

LA PROSA EN *PABELLÓN DE REPOSO* DE CELA

Cuando los lectores se acercaron a *Pabellón de reposo* a través de las páginas del periódico *El español* donde se insertó por entregas de marzo a agosto de 1943, o a través del libro impreso al año siguiente, vieron quebrarse su "horizonte de expectativas", pues el tono de la obra chocaba abiertamente con el estilo descarnado de la anterior, *La familia de Pascual Duarte*, de resonante éxito. Incluso en los estertores de la centuria, ya alterada las perspectiva merced al cúmulo de creaciones que se han ido sucediendo hasta ahora, el relato supone un peculiar desvío en la trayectoria del autor gallego que él mismo confirma y aduciendo que *Pabellón* "marca, a mi entender, un compás de espera en mi obra narrativa, un remanso de paz, una sosegada laguna, entre tanta y tanta página atormentada" (OC I, p. 588).¹ En la NOTA a la primera edición, con una frase que rezuma esencia de *topoi* clásico, Cela da la clave y expone las dudas acerca de la tipificación: "Ofrezco hoy a mis lectores un libro, para mí, difícil de clasificar". Alega como motivos la ausencia de factores pertinentes para ser considerado novela, tales como la acción, aquí considerada "nula" por el autor y la "línea argumental tan débil, tan sutil, que a ve-

1. Las citas de la obra de C.J. Cela corresponden a: *Obra completa*, Barcelona, Destino, 1973. El autor confirma reiteradamente el carácter diferente de *Pabellón*. Años después escribe: "A mí, particularmente, esta novela no me parece muy sintomática ni muy representativa de lo que puedan ser mis puntos de vista literarios; por lo menos los que hoy profeso" *Ibidem*, p. 591.

ces de escapa de las manos" (OC I, p. 587).² Por contra, concurren ingredientes que se le antojan genuinos de otros géneros: Como éstos suelen sazonar la poesía, escribe en la misma NOTA:

"Hasta qué punto un libro concebido con esta preocupación técnica -o estética, como queráis- es una novela, es cosa que yo no sé. A caballo sobre la preceptiva, no creo que faltaran argumentos para afirmar o negar lo que nos propusiéramos" (OC I, p. 587).

Y en la NOTA A LA SEGUNDA EDICIÓN (1952) resulta mucho más explícito:

"*Pabellón de reposo* tanto pudiera tener, prestos e hilar delgado, de novela como de poema en prosa.³ Su pretendidamente mantenida angustia, sin más compás de espera que un breve intermedio, así nos forzaría a considerarlo" (OC I, p. 589).

La "preocupación estética" citada no debe considerarse ajena a ninguna manifestación literaria, ya que en todos los casos se opera con el arte, pero Cela se refiere a la preponderancia del artificio, responsable por ejemplo de la *dispositio* armónica y de la afloración persistentes de *leitmotivs*.⁴

Más que la habilidad constructiva, por muy intensa que resulte, nos interesa la *elocutio*, esto es, cómo afecta la voluntad estética a la forja de un determinado estilo. Cela advierte la aproximación al "poema en prosa" merced al sugerente lirismo de las páginas, pero más adecuada que esta denominación es la de "prosa poética" ya que a pesar de la autonomía de ciertas cartas, mirando el libro en su conjunto se advierte sobre todo una actitud lírica pero con inflexiones en prosa común.⁵ El propio carácter epistolar coadyuva a incrementar el tono subjetivo. Dentro de la plura-

2. La crítica se ha hecho eco de esta falta de acción y de la lentitud narrativa. Vid. A. Valbuena Prat, "El *tempo lento* y otras formas de novela actual", en *La línea*, Murcia, 8-IV-1945. Ampliamente, y ocupándose en un capítulo completo de *Pabellón...*, estudia el tema P. Ilie en *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1971.

3. En ocasiones Cela ha expuesto ideas similares: "No sé, a ciencia cierta, qué cosa es la poesía. Con la novela me sucede lo mismo, no obstante las largas horas que llevo pensándolo. Es probable que cada día distinga menos las lindes con que se quiere parcelar el fenómeno literario, al paso que -como contrapartida, a resultas de ello y nada paradójicamente- cada día entiendo más claro el fenómeno literario en su conjunto: que es aquello a lo que, en definitiva, aspiramos quienes hacemos oficio del pensamiento (en esta esquina del pensamiento donde se cría, con vana suerte, la literatura)", "Poética y antes, noticia de una antología", *Papeles de Son Armadans*, T. XXXVI, nº CVI, pp. 5-6.

