

CELA Y EL 98: RECUERDOS E INFLUJOS

ANDREU NAVARRA ORDOÑO

Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen: El artículo trata de definir las relaciones literarias entre Camilo José Cela y los principales escritores de la generación del 98 (Baroja, Unamuno, Valle-Inclán y Azorín), con una atención especial hacia la teoría de la novela. Se examinan ensayos procedentes de varias obras: *Mesa revuelta* (1945), *La rueda de los ocios* (1957) y *Cuatro figuras del 98* (1961), así como prólogos y artículos dispersos. La actualización crítica de estos autores responde al proyecto global de regeneración de la cultura española de Postguerra. Críticos como José María Castellet consideraron a Cela un iniciador de la teoría de la novela racionalista. Sin embargo, Cela señalaba a Baroja y Unamuno como iniciadores de la estética narrativa española del siglo XX.

Abstract: The article tries to define the literary relations between Camilo José Cela and the writers belonging to the generation of the 98 (Baroja, Unamuno, Valle-Inclán and Azorín) with a special attention to the theory of the novel. Here, essays coming from the works *Mesa revuelta* (1945), *La rueda de los ocios* (1957) and *Cuatro figuras del 98* (1961) are examined, as well as those coming from prefaces and diverse articles. The critic recall of these authors responds to the global project of Spanish post-war culture generation. Critics such as José María Castellet considered Cela as a starting point of the rationalist novel theory. However, Cela suggested Baroja and Unamuno as the leaders of this Spanish narrative of the 20th century.

Palabras clave: Cela, Baroja, Unamuno, Solana, Castellet.

Key words: Cela, Baroja, Unamuno, Solana, Castellet.

1. CELA Y LA NOVELA DE UNA PIEZA

Camilo José Cela sintió a los escritores del inicio de siglo como a los únicos maestros posibles en un contexto de regeneración cultural española. Las reflexiones celianas sobre los escritores de la generación del 98 empiezan pronto, podemos rastrearlas ya en la temprana recopilación de ensayos que se llamó *Mesa revuelta* (1945), y se acompañan, casi siempre, de una meditación sobre el origen de la novela contemporánea española. El artículo "Sobre el concepto de la novela" ya nos orienta sobre cuáles serán las coordenadas esenciales por las que discurrirá la crítica del autor en torno a los escritores finiseculares, crítica realizada fundamentalmente durante la década de los cincuenta. Afirma Cela en su poética general de la novela del año 45:

"A la novela lo que le hace falta es que la escriban, que lo que es que dogmatiken a su alrededor...

A la novela lo que le hace falta es que nadie trate de buscarle los tres pies, como al gato; que nadie olvide esas cuatro fuentes inagotables de acción, de belleza, de interés, que se llamaron Balzac, Dickens, Dostoievski, Stendhal. Lo demás... sirve para poco."
[Cela, 1945: 57]

Así pues, partimos ya de dos ideas principales. En primer lugar, los modelos para la novela contemporánea deben ser los grandes escritores realistas del siglo XIX, exactamente los mismos novelistas que invoca Pío Baroja (¿casualidad?) en sus dispersos fragmentos preceptivos de los años veinte en adelante. En segundo lugar, resulta un error construir una teoría explícita o consciente y forjar luego un texto narrativo que se le adapte.

El manifiesto rechazo de la novela cerebral e intelectual es uno de los puntos más sólidos de la serie de coincidencias entre el maestro vasco y su discípulo confeso.

No tarda en llegar la confirmación de que, en el medio hispánico, sólo un proyecto narrativo como el barojiano puede volver a reactivar la novela nacional:

"En la obra de Pío Baroja, pongamos por caso al más insigne y al más universal de los novelistas españoles contemporáneos, por más que rasquemos, por más que miremos al trasluz, por más que olfateemos por todas partes, jamás encontraremos la ligazón, las tablas de los andamios, porque la novela en don Pío es algo de cuerpo entero, como la túnica sin costuras, algo que está parido —otra vez lo diremos: como los niños y las niñas— de una vez para siempre." [Cela, 1945: 59]

