondencia a términos de realidad, sino que están ligadas sólo al símbolo mismo... (8). En este sentido puro, al enfrentarnos con la prosa celiána, sentimos una especie de descorazonamiento: no existe en apariencia. Todo es normal: una reja verde de moho, un ataúd negro, la luna blanca. ¿Qué de simbólico tiene? Es preciso profundizar un poco más y ver el *contexto*, no sólo gramatical, psicológico especialmente. Y una carretilla tendrá la rueda verde de caminar siempre y llevar un cadáver por el mismo camino; y la luna se reflejará blanca —«y fría como la imagen misma de la muerte»— precisamente al pasar junto al agua el cuerpo muerto sobre la carretilla. Entonces el simbolismo surge pujante, vital, fuerte y, muchas veces, heridor de la sensibilidad. ¿Relación lógica externa? Ninguna. Sólo una especie de *lógica interna* que recorre la expresión total como un hilo misterioso, asociando, uniendo experiencias, planos dispares, con una dirección e intencionalidad que no siempre es la misma, porque «el símbolo, en su función unífera de asociar reinos de experiencia dispar, puede tender hacia una de estas dos líneas de desarrollo: puede surgir de una búsqueda de analogías insólitas y desusadas, o puede representar una comparación o asociación tradicional, realizada a veces por la utilización de nuevos pormenores (9). La direccionalidad primera es más propia de los poetas puros, creadores de mundos donde la base real no importa; es, ante todo, la imaginación lo que cuenta. La novelística, con mayor o menor fundamento de *experiencia real vivida*, es más apta para la segunda. En CELA debemos esperar que así sea, y así resulta en realidad. Por ello no nos extraña en absoluto oír a *Pascual Duarte*: «Tiempo hubo en que me los imaginaba rubios y vestidos con unas largas faldas azules o rosa; tiempo hubo también en que los creía del color de las nubes y tan delgados, como ni siquiera fueran los tallos de los trigos»

(8) IVAN A. SCHULMAN, «Símbolo y color en la poesía de José Martí». Pág. 22.

(9) IVAN A. SCHULMAN: «Símbolo y color en la poesía de José Martí». Pág. 24.

(10). Es natural. El mundo fantástico de *Pascual* no excede esos límites. Pero ya no lo es tanto encontrarnos con esto: «Con su corbatita de la color de la malva hecha una lazada sobre la garganta, como una mariposa que en su inocencia le diera por posarse como un muerto» (11). ¿Dónde está la relación mariposa-muerte-color violeta? Sólo en la especialísima concepción del autor —aquí ya no es sólo *Pascual*— que nos la ofrece como un profundo símbolo: el movimiento constante de la mariposa y la antítesis de *posarse como un muerto*. Y el color violeta —morado— que tradicionalmente era signo de dolor, de penitencia. Pero aquí no hay tal: es la alegría de un niño vestido de fiesta con la muerte al fondo, una muerte abstracta, sin dolor.

La nota trágica, oscura y triste va a predominar casi por completo en el colorismo celiano. De MARTI dice SCHULMAN: «Por él la concepción positiva y optimista de la vida se refleja en su predilección por la luz y el color... mientras que su orientación esencialmente idealista, su consagración al perfeccionamiento y a la exaltación del género humano se expresa igualmente en símbolos de altura y elevación: águila, ave, paloma, ala, monte...» (12). En CELA no hay nada de esto. En cierto modo resulta más bien la antítesis. Su concepción de la vida es pesimista; ahí tenemos la trilogía elegida. El hombre no es un ser extraordinario. De idealismo apenas si tiene algo. Por ello cuando aparece la luz es al amanecer o al anochecer, una luz dudosa e incierta. O la luz negra de la noche, sin paliativos. Y los símbolos del hombre, cuando existen, no son de elevación precisamente. Hagamos una salvedad: los niños no entran en este mundo decadente, oscuro. Los niños se salvan. Y ahí está la boca de la esperanza, el portillo en la pared por donde se escapa el idealismo celiano. En medio de un mar de tintes negros, está esa llamita clara del mundo infantil, al que CELA quiere tanto.

Hablábamos más arriba de la clave que cada autor tiene, para poder interpretar con adecuación su sistema cromático. CELA no nos habla del suyo, en lugar aparte de sus obras de creación. Pero de entre ellas puede sacarse algún apunte, sobre todo de *Pabellón de reposo*, donde, como ya hemos dicho, el color abunda más

---

(10) «La familia de Pascual Duarte». Editorial Destino, Barcelona, 1951. Pág. 76.

(11) «La familia de Pascual Duarte». Pág. 75.