4. El libro se divide en dos partes paralelas; a las cartas que distintos enfermos del sanatorio antituberculoso redactan formando el primer bloque, les suceden en el segundo -tras un fugaz intervalo que recoge el informe de los médicos y la relación entre el personal de servicio- reflexiones de idénticos convalecientes establecidas con orden exacto. Otra gama de recursos subraya esta coherencia estructuradora y marca la continuidad entre ambas secciones: descripción de similares elementos paisajísticos en estaciones diferentes, fragmento centrado en la carretilla del jardinero que traslada a los muertos (aparecido completo en la primera parte y a retazos, cual augurio nefasto, tras cada carta en la segunda, etc). Su función es enfatizar la relevancia del paso del tiempo, de la *brevitas vitae* que sustrae progresivamente a los seres del mundo y los encauza hacia la muerte). Este tipo de reiteraciones, pero aplicadas a *La Catira*, las analiza O. Prjevalinsky en *El sistema estético de Camilo José Cela*, Valencia, Castalia, 1960, pp. 35-64.

5.- Isabel Parafso, *El verso libre hispánico*, Madrid, Gredos. La misma autora estudia exhaustivamente los elementos rítmicos del discurso literario en *Teoría del ritmo de la prosa*, Barcelona, Planeta, 1976.

lidad de voces narrativas de este "canto polifónico", se distinguen los emisores de escritos destinados implícitamente a un receptor concreto (El joven de la habitación número 11 a su novia, el financiero a su administrador...) y otros párrafos que el personaje compone para sí mismo (Srta. del 40, el muchacho del 52...) y que operan a manera de hojas de un diario íntimo. Especialmente en la parte final, el receptor externo va difuminándose y el carácter reflexivo de la escritura cobra auge, hecho que comporta un aumento de lo subjetivo que prestará armas al lirismo.⁶

Apoya las nociones anteriores la selección de un narrador-transcriptor. El viejo tópico de los papeles hallados de manera fortuita y publicados porque se consideran de interés fue ya ensayado por Cela en *La familia de Pascual Duarte* y ahora retorna para acentuar la verosimilitud, pues la técnica pretende "desliteraturizar" la obra suponiéndola documento o testimonio. Pone además un cebo al lector porque lo hace sentirse indiscreto, penetrando en el hipotético reciento sellado de las confesiones personales. Cela da un paso más al borrar deliberadamente las fronteras entre él mismo (escritor) y el narrador, esgrimiendo diversas armas. En el *corpus* del relato inserta una "NOTA DEL AUTOR ANTES DE SEGUIR ADELANTE" donde, con aire cervantino en cuanto al procedimiento, se refiere a un médico que le aconsejó suspender la publicación de la historia porque dañaba a los enfermos, a quien contesta con sustrato irónico que ha de escribir para conseguir unos *ahorros prematrimoniales* (OC I, p. 267), es decir, argumenta que la literatura es para él profesión retribuida, y de seguido constata el carácter de ficción del relato.

En "OTRA NOTA DEL AUTOR INTERRUMPIENDO LA NARRACIÓN Y ANTES DE CAMINAR UN POCO MÁS", correlato de la aparecida en la primera parte, sin abandonar el cariz irónico el autor menciona a su tía Katherine Trulock y recoge una carta que le envió su amigo Mr. W. L., uno de los enfermos, quien lo llama C.J.C. en primera instancia con iniciales y, después de recordar las experiencias de la juventud y de la infancia, cita el apellido completo.⁷ El conflicto realidad/ficción también se irradia hacia el binomio autor-personaje, pues en el "joven del 52", culto y aficionado a las letras aparecen bosquejados rasgos físicos y espirituales del propio Cela. Recordemos además que éste confiesa el carácter en cierto grado autobiográfico del relato. Asegura: "En él he pretendido recoger una ex-

6.- O. Tacca en *Las voces de la novela* (Madrid, Gredos, 1973, cap. II "Autor y fautor") describe la relación entre novela epistolar y subjetivismo. Trata también sobre el tópico del autor como transcriptor. Cuestiones afines son desarrolladas por Ricardo Gullón en *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984.

7.- El amigo marino le habla del mal que produce la lectura de *Pabellón...* a los tuberculosos: "De ella deberías hacer una edición prohibida para los tuberculosos; una tirada que, como el tabaco y las mujeres, no tuviera acceso ni cabida en los ambientes sanatoriales" (O C-I, p. 342). Repite, por tanto, las ideas de la primera nota, hecho que vuelve a indicar el paralelismo estructural del relato.

periciencia casi personal que marcó en mis días una señal indeleble y venenosa".⁸ (O C-I, p. 589).

