

Notas previas a un texto inédito de  
Emilio Alarcos: “La lengua de Cela:  
*Cristo versus Arizona*”

JOSEFINA MARTÍNEZ ÁLVAREZ  
UNIVERSIDAD DE OVIEDO  
josefina@uniovi.es

Recibido: 24-09-2024

Aceptado: 14-02-2025

*In memoriam*

Emilio Alarcos Llorach,  
el hombre bueno y sabio  
(Ya no es ayer; mañana *ya* ha llegado)

Lo que yo pudiera decir del contenido de este trabajo de Don Emilio ya está escrito, claro es, dentro de sus páginas y, a partir de ahora, a disposición de los posibles lectores. Me referiré en lo que sigue a cuestiones externas, por ejemplo, cómo se gestó, por qué no llegó a publicarse y demás circunstancias más o menos incursas en el entorno literario. Aun así, será hartó difícil evitar los comentarios personales que susciten las obligadas incursiones en el texto.

Corría el año 1990 y la Universidad Complutense tuvo la feliz idea de dedicar un Curso homenaje a Camilo José Cela en la sede de los Cursos de verano de El Escorial -entre los días 27-31 de julio- con motivo de su recién concedido Premio Nobel de Literatura el año anterior de 1989. Y si al decir de Cela “la novela no aspira a ser más -ni menos, ciertamente- que un trozo de vida narrado”, *mutatis mutandis*, la intención de dicho homenaje no era sino ahondar en el conjunto de una obra y la personalidad de su autor, un escritor auténtico, recio, innovador del lenguaje y de la sabiduría del mito del eterno retorno, cuya impronta fue decisiva en el panorama de la literatura española, sin duda, el renovador de la narrativa moderna; una obra sólida, original, rica en registros y abierta a todos los géneros que, al cabo de los años, habría de tener justamente universal reconocimiento.

Dirigía el curso el siempre recordado profesor Don Francisco Ynduráin, catedrático de Literatura Española de la Complutense, y lo conformaban trabajos monográficos, mesas redondas, coloquios, proyecciones, etcétera y un ciclo de conferencias a cargo de reputados filólogos de dentro y fuera de nuestro país, con la presencia del propio Cela que no dejó de sorprendernos en sus intervenciones con apostillas, comentarios, observaciones inteligentes e ingeniosas al más puro estilo ‘celiano’.

Previas las palabras inaugurales del profesor Yndurain y la intervención del profesor Knut Ahnlund de la Fundación de la Academia Sueca, abrió el ciclo de conferencias el Profesor Alarcos. El título provisional de su lección que figuraba en el programa era más general, *En torno a la lengua literaria de Camilo José Cela*, que luego ajustó con vistas a su publicación por adecuarse más a su propósito con el título definitivo: *La lengua de Cela: ‘Cristo versus Arizona’*. Pero, “añagazas del destino porque la vida es así”, el trabajo nunca llegó a editarse. La publicación de aquel repertorio magnífico de conferencias *in voce* se quedó en simple proyecto, como suele ocurrir por los consabidos *fata*

*libellorum*, especialmente inciertos en obras colectivas, como son los homenajes, por razones a menudo organizativas o crematísticas. Sin embargo, no siempre es arbitrario el designio del azar, a veces certero en sus designios, y que esta vez aliado con la objetividad más oportuna habría decidido que treinta y cuatro años después fuera *Archivum*, la revista de filología con prestigio internacional en el mundo lingüístico que el propio Alarcos fundara en 1951 -y precisamente en el número conmemorativo del Centenario de su nacimiento-, quien acogiera y difundiera este esclarecedor y necesario estudio de obligada referencia en la bibliografía 'celiana'.

No era la primera vez que Alarcos se interesaba por la narrativa de Cela. En ese mismo año 1990 ya había publicado en *Insula* "Al hilo de *La colmena*", una reseña de la gran novela editada en Buenos Aires en 1951. Aparte de la amistad y el afecto compartidos, colegas puntuales de los jueves en la *RAE*, ambos se profesaban mutua admiración en sus respectivos mesteres.

Han transcurrido los años, treinta y seis años de la publicación de *Cristo versus Arizona* y muchos libros, monografías, artículos, se han sucedido en torno a esta novela experimental -se dice- que no fue acogida por la crítica de entonces con demasiado entusiasmo. Una novela, al decir de Alarcos, "de lectura fácil, pero de comprensión difícil. ¿Qué debe entenderse con esta afirmación paradójica?"

Y como la oralidad se agota en el acto de habla, se esfuma en el tiempo, se diluye en la nube de la memoria, mientras que la escritura permanece y, en su permanencia, propicia el diálogo *sine die* de los posibles lectores, hemos decidido publicar este trabajo inédito, cuyo propósito no es otro que aportar otra mirada, una mirada nueva a este relato, invitando al lector, que no será el de entonces, a dialogar con el texto y consigo mismo desde criterios estrictamente lingüísticos, habida cuenta de que la grandeza de la literatura es la índole de sus materiales, la lengua, que el escritor ha de manejar con fines literarios. El escritor trabaja con su palabra, con su pensamiento-palabra. No existen más datos

a disposición del lector y del crítico que la cadena de secuencias lingüísticas que nos ofrece el texto.

Y quienes conocimos, leímos y compartimos vivencias, experiencias con Cela, sabemos de primera mano que Cela era un filólogo vocacional, en tanto que filología vale amor por la palabra (véase el prólogo a su *Diccionario Secreto*, inconcluso, en el que tuvo el privilegio de colaborar a instancias del propio Cela)<sup>1</sup>. Sorprende la erudición filológica que maneja, su seguridad en el dato, su meticulosidad en la procedencia de los textos, su agudeza en adivinar el secreto de las palabras sea éste el que fuere. En suma, era un filólogo, un obrero de la palabra y un narrador nato.

