

CAMILO JOSE CELA



ESAS NUBES QUE PASAN

MEANDROS NARRATIVOS EN *ESAS NUBES QUE PASAN*

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ

Universidad de Cantabria

Resumen. Los cuentos de *Esas nubes que pasan* se narran por medio de una técnica que he bautizado como “meándrica” por comparación con las vueltas y revueltas, sinuosas y repetidas, de los meandros de los ríos. A través de esta forma de narrar podemos encontrar en estos relatos algunas de las características de la forma de contar de Camilo José Cela: la presencia de la muerte, la confesión como forma narrativa, la oralidad presente en dicha confesión, la sensación de extratemporalidad de los mundos que se presentan al lector y el orden no cronológico.

Abstract. The short stories in *Esas nubes que pasan*, are related using a technique I call “meandric”, by analogy to the repeated twists and turns in the meanders of a river. In this narrative style we can find some of the characteristics of Camilo José Cela’s writing, such as the reference to death, the use of confession as a narrative form, the out-of-time feeling of the scenarios presented, and the absence of chronological order.

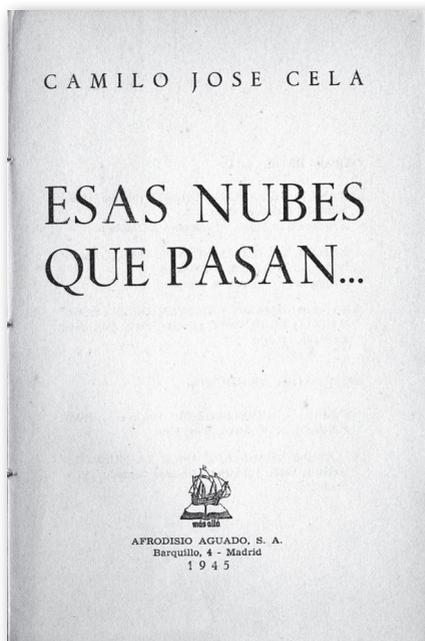
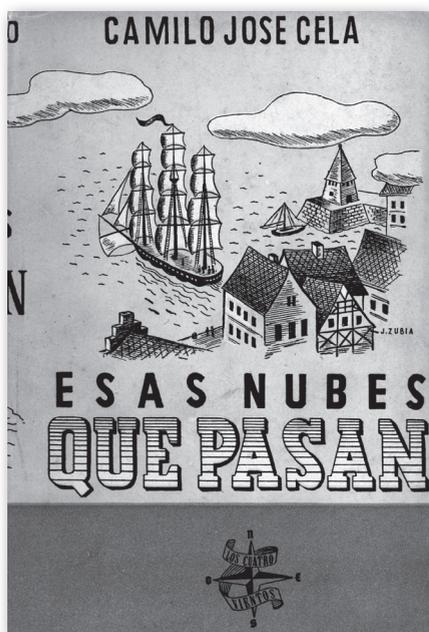
Palabras clave: Camilo José Cela, *Esas nubes que pasan*, Cuento, Narración

Key words: Camilo José Cela, *Esas nubes que pasan*, Short Story, Narrative.

El Diccionario de la Real Academia Española recoge tres acepciones para “meandro”: cada una de las curvas que describe el curso de un río, disposición de un camino y adorno de líneas sinuosas y repetidas. Los tres significados nos sirven para caracterizar el discurrir narrativo de los cuentos de *Esas nubes que pasan*. Pues, en efecto, los fragmentos de vida que se nos presentan en esos relatos avanzan a través de un camino sinuoso, dispuesto en curvas repetidas y que, como las aguas de un río, van dando rodeos y rodeos, aparentemente dilatorios, pero que no impiden que el agua dulce llegue a su destino, el mar, y así, su esencia más interna y propia, ese dulzor que no es dulce, sino ausencia de sabor, muera al aroma de la sal.

En esas aguas de los meandros, aparentemente tranquilas, oscuras, pacíficas, hay una fuerza inmensa; bajo la cortina gris oscura de las aguas aluviales es arrastrado todo aquello que se llevó un día por delante el agua, a veces torrencial, a veces abrasiva, paciente e insistente. Todo eso ha quedado enterrado en el lodazal que hay bajo las aguas de los meandros. Todo se mezcla y confunde, y al final, glorias y basuras, éxitos y fracasos, seres repugnantes y exquisitas criaturas, acaban igual, sepultadas y unidas por la fuerza irrefrenable de las aguas que se dirigen a la muerte en el mar.

De esa forma podemos entender los cuentos de *Esas nubes que pasan*, de esa forma podemos analizar la forma de contar, de contarnos, que tiene Camilo José Cela en estos relatos. Una narración sinuosa, que parece perder el eje de su auténtico sentido, que se pierde en detalles aparentemente absurdos, inconexos... Pero al final el destino de todos esos caminos curvos y sinuosos, de esos adornos de líneas repetidas es el final irremediable del meandro: la muerte. La muerte del agua dulce al contacto del agua salada; la muerte, que es la gran protagonista de los cuentos de esta colección.