Para la recreación del ambiente de languidez mórbida del hospital se ha citado con frecuencia como antecedente *La montaña mágica* de Thomas Mann y, de otro lado, ya escritores norteamericanos como W. Faulkner habían consagrado la "polifonía de voces". Sin embargo, existen razones de peso para relacionar el estilo de *Pabellón de reposo* también con las letras españolas, en concreto con las prosas poéticas de juventud de Juan Ramón Jiménez, justo aquéllas que circundan cronológicamente, nacen durante la estancia del mogueireño en el sanatorio mental de Castel d'Andort (sur de Francia),¹⁰ o evocan esta etapa. Nos referimos a "Páginas dolorosas" (1894-1903), "Los rincones plácidos" (1898-1903), "Palabras románticas" (1906) y "La corneja".¹¹ Jiménez habita también lo que él denominará "el Sanatorio del Retraído" en la sierra de Guadarrama para seguir combatiendo la neurosis y allí recibe a personas que hacen de las letras referencias insoslayables, igual que sucede en esta ficción de Don Camilo, en la que los personajes se sienten atraídos en alto grado por la literatura. Más que la circunstancia vital parangonable, aunque pueda servir de motor primario de inspiración, acerca a los dos autores el estilo y los modelos semejantes. Jiménez fue uno de los pioneros en proyectar en la prosa las atribuciones habituales del verso, y todo ello lo lleva a cabo en una época en la que se expande de la enérgica mano del Modernismo el verso libre que también se circunscribe, pero desde otro vector direccional, a estos intentos de ruptura de las tradicionales barreras verso-prosa. Desde esta perspectiva parece concomitante la indagación juanramoniana con la del novelista gallego, que, por las mismas fechas en las que compone *Pabellón....*, se siente atraído por la poesía y de ello da fe su libro *Pisando la dudosa luz del día* (1946).¹²

8.- Cela deja constancia del hecho en su artículo "La experiencia personal en *Pabellón de reposo*", *Papeles de Son Armadans*, T. XXIV, nº 71, 1962, pp. 131-135. Frases significativas son: "Esta novela es el inmediato producto de una amarga y aleccionadora experiencia personal (...) Esta novela mía tiene mucho -y aún más que mucho- de experiencia propia y no poco de anécdota (quizás fuera mejor decir: situación) imaginada. La vieja norma de partir de la realidad para llegar a la literatura -ese reflejo artístico de la realidad- la he seguido aquí muy puntualmente. Yo estuve dos veces en un sanatorio antituberculoso: la primera en el Real Sanatorio del Guadarrama, que dirigía el Dr. Partearroyo, en el 1931, teniendo 15 años, y la segunda en el Nuevo Sanatorio de Hoyo de Manzanares, que dirigía el Dr. Valdés Lambea, el 1942, teniendo 26 años". La pasada enfermedad, junto con la participación en la guerra civil y otros datos constituían las señas de identidad del incipiente escritor en la época de redacción de *Pabellón...* Lo confirma un curioso soneto que J. García Nieto le dedica en la revista *Garcilaso* (nº 11, 1944). Dos endecaslabos retratan así a Cela: "combate golpe a golpe, broma a broma, / por la legión, la letra o el bacilo". Lo constata J. M. Martínez Cachero en "El septenio 1940-1946 en la bibliografía de Camilo José Cela", *Cuadernos Hispanoamericanos*, CXIII, nos. 337-338, julio-agosto, 1978, pp. 34-50.

9.- Vid. P. Ilie, *Op. cit.*, pp. 96 y ss.

10.- Los biógrafos y estudiosos han investigado este período vital juanramoniano y a él se refieren G. Palau, G. Azam, etc. Pero un estudio centrado en la etapa es el de Igancio Prat titulado *Juan Ramón Jiménez en Francia. El muchacho despatriado (1901)*, Madrid, Taurus, 1986.

11.- Hemos utilizado la compilación que realiza F. Garfias en: Juan Ramón Jiménez, *Libros de prosa*, Madrid, Aguilar, 1969. Citaremos la página.

12.- Cela por esos años publica poemas en las revistas *Garcilaso* y *España*.

Hablábamos de modelos similares para encauzar la creación, y entre ellos destacamos el Romanticismo cuyo ecos se escuchan en distintos niveles de las obras. En el más explícito se halla la mención directa en el texto de nombres de poetas y de personajes ficticios genuinos del período. Respecto a Jiménez, cabe destacar que una sección de las prosas que nos ocupan discurre bajo el epígrafe “Palabras románticas”, dirigidas además a Gustavo Adolfo Bécquer. La tónica general consiste en evocar a las figuras reales y de ficción en contextos relacionados con la muerte y la naturaleza e identificarse con ellas tanto por lo que representan como, incluso, por el físico y por el *fatum adversum* que los marcó. Así, en un fragmento alude a Musset, Werther, Heine, Bécquer, Poe... (p. 167) constatando su resistencia a creer que la muerte física los ha vencido; en otro párrafo evoca de nuevo a Werther, la criatura de Goethe, y los anhelos de ésta -paralelos a los del joven andaluz despatriado- de ser enterrado en un lugar pleno de árboles y naturaleza (p. 75). Lo recuerda desde su retiro de Castel d’Andort, enfermo, con alma fundida al paisaje. Realidad y literatura se mezclan por doquier, como torna a suceder cuando insiste en traer a la memoria a Musset y a Bécquer a partir del entorno sepulcral que le rodea. Señala: “esta tumba es un poema abandonado (...) Los sauces de sombra fina y las cruces del suelo tienen no sé qué idilio melancólico para el alma, una rima dolorosa y vieja, con tono de elejía y aire romántico” (p. 52). Juan Ramón sigue planteamientos panteístas gratos al Romanticismo: en la naturaleza están cifradas las claves de la poesía.