Otros intentos fracasaron porque dejaron entrever demasiado la intención teórica previa a que se acogían. Por esta razón, ni Unamuno ni Valle-Inclán (autores que Cela admira por otros motivos) fueron capaces de forjar una novela suficiente. De Valle dirá que

“la trama de su obra se le nota tanto o más que sus costillas. ¿Y esta tabla que sale por aquí? Esta tabla es de Barbey. ¿Y ésta otra? Esta otra es del caballero Casanova. Y ésta de más allá... Que Don Ramón se salve, no lo olvidemos, implica genialidades, no otra cosa.”
[Cela, 1945: 59]

La novela que necesita España debe ser un producto personal, original y de una pieza, sin concepciones previas que introduzcan injertos de estéticas ajenas a las del propio autor.

También en *Mesa revuelta* encontramos el artículo “Estética de la novela en Miguel de Unamuno”, un trabajo absolutamente imprescindible a la hora de entender la opinión que Cela mantuvo sobre dicho autor. Especialmente valiosa para nosotros es la primera mitad del artículo, donde el autor de *La colmena* coloca a uno de sus maestros en un desacostumbrado lugar de insigne teórico de la novela, puesto que la segunda mitad se extiende sobre uno de los lugares comunes más extendidos en la crítica a Unamuno: su relación con Pirandello.

La primera idea importante de este artículo es la consideración de Unamuno como el fundador de la novela pura o intelectualista en España. La nivola (y las formulaciones teóricas que la acompañaron) representarían el equivalente español a la novela europea de entreguerras. Cela trata de demostrar que existían en España teóricos de la novela anteriores a las tesis de Ortega y Gasset. Y estos teóricos debían ser, lógicamente, los escritores de la generación del 98. La segunda idea importante que desarrolla Cela en su artículo dedicado a la nivola de Unamuno podría resumirse del siguiente modo: resulta totalmente antinovelesco purificar la narración y pretender que prescinda de coordenadas de espacio y tiempo. Una novela se convierte en algo absurdo y frío cuando no se la adereza de todas las impurezas que acompañan a la vida real del hombre, derivadas del roce con su medio hostil y bárbaro y del carácter variopinto del ser humano. Se trata de un pensamiento rico: Cela reivindica el valor intrínseco de una teoría racionalista de la novela elevada por un escritor español hacia 1914 (dice: “El solo intento de desenmarcar a la novela del mismo ámbito que la ahoga es una conquista de primer orden en el campo de la novelística”), pero a la vez rechaza esa solución para defender, una vez más, la novela antiesteticista.

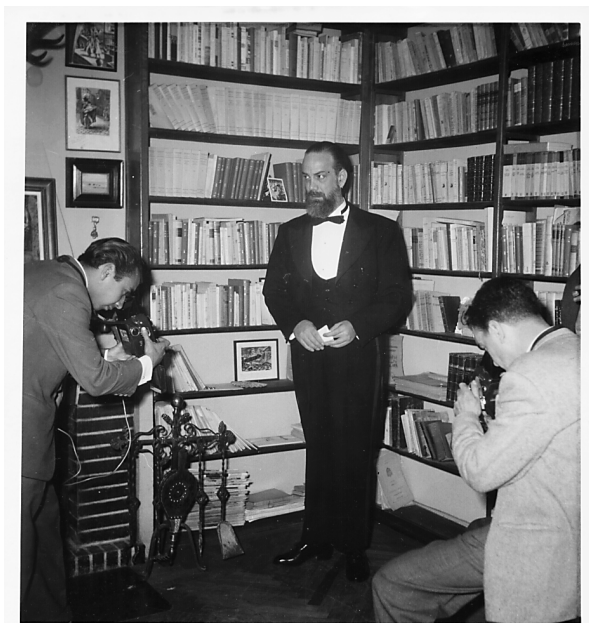
Más adelante leemos que

“Los intentos, hasta la fecha no demasiado felices, de desembarazar a la novela de todo lo accesorio para intentar presentarla químicamente pura, han tropezado casi siempre con el grave inconveniente —en este arte, insuperable— de que el resultado obtenido llegase a aburrir, a caerse de las manos.”