El tenebroso espectáculo de la muerte ocurre, dicho unamunianamente, en los adentros, pero se ilustra, alucinadamente, con un muestrario incontable y bronco de maneras de morir." Son palabras de Eduardo Alonso (1990: 5) a propósito de *Oficio de tinieblas*, novela que vendría muchos años después de *Esas nubes que pasan*. Pero ese muestrario de maneras de morir, ese espectáculo de la muerte ya está presente en los cuentos de esta colección: don Anselmo, que cuenta su historia a la voz narradora

“poco más de un mes antes de su muerte” (“Don Anselmo”: 32)¹; don Marcelino, que murió en el Madrid de 1937, “sabe Dios si de hambre, si de miedo” (“Don Anselmo”: 32); don David, del Club de Regatas, que “se quedó una tarde como un pajarito sentado en la butaca de mimbre” (“Don Anselmo”: 32); la esposa portorriqueña de don Anselmo, muerta de un “doble parto mal atendido” (“Don Anselmo”: 37-38); los dos loros de don Anselmo, “asesinados por Genoveva, la gata de la fonda la Concha” (“Don Anselmo”: 38); las dos criadas negras de don Anselmo, que se acatararon y se murieron, “una detrás de otra, pero muy seguiditas” (“Don Anselmo”: 38); Marta, la primera esposa de Marcelo Brito, asesinada por su madre Justina que “le pegó con el hacha en la mitad de la cabeza” (“Marcelo Brito”: 43); Justina, la madre asesina, a la que “se la llevó Satanás” (“Marcelo Brito”: 46); el marinero que fue el primer marido de Dolores, luego casada con Marcelo Brito, marinero “a quien la mar quiso tragarse” (“Marcelo Brito”: 48); el hijo de Dolores y el marinero, al que un mercancías de treinta y dos unidades “le pasó por encima y le dejó la cabecita como una hoja de bacalao” (“Marcelo Brito”: 48); el hijo de Marcelo y Dolores, ahogado en el río y cuyo “cadáver fue a aparecer preso en la reja del molino, al lado de una gallina muerta” (“Marcelo Brito”: 51); Matilde, la mujer de don David, muerta de gripe, “aquella funesta gripe que llenó de dolor y luto a tantos desgraciados hogares” (“Don David”: 60) en el octavo mes de embarazo, que murió con su criatura en el vientre, y dejó una cuna vacía y una cama donde sobraba la mitad; Catalinita, que tocaba un vals al piano una y otra vez, mientras aguardaba el regreso de su novio marinero, que “tardo aún año y medio en morir” (“Catalinita”: 73) de tuberculosis, sin dejar de esperar, y cuyo vals suena en casa del tío Abelardo (“Mi tío Abelardo”) como un recuerdo; Menchu Aguirrezabala, la mujer de Joaquín Bonhome, que era muy bruta, con su ojo de cristal, muerta al recibir una patada de su marido que la lanzó contra la pared y “a resultas de ello se debió de meter algún gancho por el ojo de cristal... ¡Quién sabe si le habría atragantado en la garganta!” (“El misterioso asesinato de la Rue Blanchard”: 87); Joaquín Bonhome, con su pata de palo, muerto al resbalar tras dar la patada asesina; “se conoce que se le escurrió la silla, que perdió pie; el caso es que se fue de espaldas y se desnucó” (“El misterioso asesinato de la Rue Blanchard”: 87); Fermín Aguirrezabala, *Garçon Basque*, inocente condenado por la muerte de su hermana Menchu y de su cuñado Joaquín, muerto de malaria en el penal de la Guayana; “sentado en su baúl, veía pasar las horas, los días, las semanas, los meses... No llegó a ver pasar ningún año...” (“El misterioso asesinato de la Rue Blanchard”: 88); Matilde, la anciana criada de don Juan, muerta en su cama, sola, sin que nadie se enterara; “parecía dormida; pero la pobre estaba muerta y bien muerta; le toqué la frente que estaba fría como el hielo” (“Don Juan”: 96); don Juan, que un día se metió en la cama con dolor de cabeza y murió a los cinco días, sin llegar a ver publicado su manual de flores de jardín; “un día don Juan se quedó en la cama. Le dolía un poco la cabeza. A los cinco días, cuando fueron

¹ Todas las citas que se hacen a *Esas nubes que pasan* hacen referencia a la edición de Austral, 1992, que aparece en la bibliografía final.

a enterrarlo, a don Ernesto se le ocurrió pensar, mirando para don Nicolás, que rezaba el responso, en lo efímero de esta vida" ("Don Juan"); don Guillermo, el loco que tenía miedo a morir ahogado en el pilón, y que "el viernes por la mañana apareció ahogado en el fondo del pilón" ("La eterna canción": 106); Manuel, "que tenía ya muchos años, parecía una gaviota vieja" ("Don Evaristo": 123), a quien da la extremaunción don Gumerindo, muerto en soledad; Doña Julia, que se murió antes de llegar la Navidad, sin poder traer a sus nietos a comer; "se había marchado, como un pajarito, sin moverse siquiera, camino del cielo" ("A la sombra de la colegiata": 139); el grillo que don Homobono, gran defensor de los grillos, aplasta de un pisotón "con la imagen del crimen reflejada en su faz" ("Don Homobono y los grillos": 154); la Señora que muere al llegar "los fríos que traen las pulmonías" ("Culpemos a la primavera": 164), tras intentar inútilmente oponerse a la vida amorosa y sexual que la rodea por todas partes.

Martínez Cachero ya indicaba (1997: 285) que la presencia de la muerte resulta constante en esta colección de cuentos, aunque en su opinión no era asunto preferente. Séame permitido disentir de mi admirado profesor, pues creo que en estos catorce cuentos la experiencia más fundamental de la vida de los personajes es la muerte, muerte propia y ajena, que aparece una y otra vez de diferentes maneras, componiendo ese "muestuario de maneras de morir" del que hablaba Eduardo Alonso.