Por otra parte, querríamos insistir en que nunca daríamos a la luz este trabajo de Don Emilio si no estuviésemos seguros de su aquiescencia. Como dijimos *supra*, lo preparó para ser publicado, tal y como se presenta aquí. Y la otra parte 'contratante', el autor, Cela, manifestó públicamente su entusiasmo irreprimible en un momento dado de la conferencia. Rebinando hechos y momentos de aquellas calendas: El Escorial, en plena canícula de la sierra madrileña, cielos altos y azules, un salón de actos abarrotado de alumnos, la palabra autorizada de Alarcos descubriéndonos el enigma de la esfinge y, de repente, la voz atronadora del inmenso Cela, memorable por insólita, que interrumpe la lección: "¡Cáspita!" -el lector pue-

<sup>1</sup>Vid. *Diccionario Secreto* [«Pról.»], Tomo I, Editorial Alfaguara, Barcelona, 1968 (1º ed.).

A Josefina Martínez, eficaz  
colaboradora de esta página.  
Cordialmente,

Casimiro Cela

de sustituir la interjección por cualquiera de las preferidas del repertorio de Cela- “¡Qué inteligente este joven Alarcos, que sabe más de lo que escribo que yo!” He aquí el *busilis*, la relación crítico-autor, la complicidad intrínseca en este caso del binomio Alarcos-Cela.

Parafraseando a Alarcos al pie de su palabra exacta, “la labor del crítico es descubrir los procedimientos, forzosamente lingüísticos, que utiliza el autor para lograr sus fines”, incluso inconscientes -añadimos nosotros-, como se colige del ‘glorioso’ impromptu de Cela que en sí mismo da respuesta a su aguda intuición. Por otra parte, el lector no avezado “no se preocupa de tales medios, sólo reconoce los efectos”, pues “el fin primordial del novelista es entretener al lector con su invención”, aunque autor y lector como seres sociales puedan tener tales o cuales intenciones acordes o discrepantes.

La novela es algo que sirve, en definitiva, para entretener con material lingüístico, independientemente de que el historiador, el sociólogo o el político... puedan encontrar en ella elementos de interés por otros motivos y para otros fines. Por eso, a veces, los críticos, al estudiar la novela como fenómeno literario, se olvidan de que lo fundamental en su análisis son los procedimientos lingüísticos empleados por el novelista y se detienen en los contenidos y su adecuación a la realidad y no en las cualidades inmanentes literarias<sup>2</sup>. Ello explica que la crítica más generalizada coetánea a la publicación en su día de la novela *Cristo versus Arizona* no se percatase de la forma y el contenido del relato. Y ésta es finalmente la propuesta de Alarcos en este trabajo.

Frente a la crítica tradicional, Alarcos al incorporar los textos literarios al análisis lingüístico crea una estilística nueva y distinta en la que se afirma que al filólogo lo que le interesa es la específica creación literaria “y que todo análisis y estimación aje-

---

<sup>2</sup> Vid. E. Alarcos Llorach, «Breve divagación paradoxiana sobre la novela» (pp. 15-19), en *Anatomía de “La lucha por la vida” (Discurso de Ingreso en la RAE)*, Real Academia Española, Madrid, 1973, pág. 17”].

nos a lo literario son meros medios de utillaje filológico, a veces necesarios," pero aleatorios y contingentes<sup>3</sup>.

Sin embargo, el excepcional crítico literario que fue Alarcos debe su excelencia, además del conocimiento de los mecanismos y complejos recovecos de la lengua, a su sensibilidad de poeta -la pasión que le acompañó durante toda su vida, aunque sólo una pequeña parte de su poesía se haya publicado *post mortem*-, a su espíritu creativo, capaz de sentir con profunda simpatía lo que la mayoría de los lectores no percibía. El lingüista a secas sin la colaboración del poeta no hubiera podido escribir trabajos tan luminosos, modélicos y agudos, como los que dedicó a Fray Luis, Unamuno, Pío Baroja, Clarín, Muñoz Molina, Jorge Guillén, Blas de Otero, José Hierro, Ángel González y tantos otros. Y esta era otra de las afinidades que le unían a Cela, también poeta celebrado en su juventud -sus minervas ocuparon las revistas más prestigiosas de la época-. Ambos, sin embargo, tuvieron el reconocimiento universal en otras parcelas filológicas: la lingüística y la narrativa respectivamente; pero es ese trasfondo poético el que está latente, el que se destila a lo largo de la novela *Cristo versus Arizona*.

Ciertamente, *Cristo versus Arizona* no es una novela al uso que incite a la inmediata lectura, muy al contrario, se aparta del canon convencional establecido: un monólogo de doscientas y pico páginas, con infinitas comas y con un solo punto final que la crítica entendió como un caos, un barullo, un desorden imputado a la escritura del autor y no el reflejo de ese caos, es decir, un trasunto de la vida misma y que el autor ha conseguido plasmar con procedimientos lingüísticos muy elaborados.

---

<sup>3</sup>Cuántas ideas de la Poética alarquiana hemos venido sintetizando y parafraseando *supra*, evocan diversos trabajos compilados en *Ensayos y Estudios Literarios*, Júcar, Madrid, 1976, ya que proceden, en concreto - y por este orden-, de «Fonología expresiva y poesía» (pp. 219-236) [originalmente publicado como artículo de la *Revista de Letras* de la U. de Oviedo, enero-agosto 1950], «Sobre Unamuno o cómo no debe interpretarse la obra literaria» (pp. 127-140) [publicado por vez primera en *Archivum*, vol. XIV, enero-diciembre 1964], «Secuencia sintáctica y secuencia rítmica» (pp. 237-242) [en origen, ponencia de un Curso de la Menéndez y Pelayo: cf. *Elementos formales de la lírica actual*, UIMP, Santander, 1967] y «Poesía y estratos de la lengua» (pp. 243-249)''

Nada es lo que parece en esta novela: desde lo que Alarcos llama "artificio" de la presentación gráfica impresa, las infinitas comas prescindibles, la reiteración del inciso, la abundancia de coloquialismos que no son tales, alternando con registros más elaborados y que no resta el valor literario del texto, hasta el narrador, ingenuo solo en apariencia, y ese *Cristo* que avanza hacia Arizona, no para redimir al hombre -que no hay nada que redimir-, porque no hay más allá, sólo más acá, desasimiento y vulnerabilidad... En fin, el relato es una especie de metáfora descarnada de la vida, una visión lamentable, desesperanzada, que nos lleva irremediamente al desprecio del mundo, pero en la que no falta el ingenio, el humor, el equívoco, la reticencia, la ironía, el juego verdad-mentira, cinismo-misericordia, sufrimiento-piedad y solidaridad: Cela en estado puro.