(12) IVAN A. SCHULMAN, «Símbolo y color en la poesía de José Martí». Pág. 69.

—Estuvo en tiempos pintada de verde, de un verde del color brillante de la esmeralda; pero ahora está ya vieja.

\* \* \*

—Ya no suena en mis oídos la voz de tiple de los rosados pensamientos.

\* \* \*

—Los colores se me aparecen con frecuencia cambiados y el azul de la muerte, o el acerdado gris de las mañanas de lluvia brillan confusamente en mi cerebro, del brazo de las rosas de la esperanza y de los amarillos de las desilusiones amorosas.

\* \* \*

—A pasear del brazo de las muchachas que ahora serán rubias como el trigo, y con los ojos azules, de un azul suave, triste y meditativo como un cielo.

\* \* \*

—Y el suelo se alfombra de una espesa capa de follaje que da todos los tonos de la muerte: el amarillo de los canarios, el de los limones, el ocre que es gracioso a la vista, el siena que nos hace estremecer (13).

Y con esto se acabó su preceptiva del color. Entre ellos, sólo uno amable, sin ligazón de sufrimiento, dolor, muerte: el rosa del pensamiento. Y el rosa, ¿no es el color consustancial de los niños?

Pero tratemos de ver un poco en detalle los colores de que hablamos, cada uno de los elementos cromáticos que halleemos en las novelas objeto de nuestro estudio. Si tuviéramos que definir con un solo color cada una de las tres novelas de que nos venimos ocupando, quizá habríamos de coincidir en uno mismo como denominador común: el gris más o menos oscuro. Pero es preciso concretar más: al *Lazarillo* le otorgaríamos el amarillo con sus distintas tonalidades, dos del más tenue —desilusiones de la niñez—, hasta el siena de la tierra que pisa el muchacho —yerma y despolada— en su continuo caminar. Para *Pabellón* habría que reservar el rojo: la sangre en continuo fluir de los pulmones. Y al final, para *La Colmena*, el gris difuminador de tonos y perfiles. Un gris que igual puede ser de muerte lenta como de niebla que ciega la visión y la misma vida. El *Café de Doña Rosa* está siempre lleno de humo, la *señorita* siempre fuma —personaje asiduo—; el humo de los cigarros, que no es azul, impregna todo de gris, el más antipático de todos los colores, porque apenas si lo es y porque nada dice, como no sea indiferencia y ocultación.

(13) «Pabellón de reposo». Editorial Destino, Barcelona, 1957. Pág. 128.

En general, acerca del color celiano puede afirmarse

- 1.º La difuminación de perfiles y tonos.
- 2.º Carencia de luz y, cuando la hay, se encuentra apagada, en penumbra.
- 3.º Si a veces, raras, aparece un brillo de alegría siempre está matado por un contraste, por una oposición.

Y el caso es que el colorismo prometía ser importante, puesto que un capítulo del *Lazarillo* se llama así: «Donde refiero como soy y hablo de otras cosas del color y la estatura». Después habla mucho más de la estatura que del color.

Véamos la certeza de lo que afirmábamos más arriba

Llora por la noche, cuando divisa a lo lejos las luces de la capital (14).

Estas luces de ciudad casi siempre suelen ser alegres y bulliciosas, pero la distancia las vuelve nostálgicas y el llanto, sumándose, hace que resulte triste el brillo de esas luces. Y más

La alcoba del matrimonio González tiene los muebles de chapa, un día agresiva y bullidora, hoy ajada y deslucida (15).

Y la graduación de la luz:

Esperé sentado y con paciencia a que llegaran los primeros claros de la madrugada (16).

\* \* \*

Y una niebla que brillaba al sol poniente parecía rodearlos (17).

\* \* \*

Según la luz y el calor con que se miran (18).

\* \* \*

Eso de la inspiración debe ser como una mariposita ciega y sorda, pero muy luminosa (19).

(14) «Pabellón de reposo». Pág. 33.

(15) «La Colmena». Pág. 234.

(16) «Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes». Selecciones Airón, Madrid, 1952. Pág. 56.

(17) «Nuevas andanzas...». Pág. 246.

(18) «Nuevas andanzas...». Pág. 51.

(19) «La Colmena». Pág. 31.



Solamente una vez expresada la palabra *luminosa*, en medio de tantos ejemplos, y esa vez restringida por la oposición *ciega y sorda*.

Existen colores de los que apenas es posible rastrear un ejemplo o dos a lo largo de todas las páginas de las tres novelas

Y cuando ví en sus labios medio cerrados... (20).