Pero no se puede aplicar a *Esas nubes que pasan* el adjetivo "bronco" tan fundamental en la definición que hace Alonso de *Oficio de tinieblas*, pues muy lejos de lo bronco, la narración meándrica de *Esas nubes que pasan* es engañosamente plácida, hasta tal punto que las muertes y las desgracias, se cuentan con la misma suavidad y la misma tranquilidad que los elementos vulgares y cotidianos, como las partidas de chapó del tío Abelardo, las excursiones domingueras de Marcelo Brito, los entretenimientos galantes de don Anselmo, o la detallada y variopinta vecindad de la casa donde viven Joaquín Bonhome, su esposa Menchu y su cuñado homosexual y transformista, *Garçon Basque*. De alguna manera, este repertorio de muertes, contadas de manera aparentemente blanda y suave, hace pensar en ese "friso de inevitables agonías" como calificaba Iglesias Feijoo a *Pabellón de reposo* (1990: 38), ese "conjunto de seres sin fuerzas para gritar en voz alta su angustia". Tampoco en esta colección de relatos oímos gritos de angustia. Todo queda sumergido, oculto, arrastrado por la uniforme corriente de los meandros narrativos.

Esta visión aparentemente suave de la muerte puede relacionarse con algunos elementos tremendistas de *La colmena*: aquel Santiaguíño al que le dieron un tiro en el macuto donde llevaba bombas y del que se dice que el pedazo más grande que se encontró no llegaba a los cuatro dedos, o bien la historia de Dorita cuando murió su hijo en unas cuevas y lo tiró a un río con unas piedras al cuello "para que se lo comieran las truchas". Es una cierta esperpentización, estilización deformante que supone que las monstruosidades se presentan con ese distanciamiento un tanto tranquilizador.

Es ese discurso unificador, suave, aparentemente sencillo, que transmite una sensación de igualdad a lo largo de todo el libro, lo que da esa pátina de narración meándrica. El hilo de la trama parece perderse una y otra vez, ramificarse hasta olvidar su primitivo destino, pero sin apresurarse, sin perder nunca esa sensación de movimiento incesante, constante, continuo y calmado del agua que poco a poco se desliza hacia el mar. Un ejemplo de ello lo podemos ver en "El misterioso asesinato de la Rue Blanchard":

"Joaquín Bonhome, con su pata de palo de pino, que sangraba resina, una resina amarillita y pegajosa como si todavía manara de un pino vivo, cerró la puerta tras sus espaldas.

— ¿Hay algo?

— ¡Nada!

Menchu Aguirrezabala, su mujer, que era muy bruta, con su ojo de cristal que manaba un agüilla amarillita y pegajosa como si todavía destilara del ojo de carne que perdiera en Burdeos, cuando la gripe, del golpe que le pegara su hermano Fermín, el transformista, se puso como una furia."

Éste es el inicio del cuento, un cuento que ocupa doce páginas (en la edición de Austral), dividido en primera y segunda parte, de ocho y cuatro páginas, respectivamente.

La anécdota es sencilla y brutal. Joaquín, harto de los gritos de su mujer, que le reprocha no encontrar trabajo, le pega una fuerte patada, que la lanza contra la pared. Menchu se clava un garfio que hay en la pared y muere en el acto, mientras Joaquín pierde pie al darle la patada, cae y se desnuda. Fermín, hermano de Menchu, testigo inocente de los hechos sale huyendo, aterrado. La policía le detiene y se le condena por el asesinato de la pareja. Muere en el penal de la Guayana, de malaria, sin haber cumplido un año de prisión.

La primera parte del cuento, de una duración de ocho páginas, se reduce, en cuanto a los hechos nucleares necesarios para el desarrollo de este relato, al fragmento reproducido más arriba. Pero el discurso del relato, de acuerdo con la estructura meándrica que es común a todos los cuentos de *Esas nubes que pasan*, vuelve y revuelve sobre el mismo punto y en las curvas sinuosas y lentas que va trazando nos va aportando una serie de informaciones complementarias que arrojan luz sobre el conflicto, que expuesto de una manera desnuda y objetiva sería menos comprensible, menos personal, y por lo mismo, menos literario. Ya apuntaba Germán Gullón que la tendencia de Cela a reproducir la realidad, se compagina con marcar esas historias "con un acento peculiar" y que "lo que las hace personales y literarias es ese suplemento discursivo, la visión personal [...] la que nació de la perspectiva fresca, novedosa del autor y que la lleva de su persona a dejarla plasmada en el texto, en el discurso, su visión íntima del mundo creado." (1997: 124-125).

El suplemento discursivo, en este cuento, es la disposición meándrica de los elementos que componen la narración y que enmarcan la breve historia del relato. Así, en las ocho primeras páginas del relato (primera parte) la narración vuelve a esa breve escena entre Joaquín Bonhome y Menchu Aguirrezabala y sale de ella, para acumular elementos dispares en su discurso, regresa una vez más y vuelve a salir, siempre con esa velocidad constante e ininterrumpida y con esa sensación de que todo es igual, que el autor consigue alternando (en este y en otros relatos del volumen) la narración de desgracias y muertes con curiosidades y elementos sin importancia, dando muchas veces más extensión a aquello que en un cuento podría parecer complementario y prescindible que a lo aparentemente fundamental.

Así, la narración que comienza (77) con el breve y tenso intercambio de palabras entre Joaquín y Menchu, pasa en seguida a una descripción de Toulouse, ciudad donde se ambienta el relato (77-78), hace una breve historia de Joaquín y de su vida con Menchu (78), interrumpe esta segunda narración para hablar de Fermín, el hermano transformista de Menchu (78), vuelve a la historia de Joaquín y Menchu (78-79), que se interrumpe de nuevo cuando la voz narrativa cuenta cómo Joaquín pierde su pie (79) y la preocupación de éste por esta pérdida, lo que lleva entonces a la voz narrativa a hacer aparecer en la narración al comisario y a los gendarmes, sin que haya una razón lógica para la presencia de estos personajes, que en el rigor de una construcción coherente debieran aparecer en la segunda parte del relato explica la voz narrativa, repentinamente en primera persona, su propio miedo a los gendarmes (79-80), y al penal de la Guayana (80), vuelve de nuevo a Joaquín y a su sensación de frustración por perder un pie y ser cojo (80-81), pasa a las relaciones de Joaquín con Fermín (81) y de ahí a la defensa de Menchu de las actuaciones de su hermano y la propaganda que de él hacía ante las vecinas (81-82), la admiración de estas vecinas y su envidia de no tener un hermano artista (82), vuelve de nuevo a Joaquín y Menchu para presentarnos las discusiones que tienen entre ambos por causa del hermano (83), pasa a describir pormenorizada y detalladamente los habitantes de todos los pisos de la casa donde vive el matrimonio (83) y vuelve a reproducir el diálogo inicial (84) en el que se intercalan unas líneas que nos informan sobre el último trabajo de Joaquín.