El sujeto de las prosas juanramonianas se equipara en otro momento a Macías, el héroe cantado por Larra, pues, como él, se halla “enamorado y preso” (p. 203). Cambia la amada romántica por Amalia, monja del hospital, y la cárcel por el establecimiento médico.

Los personajes de Cela también se esbozan según los cánones románticos. De esta forma retrata la Srta. del 40 al muchacho del 14: “Los ojos encendidos, la sonrisa amarga, la tez pálida, la nariz afilada... Semejaba una estampa romántica, una bella y desusada estampa de daguerrotipo romántico”. (OC-I, p. 241).

Y, con el paralelismo inherente a la estructura del libro, en la segunda parte reitera:

“El muchacho del 14 es un imaginativo. Sus ojos son ahora más encendidos que nunca, su sonrisa más amarga, su nariz más afilada y su tez más pálida. Parece un joven poeta del romanticismo, enamorado, triunfador y suicida, al borde mismo de los 25 años” (OC-I, p. 319).

El enfermo del capítulo III muestra su admiración por los escritores de este período y habla de “versos del poeta español del siglo XIX que tanto me agrada recordar” (OC-I, p. 312), probablemente Bécquer. Compara a la Srta. del 40 con Margarita, la protagonista de *La dama de las camelias* de T. Gautier por su vida alegre inesperadamente truncada por la tuberculosis, un mal que, junto a los problemas psíquicos, caracteriza la mitología del período. Pero el paciente, eliminando embellecimientos literarios arguye: “Los últimos instantes de los tuberculosos no son, en verdad, tan hermosos como han querido presentárnoslos los poetas románticos” (OC-I, p. 313) Y más adelante, impregnando su vida de ecos literarios, cita a Shelley.

En definitiva, las menciones del Romanticismo explícitas en *Pabellón...* responden a impulsos cercanos a los de Juan Ramón Jiménez: tuberculosis o neurosis

suscitan el movimiento artístico y sus héroes; los dos estados de morbilidad y la inactividad de la convalecencia propician el desbordamiento sentimental, nueva vía hacia el Romanticismo. En ambos autores se aprecian juegos de literatura dentro de la literatura y no sólo porque los personajes o el propio narrador citen obras estéticas. A Jiménez la escritura le sirve de terapia, al igual que a los imaginados enfermos del pabellón. En el informe médico que funiona como bisagra del libro leemos:

"Verdaderamente, no ha sido un año feliz. Hemos observado que crece el número de desequilibrios nerviosos entre nuestros clientes. Las causas las ignoramos. Hemos observado también que casi todos aquellos clientes en quienes hemos visto esos trastornos se dedican a escribir con toda pasión sus diarios o sus memorias" (O C-I, p. 280).

Tal efecto del arte puede aplicarse al mismo Cela quien confiesa:

"Escribir es la única ocupación que me distrae y me hace olvidar el nada divertido drama del cotidiano existir" (O C-I, p. 534).

Coadyuva a esta interpretación la inquietante identidad desvelada con el juego de iniciales del autor y con la inclusión del antropónimo en boca de un personaje de la novela.

Asimismo sucede si se toma ésta con un valor simbólico: el tuberculoso es la representación del artista, ser aislado de la sociedad y reflexivo que padece el síndrome del pensamiento destructivo¹³. Dando un paso más, y habida cuenta del panorama literario de la época (Dámaso Alonso ve a la ciudad de Madrid como un inmenso cementerio en el poema de apertura de *Hijos de la ira*), cabría extraer un significado alegórico al Pabellón, *vera efigies* de la patria de postguerra que aloja a seres tocados por la decrepitud. Sólo la palabra artística supone *catarsis* y escape¹⁴.

La omnipresencia de la muerte, especialmente cuando afecta a jóvenes, constituye otro rasgo de ascendencia romántica en Jiménez, atemorizado sobre todo a partir de la defunción paterna que lo condujo hacia la neurosis. En un fragmento de las prosas que nos ocupan Juan Ramón evoca a un muchacho ya muerto, pero que aún en vida le había enseñado cartas de amor de su novia, "una vecinita de trece años". La sentencia "Y allí se quedaban para siempre aquellas cartas, entre cajas de roble y libros de escritorio" (p. 101) contiene el germen de una tesis recurrente para el moguerense: la palabra es imperecedera; el cuerpo, caduco¹⁵.

13.- Explica esta teoría, relacionándola con *La montaña mágica* de T. Mann, P. Ilie, *Op. cit.*, pp. 98 y ss.

14.- Juicios de los enfermos resultan especialmente susceptibles de interpretación simbólica. Uno de ellos constata: "Cuando me encuentro mal, en una palabra, y el temor al fracaso se apodera de todo mi ser, mis pensamientos adquieren como mayor lucidez, con más dibujados contornos" (O C-I, p. 257) Y otro: "Me muero por la boca, como el pez, enganchado al siniestro anzuelo que me devuelve a la tierra sangrando por la lengua" (O C-I, p. 316). Un análisis de la plurivalencia de los lugares, de su simbología, lo ofrece Ricardo Gullón en *Espacio y novela*, Barcelona, Bosch, 1980.