Tradicionalmente el morado ha sido color de sufrimiento. CELA no lo entiende así y por ello no lo usa a menudo.

Con mis ojos castaños (21).

\* \* \*

Habla con una tristeza sin límites y sus ojos castaños brillan... (22).

No hay ningún simbolismo: colores reales atribuidos a objetos reales. Sin más significado.

Los pálidos son símbolo de romanticismo, de sensibilidad, de belleza ausente, vaporosa y huidiza:

Pura es una mujer joven, muy mona, delgadita, un poco pálida, ojerosa (23).

\* \* \*

Y estaba pálida, bellamente pálida y con unas negras ojeras bordeando sus ojos azul claro (24).

A veces casi simboliza la enfermedad, una enfermedad dulce, idealizada.

El dorado y el oro, expresando un mismo color, simbolizan cosas distintas según la palabra empleada. Así es este ejemplo:

En el viejo velo de breves numeritos que brillan como si fueran de oro (25).

---

(20) «Nuevas andanzas...». Pág. 59.

(21) «Nuevas andanzas...». Pág. 50.

(22) «Pabellón de reposo». Pág. 39.

(23) «La Colmena». Pág. 260.

(24) «Pabellón de reposo». Pág. 52.

(25) «La Colmena». Pág. 78.

El simbolismo no pasa del plano sensible: el valor, el precio, la apariencia de algo rico. Pero en este otro:

¡Ah! Las mujeres casadas pronto olvidan sus ilusiones de solteras, sus doradas ilusiones de solteras (26).

Se amplía el campo significacional, simbólico; y es la libertad — ¡tan apreciada! — los sueños que siempre son evasión, los deseos quiméricos, anhelos indefinidos... Al fondo subyace la idea de valor; pero ¡cuán distinto uno de otro!

El rosado, en la axiología cromática de CELA, representa la suave alegría, el regocijo la felicidad serena o inmóvil, una dicha casi infantil porque, en definitiva, todo momento feliz es relativo más o menos al mundo de los niños:

Filo tiene las mejillas sonrosadas casi arrebatadas (27).

\* \* \*

Ya no suena en mis oídos la voz de tiple de los rosados pensamientos (28).

Por su parte el pardo se emplea sólo en un aspecto: para designar el color de los ojos masculinos. A la mujer jamás se le atribuye tal color, así como tampoco a los demás hombres se les ponen ojos de otro color: todos pardos. Si observamos que también se usa con frecuencia aplicado a la tierra —esa tierra dura y fuerte de los infinitos caminos— puede simbolizar la virilidad, la fortaleza, el alma un poco ruda de la mayor parte de los hombres celianos

O ese otro campo pardo donde los saltamontes y las cigarras alborotan (29).

\* \* \*

Se ve la llanura color pardo en la que el sol se para, como acostado (30).

En contraste de simbología con él está un sector del azul: todas las mujeres tienen los ojos azules, un azul de cielo, quieto, sereno y soñador:

(26) «Pabellón de reposo». Pág. 34.

(27) «La Colmena». Pág. 255.

(28) «Pabellón de reposo». Pág. 153.

(29) «Pabellón de reposo». Pág. 79.

(30) «La Colmena». Pág. 352.

es la debilidad femenina, su encanto de mujer, la dulzura de su ensueño, el infinito cielo de sus anhelos que no llegan a cumplirse

En sus ojos azules, que se quedaron mirando al horizonte, había una tristeza infinita (31).

Pero CELA nos habla del *azul de la muerte*. El azul de los ojos, con su tristeza, puede ser una sugerencia de esa muerte, sugerencia que se acentúa, por contraste, en la evocación de la joven tuberculosa

Se me llenó la boca de sangre y me manché mi traje de organdí azul celeste.

Hasta llegar a la expresión tajante, en dolorosa sinestesia abstracta, en impresionante contraste entre los dos extremos existenciales

Vos no ponéis la muerte azul en las mejillas rosas (32).

Aunque nada nos hubiera dicho el autor en otro lugar, con intento de explicación, nos habría bastado esta cita; el simbolismo no deja lugar a dudas: *azul-muerte y rosa-vida*.

Pero aún ha de llegar el azul a extremos más depravados, un azul que, en su muerte, será sólo apariencia de vida, una apariencia que deja jirones en cualquier parte, sin nobleza, suciamente

El señor José mete cinco duros en el bolso de Purita, un bolso teñido de azul que mancha un poco la mano (33).

El color, que ya de por sí es accidente, si además es falso la impresión que nos causa no puede ser más pobre, más amargamente triste.

Veamos, a continuación, algunos ejemplos característicos a título de ejemplificación completa, que nos van a dar una medida exacta del color en CELA.