¿Es una confesión? Podría ser. ¿Una crónica narrada por un anónimo omnisciente? ¿Una letanía? ¿Una novela histórica? Es una historia fingida -algún elemento real puede reconocerse en la novela- donde no hay héroes, sino seres deleznablemente distorsionados por lo grosero y lo miserable. Una secuencia donde se mezclan sin solución de continuidad escenas, parlamentos, reflexiones de toda laya.

A quienes leyeren este trabajo y participaren en la lectura demorada y crítica de los párrafos seleccionados por Alarcos y en su exhaustivo análisis lingüístico, descubrirán, de consuno, la habilidad narrativa del gran contador de historias que era Cela y que Alarcos supo poner de manifiesto con absoluta maestría, con rigor casi matemático y sin menoscabo de vuelo literario.

Maravilloso instrumento es la lengua, en nuestro caso la española. El novelista y el crítico, Cela y Alarcos, Alarcos y Cela, dos grandes maestros de la filología española han sabido arrancar al viejo arco nuevas melodías, no solo variaciones. El narrador, el crítico, el poeta, el filólogo, todas esas singularidades definen su personalidad: la narrativa del poeta, la poesía del narrador, la poesía del crítico, la crítica del poeta, la filología del narrador y del crítico.

Ponemos punto final a estas notas introductorias al trabajo de Don Emilio, *ex abundantia cordis*, con el último párrafo de sus conclusiones:

*“Moviéndose con dominio y gracia, con abundancia y precisión, por todos los niveles de la lengua, Cela ha logrado la hazaña de convertir en verosímil el discurso de su narrador, haciendo espontáneo lo culto y transformando en literario lo coloquial.”*

JOSEFINA MARTÍNEZ DE ALARCOS  
CATEDRÁTICA EMÉRITA DE LENGUA ESPAÑOLA  
UNIVERSIDAD DE OVIEDO

## LA LENGUA DE CELA: “CRISTO VERSUS ARIZONA”\*

EMILIO ALARCOS LLORACH  
REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Sería propósito descabellado y baldío encerrar en los límites de un artículo las características esenciales de la lengua de Camilo José Cela. O bien nos iríamos por las ramas de una exposición impresionística y gaseosa, o bien construiríamos un aburrido índice, mejor o peor ordenado, de usos sintácticos, morfológicos y léxicos de la lengua española según la particular selección y la peculiar combinatoria que practica este autor.

Lo último ya ha merecido estudios amplios y pormenorizados, entre los cuales recuerdo ahora los trabajos de Sara Suárez Solís, de Olga Prjevalinski, de Victorino Polo, etc. Y ello queda bien resumido en las escuetas palabras de Darío Villanueva<sup>1</sup>: la de Cela es

“Una prosa rítmica por efecto de recurrencias fónicas y léxicas, similicadencias, anáforas, paralelismos sintácticos y reiteraciones onomásticas; brillante por la matizada y aun sorprendente adjetiva-

---

\* N. de la ed.: de acuerdo con la sistematización de los materiales inéditos de E. Alarcos Llorach elaborada por el Prof. Alarcos Martínez, quien ha reunido, digitalizado y clasificado tipológicamente su *corpus* de manuscritos (Ms.) y mecanografiados (Mc. = *canónicos*/Mce. = *eléctricos*) mediante la acuñación de determinadas signaturas, indicamos que el presente inédito debe conocerse de ahora en adelante como **Mce. FIL ‘CvA-Cela’** ([\*] <1990-1991>).

<sup>1</sup> Prólogo de Darío Villanueva a C.J.C., *La colmena*, Barcelona, 1986, p. 61.

ción, con mucha frecuencia en series de dos o tres elementos, juegos sinonímicos y antitéticos; creativa por lo metafórica”.

La lengua que maneja Cela es la lengua española, y lo que le es privativo reside en el uso literario que hace de ella. Se identifica con su estilo. Ahora bien, la determinación del estilo no ha de reducirse a efectuar un recuento de procedimientos lingüísticos de expresión. También ha de considerarse la configuración que los contenidos adoptan al ser manifestados por aquellos. Porque la labor del escritor no consiste en la copia de la realidad referencial mediante la lengua, sino en lograr una nueva realidad ficticia más profunda gracias a la fusión íntima de expresión y contenido en el producto lingüístico. No se trata de que las sucesivas oraciones y frases del discurso narrativo -como en el hablar de cada día- evoquen situaciones y acontecimientos; ni de suscitar en el lector unívocas representaciones según ocurre en el discurso científico; el objetivo del producto literario va mucho más allá: crear o recrear un mundo como si fuese real, desligado de la realidad aunque sustentado en ella, y que descubre sus esencias permanentes; realzar lo general hondo y perenne a partir de muchas moléculas particulares de lo real, articuladas con tiento y sabiduría. En este logro se oculta el misterio de la literatura, de la poesía.

En varias ocasiones me he referido a ese último objetivo de la tarea literaria, y he sugerido que se cumple cuando el escritor es capaz de crear una situación nueva con el solo recurso de la lengua que utiliza. ¿Qué *modus operandi* debe adoptarse para ello? El escritor no necesita modificar la lengua que ha recibido, ha de esforzarse por descubrir en ella las posibilidades latentes que sean acordes con los contenidos que quiere comunicar y expresarlas al máximo y adecuadamente. Dado que el universo concreto que transmite el escritor se manifiesta exclusivamente por la lengua que utiliza, cualquier intento dirigido a desentrañar el enigma literario (el porqué unas obras resuenan artísticamente y otras no), no puede partir de otra base que la que se nos ofrece: el texto, la cadena de secuencias lingüísticas. No existen

más datos a disposición del analista de la literatura. Que se logre esclarecer el enigma poético es otro asunto: la mayoría de las veces nos quedamos impotentes ante las puertas de ese recinto inexpugnable.