El relativo fracaso novelesco de Unamuno, según Cela, procede de cierta desorientación en un afán de modernidad que le conduce al esteticismo intelectual: “Unamuno

justifica su postura sin un excesivo rigor de preceptiva, sin una idea excesivamente concreta de lo que la novela fuese." Quizás olvida Cela que uno de los deseos más vehementes de los escritores finiseculares era, precisamente, la mezcla de géneros. El parentesco y las deudas que ofrece la nivola respecto al teatro y el ensayo podrían explicar ese presunto déficit de rigor estético observado por el crítico.

Pero no es lugar aquí para señalar que Unamuno escribió ensayos poemáticos, poemas ensayísticos, dramas novelescos o novelas dramatizadas, sino que nuestro empeño es describir la relación sostenida entre los escritos de Unamuno y las ideas de Cela. El hecho de que, frente a Baroja, la nivola le interesara poco como modelo a seguir, no impide que el crítico considere a Unamuno como a un maestro y lo cite de forma constante. Lo cierto es que Cela se vale principalmente del autor de *Niebla* cuando se enfrenta a problemas de teoría literaria general. Si salimos del ámbito de la novela, el nombre del escritor vasco aparece sin cesar cuando se habla de poesía o de los pasos que debe dar un escritor joven que trata de abrirse paso en la escena pública. La impronta de Unamuno se nota en los escritos celianos cada vez que el autor reivindica (como en los artículos iniciales del libro *La rueda de los ocios*, de 1957) a la veracidad y la sinceridad como los únicos valores capaces de vertebrar una obra artística valiosa. El trabajo intenso e incansable debe ir acompañado de una verdad interna cuyo rasgo esencial ha de ser la insobornabilidad.



Camilo José Cela en 1957

Criticando, por ejemplo, a los falsos poetas que no hacen más que tratar de seducir a un público vulgar con palabras bellas y conceptos biensonantes, Cela exclama: “Miguel de Unamuno, ante el paisaje donde tuve la suerte de nacer, exclamó, con su dura e insobornable garganta en la mano, que nada que no sea verdad puede ser de veras poético.” [Cela, 1957: 25].

Y es aquí donde empiezan las sanas herejías de Cela. Es bien sabido que, en los esquemas al uso, se considera al escritor realista como el que toma datos de la realidad exterior para plasmarlos en sus páginas, y que, en cambio, es el simbolista o impresionista el que proyecta su subjetividad hacia afuera, consiguiendo plasmar su mundo interior psicológico en la obra artística. Ahora bien, Cela desmonta o prescinde de esta dicotomía y desmiente que la modernidad de la novela del siglo XX estribe en declararse autónoma de la realidad exterior. Fijémonos, en el siguiente fragmento, cómo invoca de nuevo a los grandes maestros del ciclo realista del siglo XIX, junto a Cervantes, para valorar en ellos no un exacto reflejo del ambiente vital (la apreciación al uso de su valor literario), sino precisamente su fuerza interior o los conceptos que van de adentro a afuera:

“De nada vale ser el mejor novelista de una editorial, o el más estimable poeta de una provincia, final asequible a cualquier tonto ligeramente aplicadillo. Lo que se intenta —lo que se debe intentar— es *decir aquello que llevamos dentro* de la mejor y más clara manera posible, que fue, poco más o menos, lo que hicieron Cervantes, Dostoievski o Balzac.” [Cela, 1957: 29]

Cela rompe moldes. Acaba con la vieja oposición entre escritores realistas y objetivos y escritores impresionistas o subjetivos. Su nueva dicotomía se guía por el siguiente criterio: el escritor bueno es el que plasma las realidades exteriores, seleccionadas de manera acorde con sus convicciones más profundas, y lucha por otorgarles visibilidad. El escritor malo es el que halaga el gusto del público vulgar y antepone el lucro al compromiso de veracidad, tanto en verso como en prosa. De esta renuncia inmoral procede el afán de belleza y las nociones de justicia e idealidad, indefendibles en una novela exigente.