15.- Otro fragmento concomitante presenta leves trazos de la historia de una muchacha que "una tarde se murió, se la llevaron al cementerio, echaron tierra sobre su cuerpecito y la olvidaron. Después brotaron sobre ella unas flores" (p. 87) Abundan los elementos sepulcrales y los ambientes de cementerio.

El poeta andaluz siente pánico ante la muerte prematura e insistentemente pinta escenas con la presencia del ser vivo y las mismas sin él, para llegar a la conclusión heraclitiana de que el tiempo fluye y la vida se rehace.

“La muerte... Una carne que empieza a oler mal, con todos los jestos apagados, el irse acostumbrando de los que se quedan... Ésta mañana sonreía esa mujer en el balcón con sol, esta noche el balcón da miedo con lo amarillo que ha encendido esa mujer. El viernes, la niña me dio un beso fragante; el domingo, le besé yo la boca fría. Pasan las flores de primavera. Y las horas sacan los ataúdes de las casas. Después, la ventanas cerradas, la vida con luz eléctrica, en el mediodía de mayo. Nadie lo cree. ¡Quién iba a creerlo! ¡Quién iba a decir que...! Pero aquella sonrisa única, aquel mirar querido, desaparecieron para siempre. Mañana habrá cielo. Y el corazón comenzará a latir bien. Y ella, él, la madre, la novia, el hermano, el niño, el poeta, se van quedando lejos; y es la voz, y es la mirada, y es la ilusión!. Y, al fin, parece que los muertos están en un viaje de años. Todo sigue en la tierra. Todo. Él, encima, en aquella isla. Ella, abajo, en aquel sepulcro. ¿Y no hay más? ... Pero ella olía mal cuando se la llevaron y el olor no se nos va del alma” (p. 162).

Todo el escenario luctuoso que también preside la prehistoria poética juanramoniana (*Ninfeas, Almas de violeta*) e incluso los albores de los “borradores silvestres” (*Rimas, Pastorales*) desemboca en el pavor por la amenaza de la propia finitud. Como el héroe romántico de Espronceda, Félix de Montemar, contempla su entierro, así opera Jiménez previendo su óbito:

“Y sonará otra vez la campana grande, profundamente, desconsoladoramente en el azul lleno de sol de las cuatro de esa tarde alegre o triste.

Y yo saldré en la caja -no, al cementerio no-, ¡jay! Todo el rumor se irá detrás; la calle será un silencio triste, un olor a ácido fénico, una estela de terciopelo negro. Y mi casa se quedará como vacía; “ (...) (p. 106).

En otro párrafo se ve como un muerto viviente (p. 201), siguiendo perceptibles huellas de Quevedo, también impresas en el Romanticismo. Escribe: “Y la muerte va siempre dentro de nosotros. Ella está en las olas rojas de nuestra sangre” (p. 154) Y con frecuencia aplica elementos sepulcrales a sí mismo y los rechaza con energía:

“¡Oh, no, la tierra, no, no... Yo te pido con todo mi corazón, María, que no me dejes solo en un cementerio; ni la caja que se cierra, ni la comitiva de luto bajo el sol de las calles, ni esa tierra, ni esa piedra, ni esas flores últimas...” (p. 183).

Otras veces refleja estados mórbidos que siempre relaciona con la naturaleza:

“La fiebre quema mi cuerpo en presencia de estas dulces rosas blancas, entre la brisa nocturna y penetrante de la sombra del jardín. ¡Madreselvas, qué bien oléis tan cerca de mi muerte” (p. 176).

En estas fusiones de sentimiento y entorno se supera el romanticismo y se navegan aguas impresionistas, pues los paisajes no sólo influyen en los estados de ánimo sino que marchan acmpasadamente con ellos.

En el relato celiano el tratamiento de la muerte es equiparable, pero con tintes más marcados, acordes con la situación agónica de los personajes. Desaparecen seres igualmente jóvenes (la novia, la madre del protagonista del cap. III) y el autor se detiene en la descripción sucesiva de los compañeros del sanatorio (Vid. O C-I, pp. 240, 227, etc.), hecho simbolizado con diafanidad por la aparición paulatina de

la carretilla del jardinero, portadora de ataúdes. Los pacientes exponen la certeza de su finitud con insistente agobio, a veces mediante frases de despedida ("Yo os amo a todos; yo me voy a morir" (O C-I, p. 214), en otras ocasiones augurando un "mañana de gusanos cebándose en mi corazón" (O C-I, p. 309) e incluso recreando los artilugios funerarios ("una breve caja de dulce madera, sin agrios herrajes ni amargas inscripciones" (O C-I, p. 308). Como para Jiménez, también el tiempo borrará las huellas que estos enfermos dejarán en el mundo: "Mi vida, que acaba, no dejará rastro alguno, será como una suave brisa que pasa a la caída de la tarde y que nadie recuerda después, o como esa agua tibia..." (O C-I, p. 235). Ello explica las ansias de transmutarse en elementos perdurables, circunstancia que favorece el panteísmo: "Quisiera, digo, haber sido, al menos, verde agua de mar, que deja su señal en el acantilado, o ardiente corazón que dejara un vacío profundo al morir, o padre de un hijo" (O C-I, p. 235).