La narración meándrica hace culminar estas ocho páginas en el mismo punto que se inició, como el río que da amplias vueltas para regresar casi al mismo lugar del cauce; pero las aguas en sus curvas lentas y profundas han ido añadiendo una masa en el fondo que desde la superficie apenas se ve; de la misma manera las lentas curvas de la narración, los meandros, ahora en el sentido de adorno sinuoso y repetido, han dibujado todo un mundo, un mundo de violencia, miseria y renuncia, de resentimientos mezquinos, y de grandes rencores y de amores y de fracasos que enmarcan la historia de Joaquín, Menchu y Fermín y que explican y hacen comprender la segunda parte del cuento, que se va a relatar en las cuatro páginas que restan.

De nuevo, la sustancia del episodio narrado se puede sintetizar en muy breves palabras:

“Joaquín había aguantado ya demasiado. Se levantó con unos andares de lobo herido que daba grima verle; arrimó dos sillas para apoyarse, se balanceó y, ¡zas!, le soltó el punterazo a su mujer. Fue cosa de un segundo: Menchu se fue, de la patada, contra la pared... Se debió de meter algún gancho por el ojo de cristal... ¡Quién sabe si se le habría atragantado en la garganta!...”

A Joaquín, con el susto que se llevó con la pirueta de su mujer, se conoce que se le escurrió la silla, que perdió pie; el caso es que se fue de espaldas y se desnucó.

«Garçon Basque» corría de un lado para otro, presa del pánico; cuando encontró la puerta, se echó escaleras abajo como alma que lleva el diablo.”

De manera que vuelve a aparecer la disposición meándrica, ahora basada en la repetición de elementos y palabras que estaban presentes en la primera parte del cuento y vuelven a leerse en el segundo:

“En los pueblos tristes —ya es sabido— los pensamientos son tristes también y acaban por agobiar a los hombres de tanto como pesan.” (77-78, parte I y 85, parte II)

“Después diría a los guardias, a esos guardias viejos como barcos, pero curiosos como criadas: —¡Está claro, muchachos, está claro!—: (79, parte I) / “Hacía ya tiempo que el señor comisario no les decía, jovial: —¡Está claro, muchachos, está claro! —y ellos, viejos como barcos, pero curiosos como criadas, estaban casi apagados sin aquellas palabras.” (85, parte II)

“Con su ojo de cristal que manaba un agüilla amarillita y pegajosa como si todavía destilara del ojo de carne que perdiera en Burdeos, cuando la gripe” (77, parte I) / “la agüilla —amarillita y pegajosa— que manaba de su ojo de cristal, como si todavía destilara el ojo de carne que perdiera en Burdeos, cuando la gripe” (86, parte II)

“M. L’Epinard, funcionario de Correos retirado, y sus once hijas, que ni se casaban, ni se metían monjas, ni se fugaban con nadie, ni hacían nada útil” (83, parte I) / “las dos hijas pequeñas de M. L’Epinard, que ni se casaban ni se metían monjas, ni se fugaban con nadie, ni hacían nada útil, le saludaron a coro” (87, parte II)

“Los gendarmes no son el Papa; se pueden equivocar como cualquiera, y entonces estamos perdidos” (80, parte I) / “lo detuvieron los gendarmes; esos gendarmes que no son el Papa, que se pueden equivocar como cualquiera” (87, parte II)

“nos llevan delante del señor comisario; el señor comisario tampoco es el Papa, y a lo mejor acabamos en la Guayana...” (80, parte I) / “El señor comisario, que tampoco es el Papa, que también se podía equivocar como cualquiera, sonreía” (88, parte II)

“En la Guayana está todo infestado de malaria” (80, parte I) / La Guayana está infestada de los mosquitos que pegan la malaria” (88, parte II).

La repetición de elementos, de frases y de construcciones sintácticas ya conocidas por el lector, aumenta esta sensación de camino sinuoso, de repetición contante que es el estilo que unifica todos los relatos de *Esas nubes que pasan*. Incluso "El misterioso asesinato de la Rue Blanchard" aunque esta narración se sitúe, en su localización espacial, fuera de la ciudad "vieja y marinera como un ventrudo patache" (27) que es el escenario de muchos de los relatos.

Esa repetición constante de acontecimientos, de movimientos, de palabras incluso, surge a lo largo de casi todos los cuentos. La voz narradora (o una de las diferentes voces narradoras que en el libro aparecen) llama la atención, en un momento dado, sobre lo invariable, lo constante de los hechos, con una frase que muy bien pudiera servir de lema a la colección de relatos: "la cosa seguía igual un día que el anterior, igual el que ya pasó que el que está por venir todavía" ("Mi tío Abelardo": 131). Muchos de los cuentos nos presentan a personajes cuyo transcurrir existencial no es más que una acumulación de repeticiones, convertidas en definidoras de toda una vida. Es el caso de don Juan, en el cuento del mismo nombre, que todos los días se levanta, hojea los recortes de prensa de sus glorias pasadas, sale a su jardín, con su trabajo en él ya establecido –e invariable- según el paso de las estaciones, recibe, a la tarde, a sus amigos, con los que juega la partida de siempre, siempre sentados en el mismo sitio, toman, como todos los días, su licor y sus galletas... El relato va acumulando los elementos de repetición que es la vida de don Juan, con un discurrir lento que va creando ese ambiente del agua de los meandros que apenas se mueve:

"Al poco rato llegaba Matilde, con sus cortitos pasos apresurados. No necesitaba averiguar lo que quería don Juan; ya lo sabía: don Juan quería lo mismo todas las tardes; quería el plato de galletas María, quería la botella de licor de cerezas –aquel licor de cerezas que ella hacía todos los años con la vieja receta casera que le enseñara su madre, ¡tantos años atrás!, como un tradición religiosa-; quería tres copitas..." (94)

En este párrafo se desarrollan muchas de esas repeticiones; don Juan "quería lo mismo todas las tardes"; y eso mismo que quería don Juan se describe, insistiendo en lo invariable de la petición, así como que el licor era también invariable, pues la anciana Matilde, la criada, lo elaboraba todos los años, desde que su madre se lo enseñara. Matilde ya sabía lo que quería don Juan, todo ello es una tradición, en el sentido de repetición, de invariabilidad.

Todo se repite, una y otra vez, los personajes de los cuentos de *Esas nubes que pasan* viven presos de la repetición. Marcelo Brito que "iba *todos los días* [al río] con la mujer y con el hijo" (49) (todas las cursivas de este párrafo son mías); don Marcelino y don David, que "jugaban lentamente su *interminable y cotidiana* partida de chapó" (32), partida que "como *siempre*" ganaba don David, ante la resignación "como *siempre* también" de don Marcelino ("Don Anselmo"). Muy parecido es el caso del tío Abelardo

y su sobrino Francisco José que “andaban *siempre* juntos, jugaban *todos los días* su partidita de chapó” (“Mi tío Abelardo”: 131); don Guillermo que se movía por el manicomio “*siempre* silbando viejos compases italianos”, aquel manicomio donde “los días eran *eternos*” (“La eterna canción”: 105); Juanito Ortiz Rebollado que “*siempre* lo [dejaba] todo a medio acabar” (“El club de los mesías”: 120); don Evaristo Montenegro Cela que estaba “a eso de las doce paseando por el muelle, como *siempre*” (“Don Evaristo”: 123); don Homobono, el amante de los grillos, que “*indefectiblemente* ordenaba volver la libertad al grillo” y del que “huía *siempre*” el rapaz cazador de grillos (149); don David, que en el cuento de su nombre dice que desde la muerte de su esposa, “*anduve siempre* un poco errante por mi casa” (62). Y desde luego don Sebastián, (“A la sombra de la colegiata”) el catedrático de instituto que año tras año repetía las mismas lecciones, en el mismo orden, con las mismas palabras:

“Don Sebastián, por la mañana, a las nueve, daba su clase *acostumbrada*. Con *idénticas*, bien medidas, palabras, *todos los años* explicaba *idénticos* y fundamentales sucesos históricos. Se los había *aprendido de memoria*, a lo largo de *treinta y cinco años* de labor docente –como se dice–, y gozaba en *repetirlos*, *monótonos* y exactos como la *marcha de los péndulos*, como el *pasar de las horas* sobre la vieja ciudad universitaria y clerical, ante su juvenil auditorio, ante su moceril gentío, *todos los años* renovado y *siempre eterno e inmutable*.” (142) (las cursivas son mías)

Esta constante repetición, esta vida cíclica, reincidente, ensimismada, produce el efecto de alejar a la narración de un tiempo concreto, de sacarla del tiempo, de hacerla aparte de él; como los enrevesados meandros de un río que parecen avanzar para no llegar a ninguna parte y se sitúan fuera del tiempo en su aparente inmovilidad. Los personajes que se pasean por *Esas nubes que pasan*, a pesar de que en los cuentos no escasean las referencias temporales concretas (como indica Víctor García de la Concha en su “Introducción” a la edición de la colección Austral), viven en un momento indeterminado y, psíquicamente, indeterminable, apartado del tiempo, excluido del tiempo ordinario. Este apartamento temporal hace pensar en las palabras de Gonzalo Navajas cuando indica (hablando de otras obras del autor) que “su visión [la de Cela] se sitúa en un medio primordial, premoderno, anterior al tiempo, a la historia convencionales, en un Ur-cronos en el que el ser humano forma parte de naturaleza y no se ha separado todavía de su matriz original” (1997: 123).

Sin llegar a ese Ur-cronos del que habla Navajas, la incesante repetición de hechos y palabras en la existencia de los personajes da a sus vidas un aire extratemporal, de seres que están fuera del tiempo; todo se repite, nada cambia, todo vuelve a suceder otra vez. “El desconcierto cronológico sugiere una especie de estatismo temporal, la suspensión del tiempo, que pasa y parece no pasar”. Esta frase de Alarcos Llorach (1990: 4) a propósito de *La colmena*, puede aplicarse perfectamente a nuestra colección de cuentos.