## VERDE

Es color de nostalgia. Para nada se habla de la esperanza cuando se le nombra. Puede ser un verde aliado de la obscuridad. Y resulta miste-

(31) «Pabellón de reposo». Pág. 25.

(32) «Pabellón de reposo». Pág. 169.

(33) «La Colmena». Pág. 310.

rioso su empleo, un misterio como con sordina, callado: quizá el misterio del silencio en el tiempo y en el espacio, el silencio de las cosas, quien sabe si será también el cansado silencio sin luz de las personas

La lámpara de globos verdes del techo aparece apagada (34).

Otras veces es el ansia de vida, de luz, de brillo, en neto contraste pero apenas se queda en deseo, inmediatamente viene el huracán y hace mate, le vuelve a su término medio

Los viejos pinos, perennemente verdes, guardaron ya los alborozados brillos de julio y agosto y volvieron a vestir sus funerares galas invernales, sus verdinegros hábitos de monje en penitencia (35)

Pero lo suyo es una nostalgia dolorida, una ternura sencilla y débil un tanto caduca, de vejez normal o prematura:

Mirarán con envidia y con nostalgia como las peñas de las desahucadas envejecen, inmóviles, hasta cubrirse de musgo (36).

\* \* \*

Adiós, jugosa y verde hiedra del bello cementerio (37).

Hasta llegar, en su bondad sin fuerzas, en su ternura impresionable a desaparecer cuando la tragedia es demasiado negra

Estuvo —la carretilla— en tiempos pintada de verde, del color brillante de la esmeralda; pero ahora está ya vieja, ya apagada, mustia y sin color. ¡Para lo que la quieren! (38).

## ROJO

Se aplica especialmente, casi en exclusiva, a la sangre. Pero siempre tremenda paradoja celiana. No es símbolo de vida, ¡todo lo contrario! Es una sangre que brota o existe en función de la muerte.

(34) «La Colmena». Pág. 254.

(35) «Pabellón de reposo». Pág. 128.

(36) «Nuevas andanzas...». Pág. 242.

(37) «Pabellón de reposo». Pág. 130.

(38) «Pabellón de reposo». Pág. 205.

Su debilidad de tono viene expresada con sinónimos

¿Has visto por aquí un toro colorao? (39).

Resulta raro, pero simboliza la fuerza, la violencia desatada por una parte. Y por otra el miedo, el temor, casi, que hace pasar a Lázaro todo un día subido a un árbol: El vocablo *encarnado* lleva otros rumbos, aunque también lo encontramos en el *Lazarillo*, pero es como producto o ingrediente de una noche de aquellarre

Uno lo tiré al mar encarnado (40).

Es el fuego, móvil y fulgurante, de color huidizo. Quizá lo que pretende es la sorpresa, la suspensión del ánimo al juntarlo a la palabra *mar*.

Otra variante es lo grana, que más bien lleva la idea de calor, de fuego sano, mezclado a matices psicológicos

Cuando se ruborizan y dicen, todas coloradas como la grana... (41).

\* \* \*

Los niños que me miraban... porque llevaba un hermoso traje de terciopelo granate (42).

Lo propiamente rojo aparece ligado a la idea trágica, misteriosa a veces

Todos los años, por aquella fecha, la cicatriz de la Paca se ponía roja (43).

en conexión con el *mar encarnado*, como presagio, como algo extra-humano.

Pero su plenitud va a alcanzarla, como decíamos, en la sangre, para la que el primer paso es el llanto amargo y prolongado

Tiene las mejillas ajadas y los párpados rojos (44).

Después sólo la sangre a golpes, como un indescrutable reloj que pierde momentos de vida en cada segundo rojo que sale de su esfera, de

(39) «Nuevas andanzas...». Pág. 245.

(40) «Nuevas andanzas...». Pág. 213.

(41) «Pabellón de reposo». Pág. 28.

(42) «Pabellón de reposo». Pág. 51.

(43) «Nuevas andanzas...». Pág. 219.

(44) «La Colmena». Pág. 34.

sus más ocultas entrañas. Es símbolo de muerte cuando debía serlo de vida esplendorosa. Siempre el rojo de la sangre fue vitalidad, pura energía. Pero aquí no

Ayer, la señorita del 37 tuvo dos esputos rojos (45).

\* \* \*

Cuando tengo algún esputo rojo, ya se sabe (46).

Hasta lo exterior se asocia, *parándose en seco* la enfermera. El rojo, la sangre que brota a gritos, la muerte escondida, ávida e implacable, tras el color.