Especialmente preocupa la consecuencia de la lima de las horas. Resurge Quedo con fuerza singular en la "lucha titánica, feroz y desigual contra el reloj que marcha sin piedad alguna" (O C-I, p. 249) y en afirmaciones como: "Y el tiempo, esa cosa que nadie sabe lo que es, pasa fatalmente sobre nosotros. Ahora soy yo más viejo, estoy más muerto que hace sólo unos segundos, cuando escribía la Y con la que empieza este párrafo". (O C-I, p. 294).

Los personajes, siguiendo pautas de bipolaridad que organizan el relato, comparan su decrepitud con los signos de vitalidad ajena y, como consecuencia, se incrementa el pesimismo: "Es cruel y amarga la indiferencia de lo que está vivo y rozagante hacia lo que, mustio y derrotado, se muere lentamente" (O C-I, p. 260). Todo ello se encamina hacia la definición de un individuo apartado, extraño, nuevo factor de concomitancia respecto a Juan Ramón y al Romanticismo. Es fácil que los residentes del pabellón aludan a caracteres distintivos, a marcas negativas que los alejan de los otros: "Soy la mujer maldita, la señalada; soy la mujer a quien nadie puede besar en la boca, porque un mal terrible y pegadizo le come las entrañas" (O C-I, p. 224)¹⁶ La soledad es tan acuciante que llega a destruir incluso los nexos con el resto del grupo: "me miran los demás enfermos como si yo fuera un lunático o un entristecido" (O C-I, p. 255).

Pueden entreverse rasgos del hombre de postguerra, incomunicado hasta con sus iguales y sumamente angustiado. En Jiménez el aislamiento afloraba más directamente aún, pues ya desde el léxico se computa prolijidad de uso de la palabra soledad, sus derivados y su campo semántico. Él, sin embargo, puede buscar el apartamiento con vistas a obtener la tranquilidad necesaria para atemperar el siste-

16.- En la segunda parte, como resulta tónica general del libro, sobreviene una gradación de los contenidos. La misma enferma apunta: "Mi boca ya no puede besar. Es como un nido de víboras traicioneras que muerden la tibia mano gordezuela del niño que en su inocencia intentó acariciarla ¡Ay, Dios mío! ¿Por qué me habéis maldecido? ¿Por qué me señalasteis? ¿Por qué...?" (O C-I, p. 300).

ma nervioso o para establecer condiciones adecuadas para el ensimismamiento y la ataraxia del hombre dolorido y del artista: Así lo demuestra en este párrafo:

“Sólo hay que pedir al sol que no luzca, porque es demasiado alegre; solo hay que intentar oler a azul de algo de sueños, de luna, de vacío, de cielos, para olvidar el perfume mojado de la tierra que ya pesa sobre nuestro pecho... Al que llegó a estas riberas que lo dejen solo... Ni padre, ni madre, ni hermanos, ni hermanas, ni amigos, ni amigas... Que lo dejen solo. Porque, además, siente vergüenza y siente ira. ¡Por Dios, no acariciarlo! ¡No tenerle compasión! ¡Dejarlo solo!” (p. 155).

Jiménez invierte el tópico de “*omnis sexus et aetas*”, esto es, de la participación de todos en un hecho, y recalca además el adjetivo *solo* por reiteración y mediante el adverbio homónimo. Este tono de rebeldía también se manifiesta en las comparaciones entre el yo y los otros: “¿Por qué todos viven más a pesar de los mismos sufrimientos? ¿Por qué los rostros de todos ellos tienen menos ojeras?” (p. 176) La conclusión es semejante a la que Cela adoptará posteriormente, pues plasma la falta de relaciones entre los miembros del sistema, pese a la pluralidad de seres que lo integran. Concluye el joven despatriado, recluso en tierra extraña: “Estábamos todos y, sin embargo, cada uno solo se encontraba a sí mismo (...) Cada uno chillaba mucho, pero nadie lo oía” (p. 200).

Quizá el factor decisivo para emparentar estas prosas poéticas del Andaluz Universal y el relato celiano es la interconexión entre acaecimientos espirituales y la naturaleza. Tanto el poeta como el novelista trascienden la técnica romántica de hacer repercutir los accidentes externos en el ánimo y se apoyan más en ejercicios de tipo impresionista. Para esta corriente lo esencial reside en captar el momento y transmitirlo teniendo en cuenta que las cosas varían, pues el tiempo y la luminosidad alteran sus contornos. Los entes son, por lo tanto, mutables desde nuestra percepción. Estos presupuestos son gratos al joven Juan Ramón dedicado a observarse y a observar el entorno, supliendo con la movilidad intelectual el estatismo de la convalecencia. Y también son útiles a los enfermos del pabellón ya que son conscientes de que su sucesión los abocará al fin, y se muestran hipersensibles como consecuencia de mal. En ambos autores podemos destacar tres fases en la ilación naturaleza-sujeto:

A) La naturaleza proporciona términos figurados a las afecciones. Jiménez escribe: “Hubo nubes de bruma y mucha nieve en el paisaje de mi alma. Se mustió en mi corazón la rosa blanca de los niños” (p. 73). Y Cela: “El campo está cubierto por la nieve, como mi espíritu; totalmente oculto bajo una espesa capa de nieve que lo agobia” (O C-I, p. 330) “Mi alma (...) es un ventisquero al que sólo calienta tu lejano recuerdo” (O C-I, p. 331). Incluso el cuerpo maltrecho por la tisis se dibuja como “una hortensia muerta caída sobre el camino” (O C-I, p. 337). Se observa que para construir estas imágenes ambos operan sobre una base tópica centrada en la simbología de la antítesis calor-vida / frío-muerte. Si la función esencial de la técnica para ambos es manifestar la hipersensibilidad e hiperbolizarla al sacarla del recinto del yo, en Cela también acentúa la *brevitas vitae*. Ej.: “me ha dado un destino efímero, como el de esa nubecilla del vaho que queda ante nosotros un instante, mientras respiramos, allá por el invierno” (O C-I, p. 235).

B) Surgen prosopopeyas de la naturaleza, especialmente cuando ésta tiene que ver con el discurrir temporal o con el dolor. Jiménez compone: “La yerba lo invadía todo, amarilla y florida, tristemente (...) Y arriba, la tarde, como una mano abierta, como una inmensa frente pensativa” (p. 182). El sonido de una fuente se

aprecia como “el temblor de una garganta sollozante” (p. 153) Y sobre todo el mo-
guereño extrae de la luna su connotación de *fatum adversum*:

“A veces vamos caminando por una senda del jardín, ya a las altas horas, cuando la luna habla con las fuentes y las luciérnagas pasean sobre las hojas verdes con su farol melancólico. El corazón late con fuerza; los pasos son precipitados. El jardín está amenazante; la muerte anda cerca; los canes aúllan a las estrellas, con los ojos entristecidos y húmedos; las fuentes siguen hablando... Y de pronto, en un árbol, cerca de nuestro oído, suena un canto de corneja (...) el canto agorero, maldito y melancólico que pasa como un fantasma bajo la luz doliente de la luna” (p. 166)

El satélite habla, las fuentes -cual surtidores machadianos- también y una serie de emblemas anuncian la defunción.

Cela actúa siguiendo las líneas maestras de la técnica. Preside el fragmento del jardinero empujando la siniestra carretilla la “luna impasible y fría como la imagen misma de la muerte”. La Srta. del 40, que acabará ‘lunática’, anota cuando ya agoniza:

“Las nubes, pesadas, bajas, grises, como moribundos caballos de batalla, han ocultado tras de su espesor a la alta luna nueva, que parece un suspiro, a la lejana luna llena que sonríe, a la meditativa y ensimismada luna en cuarto menguante, que se agarra con desesperación a los tenues quejidos que pasan a su alrededor, para no caer al otro lado del horizonte” (O C-I, p. 317).

Los cambios efectuados en el satélite son indicios del discurrir cronológico, importantísimo para fomentar la angustia del libro, pues suponen el acercamiento al fin. La premonición adversa del astro selenita se suma al correr temporal que representa, para indicar la omnipresencia de la muerte.

C) Normalmente, los sentimientos del sujeto marchan acompañados con la temperatura y el ambiente externo en general. Parece existir un flujo recíproco que los une. Cuando ello sucede, abundan los procesos descritos en los dos apartados anteriores y se ofrecen simultáneamente. Jiménez expone así un momento de pesar:

“Cuando esta tarde lloró por el valle la campana del Anjelus había una penumbra descolorida y lacrimosa en la profundidad de mi alma. Creí que me ahogaba y me eché al suelo llorando, y estuve oprimiendo mi corazón contra la piedra fría y gris, llena de líquenes de cobre. En el ambiente flotaba la tristeza de las horas mustias (...) He llorado por todos sobre mi almohada. La luna está enferma y triste (...) y es tan melancólica la voz que canta y la guitarra que llora, que todo el campo nocturno se pone la mano en la mejilla y sueña mirando la luz de los muertos” (p. 143).

Este ambiente de dolor suele invertirse, aunque con menos frecuencia, y comportar calor, primavera, amor, etc. (Vid. P. 189).

Cela exagera estos procedimientos y hace que los enfermos organicen sus cometidos diarios atendiendo a la estación, a la volubilidad atmosférica. Por ello el libro se abre con una descripción del ambiente externo en los primeros días de julio y poco a poco se asiste a la llegada del otoño y al imperio del invierno. Se circunscribe una trayectoria cronológica que se vincula simbólicamente al paso de la vida a la muerte. En estfo, un paciente exclama:

“¡Oh, las tibias noches del verano, cómo le ablandan a uno el espíritu!” (O C-I, p. 221).

