

Introducción

Es normal que no todas las obras de un autor se investiguen, al mismo tiempo, con la misma insistencia. En el caso de Cela basta con echar una ojeada sobre la bibliografía crítica para comprobarlo. Con respecto a la narrativa breve¹, los estudiosos se han dedicado preferentemente a aquellos textos que nuestro autor publicó, por primera vez, en 1949 bajo el título *El gallego y su cuadrilla y otros apuntes carpetovetónicos*. No obstante, los «relatos híbridos», que estarán en el centro de este estudio, apenas si se han investigado. ¿Cuáles son estos relatos? Durante la primera mitad de los años sesenta, Cela escribe varias series de textos cortos basados en imágenes (dibujos, cuadros, fotografías). Son relatos bimediales (o sea, híbridos) que se apoyan en una estética particular y que exigen, por parte del receptor, una actitud distinta a la del cuento tradicional o «clásico» (*cfr.* abajo). La culminación de estos relatos se encuentra en las tres series de «fotorrelatos»² (*Toreo de salón, Izas, rabizas y colipoterras* y *Nuevas escenas matritenses*). Para entender mejor los mecanismos de este último subgénero cuentístico será preciso caracterizar las fases más importantes de la narrativa breve celiana desde *Estas nubes que pasan* (1945) hasta *Los viejos amigos* (1960-1961).

En la evolución de la obra novelística de Cela hay, como es sabido, tres etapas. Las novelas de la primera etapa tienen una «trama total», las de la segunda una «trama de cabos sueltos» y las de la tercera un «patrón como sustituto de la trama»³. Hay, pues, en la producción novelística celiana textos de corte tradi-

¹ Janet Pérez caracteriza la situación de los estudios sobre la ficción breve de Cela en su artículo «A retrospective and prospective assessment of the directions of Cela criticism» (1991: 361-377).

² El fotorrelato celiano, según nuestra definición, es un texto híbrido que abarca la reproducción de un trozo de realidad contemporánea (foto de una persona en su entorno social) y la biografía apócrifa de esa persona (texto). La extrema tensión entre lo documental de la foto y lo paródico de las palabras permite al lector saborear el irónico distanciamiento producido por la mirada creadora de Cela. Al mismo tiempo, el lector se siente instigado a producir una verbalización no paródica de la foto.

³ Ver Díaz Arenas (2004: 54-56), quien se remonta a Foster (1969: *passim*).

cional (con exposición, nudo y desenlace), textos fragmentados (donde faltan el nudo y el desenlace) y textos calificables de fragmentos reiterados. Las novelas de esta última etapa pertenecen a la literatura «desfabulada», en la que «lo primordial ya no es el qué (historia) sino el cómo (discurso) que pasa a ser el personaje principal» (Díaz Arenas 2004: 56). Aunque sea obvio que Cela no llegó, en su narrativa breve, a los extremos de este último paradigma, parece lógico suponer que ha de haber, en su producción cuentística, una evolución similar. Miremos, al principio, cuáles son los subgéneros de narrativa breve que el mismo autor reconoce como tales.

Las declaraciones de Cela sobre los géneros literarios son contradictorias y poco coherentes. Por un lado afirma literalmente que los géneros literarios no existen⁴. Le parece de poco interés calificar un texto de «novela» o de «novela corta». Cuando la editorial Gallimard declara novela al *Viaje a la Alcarria*, Cela está lejos de expresar su disconformidad (*cf.* *OC*, VIII, 588). La misma indiferencia le merece el término «ficción»⁵. Por otro lado, para ordenar su *Obra completa*, distingue cuidadosamente entre novelas, cuentos, apuntes, libros de viaje y artículos. Respecto de la narrativa breve, para Cela existen tres géneros: el cuento, el apunte carpetovetónico y el artículo. Aunque se esfuerza por definir y delimitar estos términos, reconoce finalmente la imposibilidad de una definición satisfactoria⁶. En última instancia, se fía tan sólo del número de páginas: «La única diferencia que existe, de verdad y sin malabarismos dialécticos, entre el cuento y el apunte carpetovetónico [...] la marca la báscula» (*OC*, II, 22). Más tarde, Cela dejará constancia explícita de que no dispone de criterios válidos, por lo cual él mismo no habría tomado muy en serio sus propias subcategorizaciones: «No soy capaz de distinguir —siempre y sin lugar a dudas— un cuento de un apunte carpetovetónico y de un artículo» (*OC*, II, 36)⁷.

⁴ Ver, por ejemplo, *OC* (II, 19): «Los géneros literarios, lo proclamo una vez más, no existen». [NB: Nos remitimos a la *Obra completa* (publicada en 17 tomos durante los años 1962-1989) con la sigla *OC* y a las *Obras completas* (publicadas en 37 tomos durante los años 1989-1990), con la sigla *OOCC*.]