Resignados, pues, a alcanzar simples aproximaciones más o menos acertadas, debemos, sin embargo, reconocer que, siendo igualmente productos del manejo de la lengua tanto lo que escribe un autor como lo que hablamos en la vida cotidiana, ambas cosas se diferencian por sus opuestos designios. Una obra literaria se concibe como producto cerrado, organizado hacia adentro. En cambio, lo que hablamos o escribimos con la sola intención comunicativa y práctica de entendernos mejor o peor, no representa más que fragmentos aislados y volanderos de una secuencia aleatoria e indefinida que solo se cierra con la extinción de cada hablante.

Se objetará que una obra filosófica o científica también es un producto cerrado como la obra literaria. Hay, en efecto, obras filosóficas cerradas con cohesión poética. Pero no es ese el primer designio de tales productos; presentan ante todo una intención trascendente que permite ulteriores desarrollos, correcciones y aun refutaciones. La obra literaria, por el contrario, está clausurada y no admite modificación; la condiciona un incuestionable *ne varietur*. Cualquier mudanza en ella la transforma en producto diferente. Se da el caso de obras literarias resultado de la reelaboración, o de la distorsión de otra; no obstante, esta sigue siendo la misma, queda incólume en su radical unicidad: se escribieron otros Lazarillos, pero el *Lazarillo* es el Lazarillo.

En su unicidad compacta, la obra narrativa constituye como una esfera cuyos componentes establecen tensiones internas y centrípetas. Y esa organización les otorga determinado valor. Si esos componentes se toman aislados del conjunto, pierden su valor: pueden ofrecer, en su faz aparente, identidad total con otros decursos del hablar cotidiano, parecen secuencias de la práctica comunicativa. En cambio, insertados dentro del conjunto narrativo, cobran intención distinta y manifiestan otras referencias.

En los actos de habla, la situación real donde se encuentran los interlocutores permite comprender el sentido de lo que se emite, y si se presentan ambigüedades o elipsis, la actividad subsiguiente del habla podrá aclararlas. Muy de otra manera, en la obra literaria no caben estos recursos de urgencia práctica; en ella, el sentido preciso se deriva del conjunto de indicios lingüísticos hechos patentes por el escritor, los cuales, a través del texto entero, establecen y crean la situación pertinente. Para alcanzar el sentido de una obra literaria no basta, pues, con analizar y captar secuencia a secuencia; hay que tener en cuenta todo el conjunto, todas las interrelaciones que sus componentes mantienen dentro de él. Por ello, solo se desvela el sentido global de la obra en el momento de su conclusión, es decir, cuando, paso a paso, depositándose con mejor o peor fortuna todos sus ingredientes en la memoria del lector, este ha podido reconstruir, fragmento tras fragmento, la unidad de la situación (esa realidad fingida y cerrada que la constituye).

La fisiología de la narración, como organismo diferenciado en cuyos circuitos cerrados fluyen, afluyen y refluyen tantos elementos parciales, exige que en el análisis de la lengua empleada se tenga en cuenta no solo la selección del léxico y sus combinaciones, ni solo los esquemas sintácticos adoptados, sino también las agrupaciones mayores de elementos, como son las diversas secciones unitarias, los capítulos, las partes de la obra, o, a la vez, la misma composición global. Todos estos datos contribuyen a que resulte explícito el sentido de la obra completa. Para ceñirnos a Cela, no es fortuito, por ejemplo, que una novela como *La Colmena* conste de capítulos y cada uno de ellos se escinda en una serie de secciones, viñetas o escenas; mientras que *San Camilo* se divide en partes y cada una de estas en capítulos carentes de mojonos internos, o la *Mazurca* se unifica en relato continuo enhebrando las escenas, o, en fin, *Cristo versus Arizona* en secuencia donde se entreveran sin solución de continuidad escenas, parlamentos, reflexiones.

Expuestos los criterios a que nos ajustamos, nos fijaremos ahora en los aspectos lingüísticos de esta última novela. Como

no es ocasión de analizarla en su totalidad, nos ceñiremos a considerar algún fragmento. No cabe duda de que con este procedimiento se desatiende la aludida unidad que posee la obra. Además, al prevalecer aquí, sobre los puntos de vista literarios, el mero enfoque lingüístico, la entidad artística de la novela puede quedar desdibujada. Lo sabemos. Sin embargo, no dejará de tener repercusiones en los aspectos literarios lo que se diga respecto de la lengua, del mismo modo que sobre el análisis lingüístico ejerce su inevitable presión el carácter literario del texto.

En primer lugar, *Cristo versus Arizona*<sup>2</sup> es una novela de lectura fácil pero de comprensión difícil. ¿Que debe entenderse con esta afirmación paradójica? Cualquiera puede captar el sentido inmediato de cada uno de los innumerables segmentos que con íntima contigüidad se suceden en la novela. A pesar de lo cual, el lector perezoso de caletre se mareará con el continuo borbotón de esta fuente que mana y corre incesante, y acaso abandone su lectura, o, si la concluye, quedará indeciso o perplejo sin aprehender el sentido último perseguido en la novela. El artificio de la escritura con que se presenta impresa la obra (doscientas y pico páginas densas, solo segmentadas por las pausas de infinitas comas y con un solo punto final) ha hecho pensar a algunos que esta prosa longitudinal y espesa es sólo un caos de elementos yuxtapuestos al azar en cuyo recorrido se pierde el huelgo.

Pero por algo he empleado el término de *artificio*. Esa presentación gráfica de la novela es un artificio. Por mucho que la escritura pretenda adecuarse al aparente discurrir tumultuoso del flujo sin pausa del pensamiento, no hay que caer en la trampa. Tampoco muchos manuscritos medievales señalan morcueros que deslinden los enunciados entre sí. La lectura oral, sin embargo, restaura las pausas y las entonaciones pertinentes. Así en esta novela. No se trata de un discurso disparado y continuo. La aberrante puntuación es engañosa. Y en la novela hay, como por fuerza en todo texto lingüístico, los necesarios reposaderos de la

---

<sup>2</sup>Se cita por la edición de Barcelona, Seix Barral, Biblioteca Breve 1988.

elocución, majanos más o menos perceptibles a través de indicios lingüísticos varios. Por ejemplo, ¿qué se pretende (aparte su designio en el relato) al embutir, como inciso reiterado de cuando en cuando, el recitado de la letanía, sino marcar ciertas partes dentro del hilo narrativo?