Por eso un cuento, "A la sombra de la colegiata", puede estar cuidadosamente desordenado en sus partes y, sin embargo, no producir la impresión de desorden. Pero la parte I, de las cinco que hay en el relato, en la que se cuenta la muerte de Doña Julia, es posterior cronológicamente a las partes II, III y IV, en la que se nos presenta el ambiente de la vieja ciudad y algunos de los personajes que viven a la sombra de la colegiata, entre ellos la propia Doña Julia. Incluso la parte I tiene una serie de alusiones a lo que se cuenta en las partes siguientes como son los nombres de los clérigos de la colegiata, que en la I son sólo nombres, y que se presentan al lector en la II, o el final predilecto de las lecciones de historia de don Sebastián, que se menciona en la parte I y se explica en la IV. Pero este desorden no afecta al orden general repetitivo. Es más, no es un desorden, porque lo que no se ha contado antes, se contará después, cuando llegue su momento, en ese discurrir ensimismado, uniforme y repetitivo de los meandros narrativos. Tanto da que los hechos se cuenten en un orden aleatorio: como todo se repite, al final todo se contará. Como indica una de las voces narradoras del volumen en "Marcelo Brito" excusándose de su desorden al contar la historia del desgraciado mulato: "cuando hablo de todas estas cosas es cuando miro jugar a los niños, ¡que no importa adónde van a parar, como no importa mirar si es más hondo o menos hondo el agujero que hacen las criaturas en la arena de la playa!" (46). Al fin y al cabo los niños siempre juegan a lo mismo al hacer hoyos en la arena; a que el agua llegue y destruya ese hoyo; al fin y al cabo las vidas son lo mismo, alguna ola las destruirá. Cuéntese como se cuente, siempre será lo mismo.

"La eterna canción" es un buen ejemplo de la funcionalidad de las repeticiones en esta narración meándrica. Este cuento, dividido en cinco fragmentos, nos habla, más bien da unas leves pinceladas, de la vida de un loco, Guillermo Gartner, a quien el narrador visita con frecuencia intentado saber la historia de su vida (sin conseguirlo). En una de sus visitas (fragmento IV), Gartner habla con el narrador de su muerte:

"Los días eran eternos, y don Guillermo, un día que estábamos hablando del otro mundo, me confesó que si no se había tirado a ahogar -no por desesperación, sino por cansancio- era porque las temperaturas extremas le molestaban.

-Me da grima figurarme -decía- medio acostado, medio flotando en el fondo del pilón, con la camiseta empapada en agua fría...; a lo mejor se me quedaban los ojos abiertos y el polvillo del agua se me metería dentro y los irritaría todos..."

En el fragmento V es el portero del manicomio quien habla con el narrador.

"-¿Adónde va usted? A don Guillermo le enterraron el sábado pasado. ¿Pero no se había enterado usted? El viernes por la mañana apareció ahogado en el fondo del pilón... El pobre tenía sus grandes ojos azules muy abiertos; el polvillo del agua se los había irritado como si se los hubieran frotado con arena... Estaba medio desnudo..., daba grima verlo, al pobre, con toda la camiseta empapada en agua fría..."

Grima, fondo del pilón, ojos abiertos, polvillo del agua, ojos irritados... La repetición como forma de resaltar esa inevitabilidad de la vida hacia la muerte que es el fondo filosófico de la narración meándrica, esa idea expuesta por la voz que cuenta al narrador la historia de Marcelo Brito, que da igual como se cuenten las cosas, si siempre pasa lo mismo, si no importa, porque ya se sabe lo que va a pasar. Esa vida que no produce desesperación, pero sí cansancio.

Pero hay que tener en cuenta que si en los meandros, cuando el agua dulce abandona esas curvas repetidas e inacabables, se confunde con la salada y muere camino del mar, los personajes de *Esas nubes que pasan* mueren cuando ya no pueden seguir adelante con las repeticiones de su vida, o cuando la vida les impide seguir adelante con sus existencias repetitivas. Es el caso de don Juan, que cuando no puede cumplir con su invariable rutina de todas los días y se tiene que quedar en la cama, muere a los cinco días; de Catalinita, que tocaba incesantemente el piano en todas las estaciones y que se encamina a la muerte el día que un vómito de sangre le impide seguir tocando; de Marcelo Brito que todos los días iba al río con su mujer y su hijo, hasta que el río se lleva la vida del niño, ahogado junto a una gallina. Por eso el tío Abelardo y su sobrino Francisco José viven en un cuento tranquilo, en un mundo tranquilo, en el que la muerte está ausente, en el que la vida transcurre "igual un día que el anterior, igual el que ya pasó que el que está por venir todavía", en la incesante repetición de partidas de chapó, comentarios a las regatas de balandros y discusiones con el bombardino. Nada rompe esa incesante repetición; el cuento en realidad no finaliza y Abelardo y Francisco José siguen y siguen en su vida meándrica y ensimismada.

Este ordenamiento cíclico y repetitivo se desarrolla a través de un instrumento fundamental en la redacción de los cuentos: las marcas de oralidad, el recurso constante al reflejo de la narración oral. Recordando la teoría de Gonzalo Sobejano, que dividía los modos narrativos de la novelística de Cela en *confesión*, *crónica* y *letanía*, los cuentos de *Esas nubes que pasan* se sitúan claramente (en consonancia con la fecha de su redacción) en el terreno de la confesión: "un personaje refiere su vida o bien expresa su estado de ánimo poniendo de relieve, a través de lo que elige contar la urgencia de confesarle a otro los motivos y los caracteres de insatisfacción o de la situación desgraciada desde la cual escribe" (1999: 66).

Y las confesiones que forman los cuentos de *Esas nubes que pasan*, son historias antiguas, pasadas, que los narradores extraen de su memoria: "La arquitectura narrativa de Cela está edificada desde el andamio de la confesión y, especialmente de su fuente, la memoria". Son palabras de Adolfo Sotelo (1997: 88) que ilustran sobre la importancia de la memoria, del recuerdo de los personajes a la hora de plasmar su vida en el papel, en la forma de narrar celiana. Por su parte, Giménez Frontín (1990: 31) también insiste en la importancia de la memoria: "La memoria se convierte en metáfora de la escritura y ésta en su expresión". La memoria es pues elemento fundamental del modo de hacer

de Cela. Los personajes de *Esas nubes que pasan* dan rienda suelta a su memoria a través de la oralidad que, de una manera u otra, recogen la mayoría de los cuentos. Como indicaba Forster (1990: 25) “lo que importa en el mundo novelístico de Cela no son los tipos, sino las voces con las que hablan”.