## BLANCO

Inocencia, candor, pureza, fortaleza de virtud altísima, tan inaccesible que se hace blanca. Esperaba encontrar algún detalle así para contrapeso del infinito dolor que arrastra el resto del cromatismo. Pero no lo encontré. Si acaso

Un señor de barbita blanca le da trocitos de bollo suizo a un niño morenucho (47).

Lo demás es de un tono menor que descorazona

Y un retrato de boda con la Paulina de velo blanco... (48).

\* \* \*

Cuando ya se acerca de nuevo el invierno, con sus nieves y sus ventistas, nos volvemos a los paisajes conocidos (49).

Si no es ya violencia lo que expresa o simboliza

Del bolsillo del policía asomaban los plateados flejes de las esposas (50).

---

(45) «Pabellón de reposo». Pág. 31.

(46) «Pabellón de reposo». Pág. 32.

(47) «La Colmena». Pág. 33.

(48) «La Colmena». Pág. 257.

(49) «Pabellón de reposo». Pág. 25.

(50) «La Colmena». Pág. 158.

El blanco, pues, como color de idealismo, símbolo de grandes empresas, no cuenta nada en las tres novelas que estudiamos.

## NEGRO

Por el contrario, el negro se lleva la palma. Está expresado en todos los tonos y en cualquier circunstancia. Es justo que así sea. Miedo, ignorancia, falta de fe, muerte en el pulso de cada página, de cada persona. Y cuando se vive es a medias, en sueños casi, entre nebulosas: todo gris, anodino, con la tremenda expresividad monótona de lo que apenas nada quiere decir.

Si ahora me levantase y revolviere en los bolsillos de mi chaqueta gris (51).

Y empieza la niebla a oscurecer la luz.

Está siempre parado un leve velo de niebla, una nubecita gris clara... (52).

\* \* \*

El aire se hace como más espeso, más gris... (53).

Sigamos en este camino ascendente de oscuridad, sin apenas comentario, para evitar mayor prolijidad:

Consultaba por las noches, y a la luz de un velón de cera virgen... (54).

\* \* \*

Don Roque se fue hacia la otra sombra, tanteando un poco el oscuro terreno (55).

\* \* \*

Y cuando se hacía la oscuridad, volvía la tía Librada a su cantinela (56).

\* \* \*

Era vejete, pequeño y flaco, vestido siempre de luto (57).

---

(51) «Pabellón de reposo». Pág. 27.

(52) «Pabellón de reposo». Pág. 65.

(53) «La Colmena». Pág. 24.

(54) «Nuevas andanzas...». Pág. 210.

(55) «Nuevas andanzas...». Pág. 238.

(56) «Nuevas andanzas...». Pág. 220.

(57) «Nuevas andanzas...». Pág. 228.

Ya hemos matado la luz. Alegoría de la sombra, símbolo de la oscuridad y con ello de todo lo misterioso, de todo lo trágico. Primero será el silencio, aliado de la fe'icidad más grande, pero también de la desdicha mayor

Adiós, oscura piedra del acantilado donde bate el mar... (58).

\* \* \*

Y nos colamos en el zaguán, que era oscuro y silencioso (59).

Silencio y soledad. Para entrar en el negro sin reparos, símbolo abstracto que se eleva, que sale de la propia mente en alas de la imaginación:

El pájaro negro del tejado levanta el vuelo (60).

Hasta llegar al cielo, un cielo nada risueño ni paraíso, como cometa errante, simbolización de soledad, de abandono, de amargura: se pierden los asideros y el espíritu se desfleca miedoso

Y así, una vez que las estrellas llegaron a lucir —¡pobre luz!— en el negro cielo (61).

Para volver de allí su negrura a la tierra. Todo negro ya, agorero e impresionante:

Era la anochecida y sobre el campo se extendían las negras sombras (62).

La lucha del hombre en la soledad, en el silencio absoluto, a un paso de la locura: gesticular contra el aire. Todo negro, como un manto invisible. La luz interior empieza a apagarse. El negro solo queda: símbolo de la impotencia humana, de la nada alrededor, de la obsesión que hace presa en la mente. Y al verse la imaginación prisionera, con las alas cortadas en negro, viene el delirio, la visión alucinante en su vértigo, que por un momento parece restallar de blanco vivísimo sobre el negro absoluto

Como certero y de un trazo cruza el rayo el negror de la noche (63).

---

(58) «Pabellón de reposo». Pág. 26.

(59) «Nuevas andanzas...». Pág. 71.

(60) «Pabellón de reposo». Pág. 24.

(61) «Nuevas andanzas...». Pág. 65.

(62) «Nuevas andanzas...». Pág. 55.