Por otro lado, la renuncia a seguir las normas oficiales de puntuación ya la había practicado Cela, si bien de manera menos radical. El recurso, pues, lo creemos más gráfico que lingüístico, si bien con intención calculada. Es análogo (aunque contrario) a la sustitución de comas, puntos y demás diacríticos, por el juego oportuno de los blancos y lo impreso en el papel, que con tanta frecuencia se da entre los poetas. Para estos, los blancos sugieren las pausas y la entonación idónea y hasta la jerarquía interna de los contenidos expresados. En el caso de *Cristo versus Arizona*, la generalización de la coma y el aparente apelmazamiento de los enunciados en serie (aunque su efecto queda anulado en la lectura oral) es un indicio más (insisto, gráfico) de la intención del autor para hacer explícito el sentido de la obra. Si, como parece, pugna por evocarnos con precisión e intensidad un caos (en resolución: el de la vida), nada mejor que representarlo por este barullo de sobrehaz en que el magma viscoso de sus componentes queda, más que enlazado, pegado con las sucesivas invocaciones de la letanía.

Con agudeza ha visto Gonzalo Sobejano<sup>3</sup> los rasgos en que difiere, o se asemeja, esta novela de Cela respecto de otras anteriores suyas. La «confesión» de un personaje, que caracteriza al *Pascual Duarte*, se prosigue en novelas posteriores y reaparece en *Cristo versus Arizona*. El carácter de «crónica» narrada por un anónimo omnisciente, propio de *La colmena*, persiste en *San Camilo* con otro procedimiento. En esa novela se entreteje ya lo que Sobejano llama «letanía», entendida -dice- como “confesión misericordiosa que exhibe dentro de su propio discurso la crónica inmisericorde”. Esto preludia la peculiaridad de *Cristo versus*

---

<sup>3</sup>“Cela y la renovación de la novela”, *Insula*, 518-519, febrero-marzo 1990, pp. 66-67

*Arizona*, que es una letanía, en el sentido de Sobejano, pero en la cual se diluye la crónica, reducida a unos que llamaríamos «anales» de cronología enmarañada donde el tiempo se confunde sometido al desgranar desordenado de la confesión.

Con independencia de la técnica narrativa, nos atreveríamos a afirmar que *San Camilo*, la *Mazurca* y *Cristo versus Arizona* son novelas «históricas», como lo son los *Episodios Nacionales* de Galdós. Este recreó con verosimilitud la materia no siempre fiable de los acontecimientos y personajes de la España decimonónica desvelando su esencia más profunda. Cela, en *Cristus versus Arizona*, también ha pretendido restaurar, con fingimiento idóneo, un momento y un ambiente «intrahistóricos», sin relevantes figuras, sobre datos fidedignos de la realidad conocida. No se puede negar que en el complejo entramado de la novela funcionan unos cuantos elementos reales indiscutibles: la fiebre minera que dio origen a la población de Tombstone (topónimo de creación irónica, hispanizado en Tomistón); el duro y turbio vivir de sus gentes, simbolizado en la pelea del O.K. Corral de 1881 entre los Earp y los Clanton; el periódico, el teatro...

Ningún figurante destaca ni tampoco se refleja con grandeza embellecedora. Con agria, corrosiva y fría crueldad se configura un mundo de hombres primarios y deleznable, representados a través de la distorsión esperpéntica de lo grotesco y lo miserable. No hay piedad, a no ser la inconsciente sumisión, aprendida e irreflexiva, a un poder sobrenatural omnímodo e indiscutible. Ese Cristo que avanza hacia Arizona es un recurso acallador del remordimiento y recuerdo de dogmáticas enseñanzas de la niñez, mantenidas indemnes como rutina superpuesta a la desligada actividad de los personajes.

Se desprende del relato una visión de la vida que conduce sin remedio al *contemptus mundi*. La amargura del mundo y su desprecio no resulta en el fondo mayor que la expresada por los místicos, aunque en estos se justificaba por una creencia activa que trascendía al más allá. Aquí, la pintura del mundo es más cruda y violenta; no hay más allá, a pesar de la pasiva creencia

transmitida; solo hay más acá, solo hay más adentro hasta las más profundas sentinas de la naturaleza humana.

Mas este ámbito sórdido y despiadado no deja de estar transido por la soledad irremediable y el dolor intransferible de cada hombre. Esas vidas sin sentido (piltrafas desprovistas de fe, esperanza y caridad, las virtudes que aconsejaba en *San Camilo* el tío Jerónimo), condenadas sin remisión a la fugacidad, suscitan soterradamente un sentimiento de compasión. No brilla grandeza alguna. Pero a veces se extiende sobre la inocente barbarie un aura de ingenua solidaridad.

Aún admitiendo que *Cristo versus Arizona* sea una novela histórica, no se puede negar que su andadura narrativa se aparta con claridad de la que es propia de la materia histórica; es decir, de la exposición de los acontecimientos según el decurso del tiempo. En la novela, aunque muestre hitos concretos (fechas de 1881, de 1915, de 1917), todos los sucesos se superponen y se entremezclan en una masa confusa y palpitante, sin que ninguno sobresalga, humildes trozos todos de la relevancia del conjunto. Desaparece por completo la puntual y sucesiva consignación de los hechos que es inherente al discurrir cronístico de lo histórico. Sospechamos que sea así porque el blanco a que se apunta en la novela consiste en reflejar con luz viva el inquieto bullir fortuito de la masa intrahistórica, según lo capta ("sin dejarse llevar por la conveniencia ni el regalo") la conciencia del curioso narrador que ha inventado Cela.

Su escritura se ofrece como una confesión espontánea y sin premeditación de percepciones impávidas, reflexiones irónicas y pálidos deseos, que expone el narrador con el convencimiento imparcial de un historiador. Partícipe de lo que cuenta, no oculta la bajeza del prójimo ni sus propios defectos, y se refiere repetidas veces a la seriedad de su labor, que llama *historia* o *crónica*: "a lo largo de esta historia" (116), "ahora continúo con el hilo de la historia" (124), "en esta crónica" (124), "debo poner punto a mi crónica" (238). Al mismo tiempo, alardea de su autoría; "las páginas que siguen son mías, las escribí yo de mi puño y letra" (5

y con variantes en 124, 152, 205 y 238), y está orgulloso (al fin y a la postre, alumno que fue de internado de frailes) de haber escrito “guardando todas las reglas gramaticales, analogía, sintaxis, prosodia y ortografía” (152).