No es la única fosilización que pulveriza el crítico. En su entrevista dedicada a Manuel Machado, publicada también en *La rueda de los ocios*, queda claro entre los interlocutores que no existe oposición entre modernistas y noventayochistas. Existió, efectivamente, una generación de escritores que rompió con la retórica clásica tardobarroca e instaló el análisis crítico y la poesía profunda en tierras españolas: una promoción unitaria, pero en esa promoción hemos de incluir indistintamente a Villaespesa, Juan Ramón Jiménez, Marquina, y los escritores de la nómina clásica noventayochista.

Otra dualidad tópica que Cela no tiene en cuenta: la que presenta a los escritores realistas como a novelistas descuidados que no meditan sobre estética y, por otra parte,

la que celebra que los escritores contemporáneos acompañen de una teoría a su escritura de creación. Para Cela, el verdadero rumiante de la novela, el que presenta una verdad interior que es la reproducción de una realidad vívida, es el escritor realista del siglo XIX, el que medita cada texto y le otorga plena autonomía. A los productos de los escritores racionalistas se les notan los andamiajes, las limitaciones, la falta, en definitiva, de verdadera vida. Por lo tanto, resulta una falsedad considerar a Baroja como un escritor exento de pensamiento estético, que escribe a la buena de Dios, porque Baroja “aun cuando presume de descuidado y de antigramatical, tiene sus libros llenos de retazos de su teoría del arte literario, con lo que alguno de sus comentadores podrá rehacer algún día la doctrina, nada liviana, de su estética.” [Cela, 1961: 54]

2. CELA Y LOS ESCRITORES DEL MEDIO SIGLO

Nos interesa especialmente hacer dialogar estos ensayos celianos con la producción ensayística de sus inmediatos sucesores literarios, los integrantes de la generación del medio siglo, especialmente los intelectuales reunidos en torno a la revista *Laye*. Al igual que Cela, pensadores como Castellet, Carnicer o Gil Novales, meditaron sobre las insuficiencias del medio cultural español, y trataron de reactivar las posibilidades culturales en ese medio buceando en la tradición contemporánea inmediatamente anterior a la Guerra Civil. Pero es a partir de ese buceo donde aparecen diferencias esenciales entre el modo de enfocar el problema. La valoración de la tarea colectiva emprendida por los autores finiseculares debe relacionarse con estos modos divergentes de abordar la regeneración de la cultura española en el contexto de la Postguerra.

Para los jóvenes que conviven con Cela durante los años cincuenta, el punto de partida para una verdadera restauración de las letras españolas (lugar donde la teoría sobre la novela juega un papel esencial) se centra principalmente en la figura de Ortega y Gasset, el ordenador paciente y racionalista de la cultura nacional. Así lo cuenta Laureano Bonet en el amplio estudio que antecede a su utilísima antología de artículos procedentes de *Laye* (1988). Ramón Carnicer, Castellet o los hermanos Goytisolo consideraban su labor literaria como un nuevo partir de cero en el erial circundante, un partir de cero casi idéntico al que rodeó a Ortega durante sus años de aprendizaje. Según ellos, los escritores de la generación del 98 aportaron una crítica valiosa de los valores tradicionales hispánicos (el “iberismo” tan valorado por Cela), pero pronto sus esfuerzos se vieron diluidos a causa de su espíritu individualista y su escasa preparación científica e historiográfica. La pretensión de los jóvenes era crear, como hizo Ortega, un posibilismo político y cultural que era a la vez un espacio en el que ensayar una cultura nueva, y en definitiva, una novela suficiente que coloque a la cultura española en el lugar que le corresponde. Una novela que fuera el reflejo de las más modernas técnicas de narrar.

El impulso de los colaboradores de *Laye* tenía mucho que ver con la apertura del ministerio de Ruiz-Giménez, que dirigió la cartera de Educación de 1951 a 1956: era un intento racionalista, academicista, un asalto ordenado institucional y oficial... Algo en lo que nunca podría haber participado el Cela de los años cincuenta.

Escribe Cela en 1960, en una carta que sirvió de prólogo a un libro de Olga Prjevalinsky, hispanista estadounidense:

"A los escritores nos basta con media docena de ideas claras y una férrea moral que nos sirva para mantenernos al margen de las instituciones, que son todas malas, sin excepción, todas caducas y mañosas. Nuestros dos últimos grandes novelistas —Galdós y Baroja— demuestran bien cumplidamente lo que digo."