(63) «Pabellón de reposo». Pág. 77.



Después la negrura puede casi palpase: se adensa el símbolo, la alegoría. Y es ya el negro identificado con la muerte, sin posible simbolización. Negro y muerte como una misma y única cosa. Porque cuando la muerte ha pasado, sólo queda lo negro, que es la más propia y espantosa muerte

En una esquina, pequeñita y con recuadro negro, aparecía la esquila de aquella joven, tímida novia mía, que se marchó una mañana dulcemente, dejándome un abismo de negrura en el corazón (64).

---

(64) «Pabellón de reposo». Pág. 64.

## EPILOGO

Y estamos en el final. En'azando otra vez con el inicio del círculo. A lo largo de las páginas que preceden hemos intentado una visión estilística del fenómeno literario que se esconde tras el nombre de CAMILO JOSÉ CELA. El hombre en sí apenas nos ha interesado. Lo verdaderamente importante ha sido la relación hombre-obra, ofreciéndonos una peculiar concepción de! mundo en una también original fórmula estética. De entre ella, algunos rasgos han salido a luz. Naturalmente que no han sido todos, ni hemos pretendido que así fuera, porque intentar agotar la materia sería tarea vana y un poco ilógica.

Quizá se echen de menos apartados tan importantes como los que se refieren a la metáfora, la adjetivación, el contraste, la anáfora, etc. Puntos decisivos y los más característicos en cua'quier estudio del estilo. Pero no parecerá tan extraño si tenemos en cuenta que OLGA PRJEVALINSKY ha publicado un notable estudio sobre CELA, en el que aborda los temas apuntados. Nosotros, por otra parte, también podríamos haberlos enfocado desde distintos ángulos, para producir y proyectar una luz nueva sobre ellos. No nos pareció oportuno a la hora de trabajar y la elección recayó en los aspectos que hemos estudiado, de cuyo acierto o error no podemos hablar, toda vez que, al elegirlos, los creímos los más acertados. Quizás pensamos, al hacerlo así, que eran los menos estudiados.

Pero no era este el objeto de nuestro pequeño epílogo que, como tal, ha de ser por fuerza breve. Pretendíamos justificar una postura en nuestro estudio. En primer lugar por lo que se refiere a la vivisección a la que hemos sometido las obras, las páginas, muchas veces incluso las frases. Esto, sin duda, tiene una belleza, un poder expresivo y conmovedor. Pero, sobre todo, un autor hay que verlo globalmente, a! menos en cada una de sus obras: en la totalidad de las páginas de cada novela, poema, drama, etc. Porque la belleza y el sentimiento, si se nos ofrecen con parcialidad, por obra de elementos aislados y, muchas veces, sin íntima conexión, pierden gran parte de su valía por la dispersión a que se les somete. Es como un cuerpo humano: podemos diseccionarlo hasta el infinito y, cuanto más lo hagamos, más fuerte se producirá en nosotros la sensación de lo disforme e ininteligible. Pero es preciso, al fina!, volver a juntar todos

los pedazos para que el conjunto se ofrezca a nuestros ojos con todo su poder. Porque cien millones de granitos de arena pueden tener, por separado, una indudable belleza, pero jamás podrán formar una playa hasta que no se reúnan junto al mar. Esos cortes y separaciones —a veces con dolor de sangre— a que hemos sometido la obra celiana, sólo tienen valor si los miramos desde el punto de vista de que facilitan el camino para la comprensión, para el sentimiento, para que una página penetre en la intimidad del lector hiriéndole la sensibilidad hasta en las fibras más sensibles, con toda la cargazón de emotividad y belleza de que sea portadora. Equivaldría a la tarea de una máquina desbrozadora del camino, quitanieves y diluye-nieblas, para que el paisaje se muestre a los ojos en todo su esplendor y con él penetre hasta el hondón del alma. Si esto lo he logrado en algún sentido, y por pequeña que sea la medida, considero que mi trabajo tiene una razón de ser. Pero si no...

Por último intento responder a una pregunta que surge espontánea al terminar de leer las páginas que preceden: ¿Nada malo hay en el estilo de CELA? Esto es muy elástico. ¿Qué consideramos malo y qué bueno dentro de un estilo? ¿Nos atenemos a una escuela, a una preceptiva determinada? ¿Apelamos a la lógica, a la sensibilidad simplemente? ¿Usamos de un criterio histórico, impresionista?