Voces que cuentan sin ordenar lo contado. Cabe recordar ese fragmento de *Cristo versus Arizona*, sobre el que Manuel Alvar llamaba la atención en la crítica aparecida en *Blanco y Negro* en 1988: “Debes poner en orden 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 ya no lo es tanto”. Ya en *Esas nubes que pasan*, los personajes que se entregan a la memoria oral, a hablar, tienen dificultades para poner en orden sus memorias; lo que ocurre es que aquí no hay monólogos caóticos, ni letanías, sino esa forma especial de contar que se aleja y vuelve después a acercarse al núcleo de lo contado, que añade elementos marginales, traza digresiones y vuelven al punto de origen. Rodiek (2008: 20), a propósito de “Marcelo Brito” afirma que “la mayoría de las comentarios y digresiones del narrador no son funcionales, sino arbitrarios”. Mas esta afirmación, como matiza Rodiek en su análisis, sólo se puede mantener si se analiza este relato como un cuento clásico, un cuento escrito a la manera del XIX. Pero si miramos las digresiones y comentarios como representación de esta oralidad que transmite una memoria, esta palabra que va avanzando a lo largo de la historia, sin importarle ni cómo, ni para qué, pues al fin y al cabo la historia se va desarrollando y llega, a pesar de todas las dilaciones al inevitable final, tenemos que decir más bien que es un rasgo de estilo inherente a una forma específica de contar: a esta narración meándrica.

Las confesiones de estas memorias se hacen directamente o bien a través de una voz narradora que sirve de intermediación, o incluso la voz narradora adopta ese tono de oralidad.

Estas marcas de oralidad pueden ser interpelaciones directas a un oyente, que en muchas ocasiones es el segundo narrador o narrador delegado de la historia: el “lector explícito representado” en palabras de Darío Villanueva (1991): “Usted se preguntará porque sonrío cuando digo esto” (45) dice el narrador de “Marcelo Brito” a un oyente, en ese momento innominado. Es más, son esas palabras las que por primera vez nos dicen que hay un oyente y que la voz narrativa que hasta ese momento estamos oyendo, no nos cuenta la historia a nosotros, sino a ese lector explícito representado que poco después va a quedar identificado, cuando esa voz narradora exclama: “¡Voy muy desordenado don Camilo José, y usted me lo perdonará!” (46). En otras ocasiones es ese lector explícito representado, ese tal don Camilo José, el que indica que le han contado la historia y que él la transcribe: “Don Anselmo, ya viejo, me lo contó una noche de diciembre de 1935” (“Don Anselmo”: 31); “Don David [...] se me quedó mirando fijamente, como un poco extrañado de haberme podido contar, de un tirón, sin pre-

ocuparse -¡quién lo hubiera de decir!- de la ceniza que rodaba por su chaleco, todas las cosas que me dijo" ("Don David": 55); "Se mostraba cortésmente interesado por mis cosas, pero le molestaba mi interés por las suyas, de las que rehuía hablar. Me costaba un gran trabajo el sonsacarle, y algunas veces, cuando parecía que lo conseguía, se me paraba de golpe" ("La eterna canción": 104).

Otras fórmulas son las interpelaciones directas a los lectores: "como ya sabéis" (130) dice el narrador de "Mi tío Abelardo" a los lectores, hablando del vals que tocaba Catalinita la protagonista de otro cuento; "ya sabéis" dice también el narrador de "Don Evaristo", "ya sabéis a que don Evaristo me refiero" (124) para presentar al personaje que da nombre al cuento. Es posible encontrar también expresiones en medio de un relato que nos hacen pensar en una transmisión oral, aunque en el cuento no se nos diga directamente que es así. En "El misterioso asesinato de la Rue Blanchard", por ejemplo, cuando el narrador nos cuenta cómo ha perdido la pierna Joaquín Bonhome, atropellado por un tren: "*El jura y perjura* que fue su mujer que lo empujó; pero lo que parece más cierto es que se cayó solo, animado por el mucho vino que llevaba en el vientre" (78), la opinión de Joaquín sobre su cuñado: "Lo encontraba, *como él decía*, «poco hombre para hombre, y muy delgado para mujer»" (81) (las cursivas son mías).

También esta oralidad hace que el narrador ceda parte del espacio narrativo a otra voz, como ocurre en "Don David", cuento dividido en dos partes, la primera más breve y narrada por ese lector explícito representado al que antes mencionamos, mientras que la segunda parte es la transcripción de ese relato oral que hace don David de su historia. Se utilizan otras fórmulas: el narrador delegado se limita a hacer una presentación y un colofón de un cuento que es narrado en primera persona y oralmente por su protagonista ("El club de los mesías"); la transcripción de una narración oral por ese lector explícito representado ("Marcelo Brito"), o la cesión de la voz narrativa a diferentes personajes ("La eterna canción", en la que tanto Guillermo Gartner, el protagonista, como el portero del manicomio cuentan parte de la historia).

Otra opción es la expresividad de la voz narradora, con fórmulas muy próximas a la oralidad. "¡Qué bruta era!" (78) dice el narrador de "El misterioso asesinato de la Rue Blanchard" de Menchu Aguirrezabala. El narrador de "Mi tío Abelardo" explica que a una de los hijos del protagonista le llaman por un apodo que parecía un apellido catalán y comenta: "yo nunca supe por qué" (131). O que esa voz vaya introduciendo los pensamientos de un personaje en un estilo indirecto libre, entreverado de exclamaciones, entre las cuales aparece incluso alguna primera persona: "¡Cómo le gustaban los vales! Los bailaba todo estirado, todo lleno de empaque, y siempre dando vueltas y vueltas... ¡Yo no sé cómo no se mareaba!" ("Catalinita": 68).