Y en invierno:

“La vida escapa a buscar el mismo calor que la alimenta, y los que nos quedamos con escasa vida, rodeados de los fríos y de las tristezas que ya se anuncian,

temblamos al pisar la húmeda tierra, la verde carretilla, las violetas que crecen tímidas sobre las tumbas" (O C-I, p. 291)".

Los dos escritores dan rienda suelta a un vocabulario con alta carga de sentimiento y muy sensorial, con vistas a hacer sentir al lector los procesos minuciosamente descritos. Las percepciones llegan al sujeto a la vez; de ahí el desarrollo del tipo de sinestesia que trastrueca los distintos sentidos. Jiménez habla, por ejemplo, de "la dulce nota de oro de un rayo tardo y frío" (p. 74), o "El sol llenaba el jardín de una melodía de oro viejo, inefable" (p. 107). Las sensaciones térmicas se amalgaman con las visuales y acústicas.

Cela usa las trasposiciones con un eventual cariz irónico. Ej. "Y su voz es suave como el terciopelo o como ese apagado color verde que tenía la mantelería de té de la abuela" (O C-I, p. 238). Este tono distingue al autor, quien lo proyecta a otros recursos literarios. Don Camilo no se resiste a establecer conexiones insólitas que parecen quebrar el tono serio del relato. Una amada a la que se elogia es comparada con una jirafa y los murciélagos que sobrevuelan en una plácida noche se recuerdan de día "colgados como si fueran chorizos" (O C-I, P. 212) en la bodega.

Volviendo a la sinestesia, otra parcela aún lo sensorial y las afecciones del espíritu; por ello lo que pertenece al predio interno suele colorearse para hacer más plástico lo abstracto. "Negro pensamiento" supone una parada común de los dos autores que suele aparecer rodeada de integrantes paisajísticos negativos.

Hemos citado como puntos de intersección entre las obras cotejadas la abundancia de léxico subjetivo que pinta sensibilidades exacerbadas; hemos tratado asimismo de prosopopeyas y reificaciones encargadas de fomentar el panteísmo y la hipérbole del sentir; hemos estudiado los trasvases intersensoriales o entre sentidos y estados anímicos. No nos hemos detenido, aunque es rasgo relevante, en la profusión de factores impresivos tales como las exclamaciones o las interrogaciones retóricas, ni en el uso del diminutivo con valor emotivo. Pero aunque estos artificios ensamblados proporcionen lirismo, el factor más importante para acercar la prosa a los territorios poéticos es el ritmo, bastante más tangible en los libros que comentamos que en la prosa común. Anáforas y paralelismos constituyen las claves para la forja de períodos organizados. Cuando se repiten, llegan a divisarse las fronteras de la poesía. Este párrafo juanramoniano, en el que subrayamos estos procedimismos, puede resultar significativo:

"Vengo de mirar el jardín desde mi ventana: *las mismas flores, la misma brisa, el mismo sol*; y aún parece que ella va a surgir de entre las acacias. ¡Qué triste es esta dulce hora de primavera! *Los enamorados, los que tienen ojos azules que los miren, abrirán sus ventanas a la frescura del jardín, o bajarán a las sendas, frente y cabello al viento*; y encontrarán una novia que les dé una rosa, o un nardo, o un beso, en la dulzura violeta de la tarde. Yo tuve *unas mejillas* para mí, en esta hora,

17.- Otro fragmento representativo: "Los días del invierno son breves, como ligeras nubecillas, como voladores, grises y alegres gorriones. Se suceden veloces las fugas de la semana, que dejan su amargo sedimento en mi espíritu, su poso desabrido en mi corazón" (O C-I, p. 336).

unas mejillas que se dejaban besar entre un aroma de azucenas y de incienso; pero ya me han dejado solo para siempre, y *los crepúsculos pasarán* sobre los valles de mi alma y *las noches caerán* sobre mi tristeza, angustiosamente, con soledad de destierro, *sin aromas* en las flores y *sin lumbres* en las estrellas.

Amalia, piensa en mí desde tu valle; yo te llevo en mi alma; llevamé en la tuya, *bajo tu toca* blanca, *bajo tu manto* de luto. Ya sabes que yo haré muchos versos para ti" (p. 204).

Estos artificios, aparte de favorecer eventualmente —como en este caso— la potencia de la imprecación a una segunda persona, en tanto que se basan en la fuerte reiteración, proporcionan también un ritmo monótono que se acomoda al *tempo lento* de los fragmentos. Igual sucede en el relato celiano, incluso con mayor insistencia en los citados recursos porque el ambiente de convalecencia es más intenso. La añoranza de un pasado feliz, pleno de amor satisfecho en contraste con la soledad del presente, las afecciones del espíritu fundidas con el entorno (*valles de mi alma*), la invocación a un tú que parece dar un sesgo epistolar al párrafo... vuelven a retomarse en *Pabellón de reposo*.

Tan cerca de la prosa poética se hallan estos factores compositivos que no es extraño que don Camilo albergara dudas sobre el género de su libro; no en vano, muy similar tramoya verbal había sido ya usada por un maestro en sacar el lirismo de las fronteras meramente versales: Juan Ramón Jiménez.