Revestido seriamente con su papel de historiador (y aquí se trasluce solapadamente la ironía del autor de la novela), manifiesta con gravedad que “en esta crónica me han ayudado los amigos tanto con su ánimo como con sus noticias y declaro que sin su apoyo constante hubiera dejado de llenar cuadernos hace ya tiempo” (124). Se da cuenta de las dificultades de su empresa, acometida por consejo de un amigo: “debes poner orden en lo que vas explicando para que la gente no se confunda, lo mejor es ir contando por muertos, yo le respondí, hablar es muy fácil pero poner orden en lo que se va diciendo no lo es tanto” (79). Y prosiguiendo la caricaturesca caracterización del memorioso que escribe sus recuerdos, el autor pone en boca del narrador: “yo pido que no se publiquen estos papeles hasta que no hayan muerto todos y todas”, porque, eludiendo la responsabilidad que puede recaer en todo memorialista, dice: “la letra escrita puede hacer mucho daño a las personas” (238, y también 224). La sutil ironía asoma en las consideraciones de veracidad del relato en que con frecuencia insiste el narrador jugando con la verdad y la mentira; “yo lo cuento tal como me lo dijeron” (5) “y declaro que no digo jamás mentira” (38), “todo lo que escribo es verdad aunque a veces no lo parezca” (21), “no digo mentiras sino que cuento noticias verdaderas algunas venidas desde muy lejos” (33), “no digo nada que no sea verdadero, casi todo tiene un testigo y hay muchos hombres y mujeres que podrían hablar” (205); sin embargo, de pronto nos hace un guiño connivente: “hay mucho de verdad aunque metí algunas mentiras de adorno” (124).

El narrador ha escrito, pues, pertrechado con “todas las reglas gramaticales”, pero ante la dificultad de poner orden en su discurso y ajustarse a los requisitos cronológicos (“el tiempo pasa muy deprisa y la población se desconcierta con los recuerdos” confiesa en 113; “no es necesario hablar de esto como si

todo hubiera ya pasado, también se puede decir como si estuviera aún pasando todavía”, afirma relativista en 44), se decide por lo más cómodo (“hablar es muy fácil”) y se explaya coloquialmente. Mas no nos engañemos: la abundancia de coloquialismos de léxico y de fórmulas estereotipadas que recorre todo el texto, no confiere a éste un carácter menos literario. Aunque a primera vista lo parezca, el predominio del registro léxico coloquial no elimina la utilización de otros registros más elevados. Falta, entre otras cosas, la inconsecuencia, la vacilación sintáctica (tan llena de anacolutos) propia del habla coloquial espontánea. Este es un texto literario y en él se han aplicado, según manifiesta el narrador con cierta sorna, “todas las reglas gramaticales”. Aquí resalta la habilidad del autor en construir un texto que parece coloquial y no lo es.

Por mucha objetividad que despliegue un escritor al configurar el personaje narrador de su relato, y por mucho que se defienda la autonomía de este respecto de su creador, resulta inevitable que se transfieran ciertos rasgos y ciertas actitudes de la persona real a la ficticia. El autor interpreta a su grado un papel determinado como en la *comedia del arte* y no puede por menos de infiltrarse subrepticamente en su personaje. Es lo que sucede con este en apariencia ingenuo narrador de *Cristo versus Arizona*, que maneja el humor, la ironía, el equívoco, la reticencia, y que, so capa de resignada aceptación del destino, sabe reírse de todo y de sí mismo con recursos lingüísticos muy elaborados. Se percibe en cualquier pasaje de la novela. Tomemos, por ejemplo, el siguiente:

“en la taberna de Erskine Carlow hay una urna de cristal muy grande con una cascabel dentro, se llama Dorothy en recuerdo de la fallecida esposa del amo, este dato no es muy preciso, y está siempre medio adormilada, el fondo es de arena con unas piedras para que Dorothy pueda esconderse y dormir, Erskine Carlow la alimenta con ratones vivos, mete en la urna dos o tres ratones vivos y espera a que la culebra tenga hambre, mientras no le da el hambre no pasa

nada y los ratones van de un lado para otro como si tal y saltan y juegan pero cuando la culebra siente que le falta alimento arrinconada a un ratón y lo engulle entero, se lo traga estirando el tubo que le va de la boca al estómago, se ve muy bien cómo le va bajando, al ratón casi no le da tiempo ni de temblar ni de chillar y los otros ratones no demuestran demasiado interés, se conoce que no sienten la curiosidad o la solidaridad, los clientes del Oso Hormiguero no suelen atender a lo que pasa en la urna porque ya están acostumbrados al espectáculo que es siempre el mismo, Ronnie V. Dexter murió en Topock mordido por una cascabel, ésta de la taberna de Erskine ni mata siquiera a los ratones que se come, se le asfixian en la tripa, la carne de la serpiente cascabel es delicada y gustosa, la cascabel frita sabe como las ranas quizá algo más fuerte, también puede asarse teniendo cuidado de que no se quemem" (pp. 167-168).

Se trata de una secuencia de oraciones o grupos oracionales yuxtapuestos reunidos unitariamente por su referencia común central: la serpiente cascabel. Transcurren con ordenada precisión y hasta sobriedad, evitando redundancias y repeticiones inútiles. La exposición solo queda interrumpida con incisos en que el narrador comenta o reflexiona con cierta ironía: "este dato no es muy preciso", "se ve muy bien cómo le va bajando", "se conoce que no sienten la curiosidad o la solidaridad", y, con brusco cambio de tono, la cierran consideraciones propias de manual gastronómico. Contrastan en el texto expresiones coloquiales y espontáneas, como "se conoce que" o "como si tal", con fórmulas protocolarias y reverenciales del registro medio, como "la fallecida esposa", y con usos escogidos y casi cultos como "delicada y gustosa". Además, la intención crítica pone en contacto inmediato contenidos en apariencia desligados como la actitud de los ratones y la de los clientes. Parece como si la falta de curiosidad o de solidaridad de los ratones se transfiriese insensiblemente al comportamiento de los clientes, no solo pasivos y acostumbrados al espectáculo de la deglución del ratón, sino aun al espectáculo de la vida, que también "es siempre el mismo". Esa impavidez,

esa falta de solidaridad, se refuerza con el quiebro inesperado, cínico, pero recatadamente dolorido, de pasar sin transición a consignar la excelencia de la carne de serpiente.