⁵ Ficciones son para Cela tanto sus cuentos (*cf.* *OC*, II, 30: invenciones, figuraciones, alucinaciones, engaños, ofuscaciones) como sus artículos (*cf.* *OC*, XI, 787-789: fingimientos, imposturas, bambollas).

⁶ Ver, por ejemplo, *OC* (II, 20): «Los cuentos, los apuntes carpetovetónicos y las novelas cortas, a veces ni se les distingue por fuera»; y *OC* (IX, 10): «[...] solemos llamarle artículo, aunque también pudiera decirse cuento, o apunte, o poema».

⁷ Ver también *OC* (II, 22): «Si [...] distingo —o separo— el cuento del apunte carpetovetónico, es no más que por respeto a un bautismo hacia el que siento muy especial simpatía».

Los críticos muestran escaso interés en aclarar este asunto. Lo que sí les llama la atención es la escritura celiana. Podemos constatar que, en los años cincuenta y sesenta, ciertos reparos y objeciones de la crítica se convierten en tópicos. Así, Torrente Ballester (1965: 490-494) censura la estructura fragmentaria de los textos celianos, echando de menos una sólida composición arquitectónica. De acuerdo con Torrente, Cela es un gran estilista, pero su prosa «alcanza cimas de virtuosismo lindantes con el manierismo». Respecto del argumento, sus obras padecerían una lamentable «pereza imaginativa». No sólo la obra novelística, sino también la narrativa breve se caracterizarían por la deformación caricaturesca y la «deshumanización» de unos personajes que van siempre acompañados de su monótona ficha (Torrente Ballester 1965: 493).

En *Los viejos amigos* culmina este arte menor de miniatura, de viñeta; son apuntes rápidos, breves, certeros, de vidas que están clavadas en el papel como mariposas, pero que nos gustaría ver vivir a lo largo de un libro.

Es obvio que Torrente Ballester, quien analiza la escritura celiana con mucha perspicacia, acierta en los detalles, pero no en lo fundamental. El error de esta crítica es, a nuestro modo de ver, el carácter normativo⁸. Los juicios de valor de Torrente Ballester se apoyan en unas pautas que se derivan de escrituras tradicionales del siglo XIX y no se pueden aplicar fácilmente a cualquier texto del siglo XX. De hecho, hoy en día, ya no se suele hablar de escritura «imperfecta» cuando un autor le exige a su público paciencia y una fuerte dosis de «complicidad» en el sentido cortazariano⁹.

Uno de los procedimientos celianos consiste, precisamente, en jugar con las normas y sus textos son, en cierto modo, parodias de normas. El lector de sus novelas buscará en vano la tradicional psicología de los personajes y el lector de sus cuentos tendrá que renunciar a la «unidad de efecto» (Poe) de un aconteci-

⁸ En su reseña de *La colmena*, Torrente Ballester le pide a Cela que no se preocupe tanto por la técnica y permanezca «fiel a la novela con protagonista, con unidad de acción más o menos estricta y con desarrollo sucesivo» (1951: 102). Cela, en otro contexto, declara al respecto: «Yo a veces he pensado que la novela, si es reflejo de la vida, le acontece como a la vida misma: que no tiene argumento» (Francisco Ayala *et alii* 1977: 266).

⁹ Carmen Ana Suárez-Galbán (1982: 135), refiriéndose a las colecciones de relatos breves de Cela, recomienda una lectura espaciada: «Es difícil disciplinar la atención a una lectura prolongada carente, no ya de intriga y suspensión, sino de la misma materia elemental del narrar, o sea, la anécdota como fin».

miento sólidamente desarrollado¹⁰. Es más, Cela se atreve a subvertir y desautorizar la presunta ley genérica según la cual hay una fundamental diferencia entre cómo se concibe un personaje de novela y un personaje de cuento. (Una famosa receta de «creative writing» dice que el cuento trata del crimen y la novela, del criminal [cfr. Zavala 1993: 333].) ¿Y Cela? Cela va a su aire. Así, en 1946, publica varios apartados del borrador de *La colmena* (1951) como cuento independiente («Unas gafas de color» [cfr. OC, II, 223-230]). Las palabras son idénticas, sólo cambian el orden de los apartados y los nombres propios (Martín = Juan, Nati Robles = Josefita Domínguez, doña Rosa = doña Luisa, Seoane = Félix). Las siguientes preguntas y objeciones de un imaginario preceptista tradicional podrían ayudarnos a ver la actitud celiana con más claridad. He aquí las preguntas: ¿No existe la «regla» de que la economía del cuento supone un argumento rotundo y condensado? ¿No existe la «regla» de que la brevedad del cuento es incompatible con los personajes secundarios, las largas descripciones y el ritmo lento de una novela? ¿No existe la «regla» de que la estructura del personaje (psicológicamente complejo) de la novela es incompatible con la estructura del personaje (someramente esbozado) del cuento? ¿No existe la «regla» de que el asunto de una novela nunca puede comprimirse para ser asunto cuentístico? Pues no, para Cela no existen ni estas reglas ni otras muchas. El autor de *La colmena* está siempre dispuesto a probar nuevas técnicas e inventarse sus propias normas.