Estas voces narradoras, que acumulan rasgos de oralidad y apenas se preocupan de seguir el hilo lógico argumental de sus relatos, siguiendo siempre el sinuoso camino

de la narración meándrica, en varias ocasiones hablan en primera persona del plural, creando de esta manera una especie de narrador colectivo, de testigo global de los hechos, cuya voz aflora de cuando en cuando a lo largo de los relatos: “nos vimos sorprendidos con la noticia de que Marcelo Brito, temeroso de la soledad, se casaba de nuevo” (47); “todos habríamos creído que eran rarezas de Doña Julia” (“Marcelo Brito”: 51); “miramos con recelo a los gendarmes” (“El misterioso asesinato de la Rue Blanchard”: 81); “si ahora nos fuera dado verlas al claro y violento sol del estío, nos percataríamos de que no había dos iguales” (“A la sombra de la colegiata”: 142).

Son estos rasgos de la narración meándrica (repeticiones, estructura cíclica, oralidad) lo que da a los relatos de *Esas nubes que pasan* ese acentuado carácter de unidad. A despecho de las palabras del autor en el bello proemio que escribió para la primera edición en volumen de los cuentos, no hay una única localización: “El misterioso asesinato de la Rue Blanchard” ocurre en Toulouse y “Culpemos a la primavera” en el campo. La ciudad de “A la sombra de la colegiata” agrupada alrededor de la iglesia, y que terminaba en “una campiña nevada y blanca por el crudo invierno” no es la misma ciudad marinera por donde pasea don Evaristo, siempre a las doce, por el muelle, en la que el tío Abelardo y el sobrino Francisco José contemplan las regatas de los balandros y en la que Catalinita tocaba el piano esperando el regreso de la *Joven Marcela*, la goleta de ese amado que nunca volvió. Pero esas diferencias de contenido apenas tienen importancia frente a la unidad de estilo que ofrece la narración meándrica de todos estos cuentos. No es sorprendente, por lo tanto, que en el breve texto introductorio nos encontremos con algunas de las características que hemos estado viendo: la repetición incesante, la falta de cambios, “hace muchos, muchísimos años que nada varía” (27) dice la voz narradora hablando de la vida en la ciudad; o la interpelación oral al lector. “Como las nubes, ya sabéis, esas que pasan sobre la ciudad” (27). Elementos de estilo que llegan hasta este texto, último en componerse del volumen.

Hay, pues, en la narración meándrica de *Esas nubes que pasan*, muchos de los elementos narrativos que irían dando a Camilo José Cela su peculiar personalidad; la presencia de la muerte, la importancia de la memoria, la confesión como oralidad, el estatismo temporal. En estos breves textos, quizás ninguno de ellos representativo del auténtico talento de su autor, pero no desprovistos de interés, nos encontramos, ya, con el narrador que iba a dejar huella en la literatura española.

Bibliografía

- ALARCOS LLORACH, EMILIO (1990). «Al hilo de *La Colmena*», *Ínsula* (518-519): 3-4.
- ALONSO, EDUARDO (1990). «Oficio de tinieblas, 5. Fábula íntima y funeral», *Ínsula* (518-519): 5-6.
- CELA, CAMILO JOSÉ (1992). *Esas nubes que pasan*. Introducción de Víctor García de la Concha. Madrid: Austral.
- FOSTER, DAVID WILLIAM (1990). «Cela y los modelos novelísticos», *Ínsula* (518-519): 23-25.
- GIMÉNEZ FRONTÍN, JOSÉ LUIS (1990). «Mazurca para dos muertos; una propuesta de lectura», *Ínsula* (518-519): 31-32.
- GULLÓN, GERMÁN (1997). «El realismo en la obra de Camilo José Cela», *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, III (IX): 117-138.
- IGLESIAS FEIJOO, LUIS (1990). «Introducción a Camilo José Cela», *Ínsula* (518-519): 37-40.
- MARTÍNEZ CACHERO, JOSÉ MARÍA (1997). «Camilo José Cela, autor de cuentos», *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, III (XII): 275-303.
- NAVAJAS, GONZALO (1997). «Cela y el nuevo debate en torno a la modernidad», *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, III (XII): 119-150.
- RODIEK, CRISTOPH (2008). *Del cuento al relato híbrido. En torno a la narrativa breve de Camilo José Cela*. Madrid: Frankfort, Iberoamericana / Vervuert.
- SOBEJANO, GONZALO (1990). «Cela y la renovación de la novela», *Ínsula* (518-519): 66-67.
- SOTELO, ADOLFO (1997). «Camilo José Cela. La forma de la novela: entre Baroja y Ortega», *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, III (XII): 71-117.
- VILLANUEVA, DARÍO (1991). «Narratario y lectores en la evolución formal de la novela picaresca», *El polen de ideas*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.

CAFÉ EUROPEO

(Novela)

por Camilo José Cela

Café La Colmena

A mi hermano Juan Carlos,
guardiamarina.

PARTE PRIMERA

CAPITULO PRIMERO

- No perdamos la perspectiva, es lo único importante.
tónica Rosa iba y venía por entre las mesas, frotando a los clientes
con su tremendo trasero.

- Y lo que le digo, ya lo sabe. Para golfo ya tengo bastante
con mi cuñado. ¡Mundo perdido! Usted está todavía muy ver-
decito, ¿me entiende?, muy verdedito. ¡Pues estaría bueno!
¿Tránde ha visto usted que un hombre sin cultura y sin
principios ande por ahí como un señorito? ¡No séi yo quien
lo vea, se lo juro!

tónica Rosa sudaba por el bigote y por la frente.
- Y tú, pasmado, ya estás yendo por el periódico. ¡Aquí no hay
respeto ni hay decencia, eso es lo que pasa! ¡Ya no daría yo
para el pelo, ya, si algún día me cabreara! ¡Habrás
visto!