Pasemos a otro pasaje, más narrativo, y casi dramático por utilizar el estilo directo, que transcribimos eliminando los ex-cursos:

“los Earp eran tres hermanos, Wyatt y Morgan con bigote a la rusa y Virgil con bigote a la prusiana, con ellos iban John Henry Doc Holliday que gastaba bigote a la portuguesa, marchaban por la calle Fremont hacia el corral O.K. y cuando doblaron la esquina de la calle Cuarta vieron a los vaqueros, el sheriff Johnny Behan tenía la frente cumplida y la cara aniñada y le dijo a Virgil Earp, he desarmado a estos hombres, aquí no queremos líos, Virgil le preguntó, ¿los has arrestado?, y Johnny dio la siguiente respuesta, no hay razón para arrestarlos, entonces Virgil lo apartó ¡quítate de en medio!, los hermanos Earp y su amigo Holliday quedaron a diez pasos de los vaqueros, Wyatt les habló así, ¿andáis buscando pelea?, ¡pues aquí la tenéis!, los vaqueros eran también cuatro, los hermanos Ike y Billy Clanton, aquél con barba y pinta noble y deportiva y este otro con bigote recortado en forma, y los hermanos Frank y Tom McLaury, aquél con perilla de mosquetero y este otro afeitado como un reverendo, Billy quiso ganar tiempo, ¡no dispaes!, ¡nosotros no queremos pelea!, y Virgil les ordenó a los otros, ¡arriba las manos!, ¡estáis todos arrestados!, entonces fue cuando se armó, [...] los primeros en disparar fueron Wyatt que le dio en el estómago a Frank y Billy que marró el tiro, Holliday le acertó a Billy en el pecho pero éste aún pudo seguir luchando, Tom quiso hacerse con el rifle que llevaba su hermano Frank en la silla del caballo y Holliday le metió dos cargas de postas en las costillas, las postas son criminales porque el plomo como es blando se aplasta y desgarras, Ike cogió de un brazo a Wyatt y éste no disparó sino que le dijo, ¡pelea o lárgate!, Ike salió corriendo y Holliday lo cazó, Billy le dio un tiro en una pierna a Virgil, Frank le metió una bala a Holliday también en una pierna, le agujereó además la pistolera, ahora la guarda de recuerdo el coro-

nel Charles W. Maverick en su casa de Phoenix, Billy disparó contra Morgan Earp y la bala le atravesó la espalda, Holliday y Wyatt y Morgan Earp tiraron al tiempo sobre Frank McLaury y lo abatieron como a un pájaro, Virgil Earp le dio en el pecho a Billy Clanton y lo derrumbó, éste fue el final de la sanguinaria reyerta del corral O.K., medio minuto, la tángana en la que bailó la muerte su siniestro cancán con desahogo, estas historias de peleas son siempre inventadas o al menos lo parecen porque el orden de cada instante no puede saberlo nadie y menos aún recordarlo, la pelea del corral O.K. suele explicarse según la contaba Wyatt Earp, el León de Tomistón, que fue el último en morir y nadie podía llevarle la contraria, a mí me parece que a veces añadía algo de su cosecha o se imaginaba detalles," (pp. 161-163).

Es un relato circunstanciado, con la viva andadura reiterativa del narrar coloquial, también con sus detalles accesorios descriptivos que animan las figuras de los personajes, y con el empleo de fórmulas introductorias del discurso directo. A pesar de lo cual, se percibe el cuidadoso estudio por no repetir el léxico y variarlo adecuadamente: "dijo", "preguntó", "dio la siguiente respuesta", "apartó", "habló", "quiso ganar tiempo", "ordenó"; y, por otra parte, el "disparar" va cambiándose sucesivamente en distintas expresiones: "le dio en", "marró el tiro", "acertó en", "metió dos cargas", "no disparó", "cazó", "dio un tiro", "metió una bala", "tiraron" etc. En las breves descripciones paralelas se insertan variaciones distintivas: "con bigote a la rusa", "con bigote a la prusiana", "gastaba bigote a la portuguesa", "con barba y pinta noble y deportiva", "con bigote recortado en forma", "con perilla de mosquetero", "afeitado como un reverendo".

No se priva tampoco el narrador de injertar sus comentarios; "las postas son criminales porque el plomo como es blando se aplasta y desgarrá", "ahora la guarda de recuerdo el coronel", o la grave y metafórica reflexión "la tángana en la que bailó la muerte su siniestro cancán con desahogo", y la doblez humoresca de sus consideraciones interpretativas del final: "estas historias

de peleas son siempre inventadas o al menos lo parecen". Desconfianza en poseer la verdad ("el orden de cada instante no puede saberlo nadie y menos aún recordarlo") es lo que parece sugerir el apresurado ritmo de los segmentos oracionales del relato.

Más complicación de tono se encuentra en otro fragmento de la novela:

"Big Minnie fue la puta más gorda de Tomistón, seis pies de estatura y doscientas treinta libras de amor en unos muslos de color de rosa, ¡aquéllas eran mujeres!, ¡por entonces aún quedaban hembras capaces de descremar a un regimiento de caballería!, Big Minnie estaba casada con Joe Bignon el director del Bird Cage Theater, era muy recia y valerosa y si había que poner orden entre bronquistas en la casa de putas o entre alborotadores en el teatro intervenía para restablecer la paz a golpes y a zurriagazos, Big sabía cuidar sus intereses y con ella no eran posibles los embarques porque pegaba duro, cuando Big Minnie y su marido llegaron a Tomistón el dueño del teatro, Billy Hutchinson, les dio trabajo y cuando éste se fue de la ciudad los Bignon le compraron el teatro en buenas condiciones, Tomistón empezó a morirse siendo mi madre todavía joven, Big Minnie y su marido vendieron el Bird Cage y compraron el Crystal Palace, cuando se encontró oro en Pearce liquidaron todo lo que tenían en Tomistón y se trasladaron a la nueva Jauja donde abrieron el Joe Bignon's Palace, por aquí se muere todo el mundo tarde o temprano, Tomistón es un pueblo demasiado duro para morir y lo mejor es morirse pronto, esto quizá no se entienda a una primera vista pero es así, pasó el tiempo y al final también se murieron Big y Joe Bignon, sus restos mortales descansan desde hace ya años en el cementerio de Pierce que es hoy un pueblo fantasma, un pueblo habitado tan sólo por sombras, cuando se acabó el oro la gente se fue a otros lados dejándole a sus muertos la custodia de los recuerdos que se van borrando poco a poco, todos los que tienen cara de muerto son traidores, esto se ve bien en las fotografías, afusilen el boticario Sandoval que tiene cara de muerto, el coronel Horado Rivera C. no descabalgas más que para la necesidad o para bastardiar,