A esta luz debemos entender la estrategia celiana a la hora de romper con el erial cultural español, estrategia que descansa como última motivación detrás del proyecto de *Papeles de Son Armadans*. Cela cree en una cultura de intelectuales individualistas y autónomos, que no reciben apoyo institucional de ningún tipo, se apoyan en la iniciativa privada, y escriben una crítica totalmente extra-académica. En este sentido, *Laye* y *Papeles de Son Armadans* podrían entenderse como dos reflejos antagónicos de revista de regeneración.

En definitiva, Cela medita sobre el 98 cuando se embarca en su proyecto de revista, y así lo confirma Adolfo Sotelo, autor de *Camilo José Cela. Perfiles de un escritor*: "A esta luz debe interpretarse la empresa de PSA, en concordancia con las empresas de los escritores noventayochistas, como un aldabonazo de los despertares de la cultura española y de sus valores trascendentes y universales." [Sotelo, 2008: 201]

Según Castellet (1962), Cela y Baroja se parecen en el amor al caos y el rechazo frontal de las formulaciones teóricas, pero Cela se desmarca de Baroja porque construye sus novelas con cuidado y esmero. Castellet habla de una "fuerza de los tiempos" que obliga a Cela a ser estéticamente exigente. Pero esto es no contar toda la historia, porque la tesis de Cela es que Baroja medita tanto sus textos como Joyce o Proust, pero que oculta estas meditaciones aportando un texto en apariencia espontáneo. Cela mismo nos desvela que el desorden barojiano es una construcción cuidadosa, rumiada durante mucho tiempo, porque lo más difícil en el arte de novelar es crear la impresión de lo claro. En cambio, a Castellet le interesa remarcar que Cela ha tardado cinco años en escribir *La colmena*, y que Baroja, en cambio, publicaba tres novelas al año.

Cela y Castellet parten de premisas igualmente legítimas, pero acaso incompatibles. El artículo que citamos de Castellet, uno de los primeros trabajos sobre Cela con voluntad de convertirse en una panorámica general, presenta a Cela como el iniciador de la teorización sobre la novela en suelo español. Pero si algo nos enseñan los ensa-

yos de Cela que vamos desgranando aquí, es que para nuestro autor era precisamente Unamuno el autor español que trató por primera vez de lograr una teoría de la novela acorde con su época. Castellet presenta a Cela como un iniciador, cuando Cela se siente a sí mismo como un continuador de la tarea de la promoción finisecular. El autor de *Pabellón de reposo* busca el entronque directo con las posturas de Baroja, y precisamente considera a Unamuno y a Valle-Inclán como los novelistas fallidos que intentaron construir una novela pura o intelectualista, al nivel de la novela francesa o anglosajona de su momento.

En su escueto "Prólogo" a *La catira*, novela escrita en 1954, nuestro autor afirma haber escrito una novela ortodoxa, de argumento, donde lo que importaban eran las aventuras, es decir, lo interesante del tema, alineándose junto al Baroja de *La nave de los locos*, y citando otra vez al vasco, junto a Galdós y *La regenta*, como ejemplos de "novela novelesca de calidad".

3. EL ESCRITOR COMO VOLUNTAD Y REPRESENTACIÓN

Del libro *La rueda de los ocios* nos interesan aún dos artículos: las magistrales entrevistas a Azorín (pp.222-229) y a Pío Baroja (pp.230-238).

La dedicada a Azorín es todo un alarde de arte caricaturesco. Cela parodia el particular estilo cortante del maestro y nos lo plasma como un hombre astuto que sabe fingir que se aparta de todos y todo: sin pasear, sin escribir, sin opinar, para no romper con un equilibrio obsesivo. El retrato de Baroja es aún más original porque no es frecuente que se presente al autor de *Mala hierba* como un fingidor que se construye una imagen literaria. Cela registra escrupulosamente (fiel a una técnica objetivista de estirpe anglosajona) gestos, muecas, posturas, andares e indumentaria del escritor entrevistado, para descubrírnos lo que de premeditado se esconde detrás de lo aparentemente espontáneo e indisciplinado. El rasgo psicológico que más destaca de Baroja es la ternura. Al terminar de leer la interviú celiana, nos preguntamos: ¿es de Baroja de quien ha hablado el crítico, o ha utilizado su imagen literaria como correlato para esbozarnos su teoría de la novela? Falsa humildad, caos aparente, difícil espontaneidad, buscado desorden, ternura detrás del desprecio a medias. Dentro de la lógica barojiana, a un viejo de más de setenta años ya no le queda memoria. Pero Cela afirma con toda malicia que a Baroja le sobra capacidad memorística.