En el panorama de la literatura española de la posguerra, esta concepción celiana del cuento es más bien minoritaria. Si existen, en los años cincuenta y sesenta, tendencias como el neorrealismo y el realismo social, no es menos obvio que la narrativa breve de Cela se aleja de estas tendencias. Saltan a la vista las diferencias con Aldecoa, Delibes, Fernández Santos, López Pacheco, etc. En los relatos de estos últimos se alude a la realidad del momento de manera mimética, mientras que Cela, en su narrativa breve, suele ir por el camino de la esperpentización, la estilización barroca y el humor macabro (cfr. Casas 2007: 172). Llega, así, a cierto esteticismo. A diferencia de Valle-Inclán, sin embargo, sus persona-

¹⁰ Por eso, Erna Brandenberger (1973: 55), que se apoya en una definición unilateral e inflexible del término «cuento», no es capaz de captar lo esencial de las narraciones breves de Cela ni le hace justicia cuando dice: «El estilo de Camilo José Cela [...] no se presta muy bien al cuento, género cuyos requisitos son la economía de medios y la concepción previa del todo. El autor usa más de la exageración y la redundancia que de la insinuación, gusta más de la divagación y el recreo en el detalle que de la concentración en el tema elegido y la subordinación del detalle al conjunto».

jes (polémicamente deformados) no son militares y altos mandos, sino unos pobres campesinos. No hay nunca, en el relato celiano, una denuncia aparente (*cf.* Suárez-Galbán 1982: 20-36).

En los capítulos que siguen queremos mostrar que se pueden distinguir, en la narrativa breve de Cela, tres subgéneros: el «cuento», el «apunte carpetovetónico» y el «relato celiano». Estos subgéneros, una vez definidos, se comentarán en una serie de interpretaciones ejemplares. Pero antes de empezar, nos parece útil recordar —en forma de unas citas algo más largas— aquellos tres paradigmas que Lauro Zavala (2004) califica de «cuento clásico», «cuento moderno» y «cuento posmoderno»:

El cuento clásico es *circULAR* (porque tiene una verdad única y central), *epifánico* (porque está organizado alrededor de una sorpresa final), *secuencial* (porque está estructurado de principio a fin), *hipotático* (porque a cada fragmento le debe seguir el subsecuente y ningún otro) y *realista* (porque está sostenido por un conjunto de convenciones genéricas). El objetivo último de esta clase de narración es la *representación* de una realidad narrativa (Zavala 2004: 58).

El cuento moderno [...] tiene una estructura *arbórea* (porque admite muchas posibles interpretaciones), se apoya en la *espacialización del tiempo* (porque trata al tiempo con la simultaneidad subjetiva que tiene el espacio), tiene una estructura *paratáctica* (cada fragmento del texto puede ser autónomo), tiene *epifanías implícitas o sucesivas* (en lugar de una epifanía sorpresiva al final) y es *anti-realista* (adopta una distancia crítica ante las convenciones genéricas) (2004: 60-61).

En lugar de ofrecer una *representación* o una anti-representación de la realidad (como ocurre en los cuentos clásicos o modernos, respectivamente), los cuentos posmodernos (o la lectura posmoderna de un cuento clásico o moderno) consiste en la *presentación* de una realidad textual. En lugar de que la autoridad esté centrada en el autor o en el texto, ésta se desplaza a los lectores y lectoras en cada una de sus lecturas del cuento. En lugar de una lógica exclusivamente dramática (clásica) o compasiva (moderna) hay una yuxtaposición fractal de ambas lógicas en cada fragmento del texto. El sentido de cada elemento narrativo no es sólo paratático o hipotático sino itinerante. Esto significa que la naturaleza del texto se desplaza constantemente de una lógica secuencial o aleatoria a una lógica intertextual (2004: 63-64)¹¹.

¹¹ Respecto del cuento «posmoderno», Zavala aclara: «El término es usado, con muchas reservas, como sinónimo de cuento metaficcional, cuento experimental o anti-cuento» (2004: 322).

Ahora bien, no hace falta estar de acuerdo con todos los detalles y matices de la terminología y las definiciones de Zavala. El valor de estos paradigmas es más bien heurístico, o sea, nos servirán de conceptos de referencia. Naturalmente, estamos lejos de querer sugerir que los tres subgéneros cuentísticos de Cela coincidan con los paradigmas de Zavala. Pero estamos seguros de que, ante el trasfondo de estos paradigmas, la evolución de la narrativa breve de Cela podrá entenderse mejor y exponerse con más plausibilidad.