dicen que hasta duerme a caballo, la chunda del coronel Rivera tiene por nombre Adelaida y es un forrazo de mujer, mi padre se llamaba Cecil Lambert Espana o Span o Aspen y criaba granos como tunas, yo creo que fue bastante feliz, por lo menos tanto como el indio Abel Tumacácori que se murió sin ver jamás el mar, al drogiero Guillermo Bacalao Sunspot y al negro Tony Clints también les llegó la muerte sin que vieran jamás el mar, todo da siempre diez vueltas, cien vueltas, mil vueltas, un millón de vueltas, es igual la vida que la muerte, el aburrimiento que la diversión, la esperanza que la agonía, el caso es tener una copa en la mano" (165-166).

El tono coloquial predomina en todo el pasaje y el relato de los Bignon transcurre con puntual ritmo cronístico. Pero se observan varios aspectos divergentes, tal como la expresividad participativa y exclamativa del narrador que introduce elementos figurados: "doscientas treinta libras de amor", "descremar a un regimiento", "Tomistón empezó a *morirse*" etc.; y sus habituales comentarios al contexto: "esto quizá no se entienda a una primera vista pero es así", "esto se ve bien en las fotografías" etc. Destaca el tenue hilo de emoción contenida que se va mostrando poco a poco, hasta llegar a la conclusión resignada e indiferente: una oscura preocupación ante la muerte inevitable y aceptada sin aspavientos. Se aprecia en la reiteración de elementos léxicos a ella referidos: "Tomistón empezó a *morirse*", "por aquí se *muere* todo el mundo tarde o temprano", "demasiado duro para *morir*", "*morirse* pronto", "al final también se *murieron*", "restos *mortales*", "*cementerio*", pueblo *fantasma*", "habitado solo por *sombras*", "*muertos*", "recuerdos que se van *borrando*", "cara de *muerto*", "se *murió* sin ver jamás el mar", "les llegó la *muerte*". Y se configura en el pesimismo tranquilo ante la repetición de las vidas fugaces, plasmado, no sin humor sarcástico, en el último e insistente párrafo: "todo da siempre diez vueltas, cien vueltas, mil vueltas, un millón de vueltas, es igual la vida que la muerte, el aburrimiento que la diversión, la esperanza que la agonía. el caso es tener una copa en la mano".

En cierto momento de la novela, la madre del narrador le dice: “te puedo contar muchas cosas, unas son divertidas y otras no tanto” (9). Y a este criterio materno se aplica, a veces sin transición, el narrador. Un ejemplo de historia divertida, relatada con la habitual yuxtaposición de comentarios y habla directa en registro de coloquio, es el fragmento primero de los referentes a la anécdota de los ómnibus rivales:

“Al Tacciogli es nombre difícil de pronunciar, le llaman Columbus porque cuesta menos trabajo y la gente tampoco quiere esforzarse, Columbus es forastero, dicen que italiano, y maneja los billetes muy descaradamente, Columbus metió dinero en dos o tres negocios y montó un servicio de ómnibus con el mismo recorrido que el de Tachito Smith sólo que a 5 centavos, Tachito Smith se dijo lo que éste quiere es fregarme el negocio, lo veo claro, pero aquí nos vamos a joder todos, entonces puso el viaje de balde, ya subiré los precios cuando quiebre el italiano, tampoco hay que tener prisa,” (99).

Pero el humor se utiliza en general con mayor trascendencia. Por dentro de un cinismo crudo resuena la queja dolorida, la crítica desde una añorada piedad. Y en la expresión se entreveran los rasgos coloquiales del registro mediano o bajo con los graves asertos del registro cultivado:

“Telésforo Babybuttock Polvadera no socorre jamás a nadie porque es supersticioso y piensa que cuando los perdedores pierden por algo será, la gente no suele ponerse del lado de los perdedores porque no se debe nunca tentar a Dios, hay que ser respetuosos con Dios y acatar su voluntad, todo es según ley de vida y la costumbre es sonreír al verdugo y escupir en la cara al reo condenado a muerte, los hombres ya nacen con la máscara puesta y las arrugas grabadas cada una en su sitio, en la frente, en la comisura de los ojos, en la comisura de los labios, en las mejillas, son ya muchos años haciendo siempre lo mismo, escupiendo al que pierde y sonriendo al que gana, al verdugo no se le puede escupir por tres razones, por

respeto, para eso va de guantes, porque lleva la cara tapada y porque va armado, al reo sí, al reo le atan las manos para que la gente pueda reírse de él sin miedo y con sana alegría," (p. 117)

Creo suficientes las muestras ofrecidas del texto de *Cristo versus Arizona* para afirmarnos en lo dicho más arriba. En la novela quedan concentrados todos los rasgos lingüísticos que ha venido desplegando Cela a lo largo de su obra. Todos pertenecen al acervo propio de la lengua española, tanto en los aspectos léxicos como en los sintácticos. El mérito del escritor consiste en haber sabido explotarlos con maestría artística, en una armoniosa y vivaz combinatoria de registros, para conseguir con exactitud el propósito configurador de los contenidos que trataba de comunicar. Moviéndose con dominio y gracia, con abundancia y precisión, por todos los niveles de la lengua, Cela ha logrado la hazaña de convertir en verosímil el discurso de su narrador, haciendo espontáneo lo culto y transformando en literario lo coloquial.