Podíamos seguir preguntando muchas horas. Pero sería perder el tiempo. Yo supongo que algo tendrá el estilo celiano que no resulte original, o bello, o simplemente aceptable. Sin duda debe tenerlo. Yo no lo he visto o, al menos, no lo recuerdo. Y es que a la crítica le atribuyo una función especial y, lo más seguro, en contra de la opinión de muchos y preparados críticos de todos los tiempos. Para mí no se trata sólo de sacar a la luz aciertos y defectos. Esto es frío y la frialdad debe estar reñida con toda crítica, con todo análisis estilístico. La mera erudición, la aplicación de esquemas demasiado científicos me parece casi una herejía. Son cosas que valen, desde luego, y les reconozco su dimensión (1). Pero entiendo que la literatura es una manifestación vital y espiritual, con un definido fin perfeccionador del espíritu y la naturaleza humana, mediante el vehículo más extraordinario que Dios ofreció al hombre: la Belleza, así, escrita con mayúscula. Lo científico puede ser útil, pero nunca bello. A

---

(1) Así hablaba yo por aquellas fechas de terminación de estudios oficiales, con buena carga de ingenuidad y no exento de dogmatismo. En los últimos años mi sentido y concepción en la crítica ha evolucionado, como es lógico, notablemente. No obstante, prefiero dejar lo escrito como está, sin actuales modificaciones o podas, en honor a la fidelidad de lo que, en un momento dado, me era íntimamente peculiar. Así sucede con todo el librito que, por otra parte, fue mi primer trabajo de investigación realizado, en la particularísima situación de estar todavía en las aulas, en clase, pero ya con un pie en el estribo de la graduación.

mí me importa en cierto modo la relación que *La Colmena* pueda tener con alguna novela de Dos Passos, relación puesta de relieve por obra y gracia de la aplicación de un riguroso método científico histórico. Me interesa sólo en cierto sentido, repito. En cambio me atrae mucho más la belleza que puedan tener los diálogos de *La Colmena*, su emotividad, su capacidad conmovedora. Y facilitar el camino para que todo ello llegue a los hombres. No me gusta la literatura como torre de marfil, reservada en sus últimas categorías sólo para una minoría privilegiada. Mientras así suceda, se tratará de una ficción y de un fraude. Y debe ser una vivencia real más de nuestra vida. Esta es la labor del crítico, la de desbrozar caminos y abrir ventanas de luz para todos, con el fin de que las grandes obras literarias —y las menos grandes— lleguen de manera asequible a todos los hombres. Porque es preciso convencerse, de una vez para siempre, que las grandes novelas, los grandes poemas, cualquier manifestación literaria no se ha hecho ni escrito para los críticos. Cosa ésta que olvidamos a menudo y que no nos gusta oír.

Digo todo esto a cuento sólo de una cosa: al escritor, a su obra, hay que acercarse con el corazón limpio, animado de las mejores ideas, amorosamente, con ánimo de descubrir belleza en ellos y ponerla de relieve. Los defectos que nos encontremos en el camino, dejémoslos a un lado. Visto el balance de causas *buenas* extraídas, ya sabemos también cuáles son las *malas* que posee o las *buenas* que no acertó a expresar.

¿Para qué ensañarnos en lo negativo teniendo tanto que hacer con los positivos valores olvidados?

Y con esto termina mi epílogo, que ya parece prolongarse demasiado. No quiero pecar de excesivamente prolijo. Pero la claridad, esa mariposa que apenas vemos volar...

SELECCION BIBLIOGRAFICA

- ALBORG, J. L. *Hora actual de la novela española*.—Ediciones Taurus, Madrid, 1958.
- ALONSO, A. *Materia y forma en poesía*.—Editorial Gredos, Madrid, 1955.
- ALONSO, A. *Estudios lingüísticos: temas españoles*.—Editorial Gredos, Madrid, 1953.
- ALONSO, A. *Gramática castellana*.—Editorial Losada, Buenos Aires, 1956.
- ALONSO, D. *Poesía española*.—Editorial Gredos, Madrid, 1956.
- ALVAREZ, C. L. *Historias de España de Camilo José Cela*.—Punta Europa, Madrid, 1959.
- AQUARONI, J. L. «*La Catira*» en la excepcional bitácora de novelar de Camilo José Cela.—Ateneo, Madrid, 1955.
- BALBIN, R. de. *Sistema de rítmica castellana*.—Editorial Gredos, Madrid, 1962.
- BALLY, Ch. *Traité de Stylistique française*.—Librairie de C. Klincksieck, París, 1951.
- BAQUERO, M. *El problema de la novela contemporánea*.—Ateneo, Madrid, 1956.
- BAQUERO, M. *Prosistas españoles contemporáneos*.—Ediciones Rialp, Madrid, 1953.
- BAQUERO, M. *Mr. Pickwick o la novela como viaje*.—La Estafeta Literaria, Madrid-Noviembre de 1957.
- BOUSOÑO, C. *La poesía de Vicente Aleixandre*.—Editorial Gredos, Madrid, 1953.
- BOUSOÑO, C. *Teoría de la expresión poética*.—Editorial Gredos, Madrid, 1956.
- CABA, P. «*La Colmena*» de Camilo José Cela.—Ateneo, Madrid, 1959.
- CANO, J. L. «*Primer viaje andaluz*» de C. J. C.—Insula, Marzo 1960.

- DAUZAT, A. *Le génie de la langue française*.—Ed. Payot, París, 1943.
- DIA-PLAJA, G. *Hacia un concepto de la literatura española*.—Barcelona, 1950.
- DOMENECH, R. *Una generación en marcha*.—Insula, Julio-Agosto 1960.
- FERNANDEZ ALMAGRO, M. «*Del Miño al Bidasca*» de C. J. C., ABC febrero 1953.
- FLYS, J. M. *El lenguaje poético de Federico García Lorca*.—Editorial Gredos, Madrid, 1945.
- GILLMAN, E. *Tiempo y formas temporales en el Poema del Cid*.—Editorial Gredos, Madrid, 1961.
- GILI GAYA, S. *Curso superior de sintaxis española*.—Madrid, 1960.
- GUILLEN, J. *Lenguaje y poesía*.—Revista de Occidente, Madrid, 1962.
- HATZFELD, H. *Bibliografía crítica de la nueva estilística*.—Editorial Gredos, Madrid, 1955.
- HEIDEGGER, M. *Arte y poesía*.—Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1958.
- HOMBURGÉS, L. *Le langage et les langues*.—Payot, París, 1958.
- HOYOS, A. de *Ocho escritores actuales*.—Murcia, 1954.
- ILIE, P. *La novelística de Camilo José Cela*.—Editorial Gredos, Madrid, 1962.
- KAYSER, W. *Intepretación y análisis de la obra literaria*.—Editorial Gredos, Madrid, 1958.
- LAIN ENTRALGO, P. *España como problema*.—Edit. Aguilar, Madrid, 1956.
- MAC LENNAN, L. J. *El problema del aspecto verbal*.—Editorial Gredos, Madrid, 1962.
- MUÑOZ CORTES, M. *Discurso de inauguración del curso académico 1958-59*.—Anales de la Universidad de Murcia.
- MUÑOZ CORTES, M. *El español vulgar*.—Madrid, 1958.
- ORTEGA Y GASSET, J. *Obras completas*.—Revista de Occidente, Madrid, 1950.
- OTERO, C. «*La Catira*», novela de C. J. C.—Cuadernos Hispanoamericanos, Diciembre 1955.

- PANIAGUA, C. *Camilo José Cela, sillón «Q» de la Academia*.—Punta Europa, Madrid, 1957.
- PEREZ MINIK, A. *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*.—Ediciones Guadarrama, Madrid, 1957.
- PRJEVALINSKY, O. *Interpretación del sistema expresivo de Camilo José Cela*.—Editorial Castalia, Valencia, 1961.
- NORA, E. G. de *La novela española contemporánea*.—Editorial Gredos, Madrid, 1962.
- SALINAS, P. *Literatura española del siglo XX*.—México, 1949.
- SCHULMANN, I. *Símbolo y color en la poesía de José Martí*.—Editorial Gredos, Madrid, 1960.
- SOUVIRON, J. M. *Compromiso y deserción*.—Ediciones Taurus, Madrid, 1959.
- SOUVIRON, J. M. *La Soledad*.—ABC 5 junio 1960.
- TORRENTE BALLESTER, G. *Panorama de la literatura contemporánea*.—Ediciones Guadarrama, Madrid, 1950.
- TORRENTE BALLESTER, G. *Crítica de «La Colmena» de C. J. C.*—Cuadernos Hispanoamericanos, N.º 22, 1951.
- VALBUENA PRAT, A. *Historia de la Literatura Española*.—Editorial Gustavo Gili, 4.ª edición, Barcelona, 1953.
- VOSSLER, K. *Poesía de la soledad en España*.—Editorial Losada, Buenos Aires, 1946.
- VOSSLER, K. *Filosofía del lenguaje*.—Madrid, 1940.
- WELLEK y WARREN, R. y A. *Teoría literaria*.—Editorial Gredos, Madrid, 1953.
- ZAMORA VICENTE, A. *Camilo José Cela: acercamiento a un escritor*.—Editorial Gredos, Madrid, 1962.