Desmentir las palabras de Baroja significa poner en evidencia la construcción del escritor a que fue fiel durante décadas. Asimismo, el falso existir al margen de todo esgrimido por Azorín también es una máscara que nos desvela el entrevistador. Cela recuerda el paraguas rojo de los años de juventud del escritor, y lo compara con su

aspecto actual de "paraguas cerrado". Que sepamos, sólo un crítico ha abordado la cuestión de la construcción de la imagen literaria de los escritores de la generación del 98, más allá del comentario de las extravagancias de Valle-Inclán o las de los jóvenes anarquistas de la promoción, ahondando en el fenómeno del cultivo de una imagen personal al servicio de unas determinadas ideas. Francisco Ayala, en su libro *El escritor y su imagen* (Madrid, Guadarrama, 1975), examinaba también como construcciones conscientes las meditadas formas de la anti-bohemia.

4. CUATRO FIGURAS DEL 98 Y OTROS RETRATOS Y ENSAYOS ESPAÑOLES

En 1961, Camilo José Cela reunía en el volumen XV de sus obras completas tres textos extensos que vienen a constituir su aportación más importante a la bibliografía sobre la generación del 98. Se trata de las dos conferencias "Unamuno y Valle-Inclán" y "Baroja y Azorín" con que se inicia el libro, de "Recuerdo de don Pío Baroja", sin duda el texto más bello de los examinados aquí, y de un largo y trascendental ensayo sobre la obra literaria de José Gutiérrez Solana, quien tanto pudo influir en el particular mundo de Cela.

Las dos conferencias que forman el *corpus* propiamente dicho de *Cuatro figuras del 98* no aportan demasiada información sobre las posibles influencias de los noventa yochistas sobre sus obras. Su carácter divulgativo obliga a Cela a no ser totalmente subjetivo. El máximo empeño de Cela es defender a estas cuatro figuras máximas (aunque se nota que Azorín es el escritor que trabaja con un sistema menos compatible con el suyo), mostrando posibles puntos de unión entre ellos, y no tratando de trasladar lo que de válido aún podrían ofrecer al contexto de los años cincuenta.

Se advierte en ambas conferencias cierto gusto por mencionar y recuperar a escritores secundarios: Ciro Bayo, Llanas Aguilaniedo, Silverio Lanza y, sobre todo, la que más le interesa de entre las figuras menores del 98: José Gutiérrez Solana, aunque por edad sea problemático considerarlo como tal. De Unamuno y Valle-Inclán, los escritores de mayor edad de la generación, intenta aportar rasgos comunes: un iberismo apasionado y un derramarse de sí mismos en sus personajes novelescos, como si las narraciones fueran receptáculos de una autobiografía idealizada: "Valle-Inclán, alimenta su ser del propio ser de sus personajes, mientras Unamuno, inversamente, trasvasa su ser al de sus arquetipos" [Cela, 1961: 20]. Valle es el escritor que lo toma todo de la literatura, su obra se construye con una base de material libresco, y hasta su imagen personal es una consecuencia más de la literaturización radical de sí mismo. En cambio, Unamuno trata de hacer carne de sus propias palabras, trata de infundirles vida desligada del libro, buscando un registro algebraico y buceando en las posibilidades místicas del lenguaje.

Cela nos remite a un artículo suyo titulado “La peonza del 98. Las memorias de Baroja y la última cuartilla de Valle-Inclán” y publicado en el número 2 de la revista *Clavileño*, correspondiente a marzo y abril del año 1950. En este texto se supone que Cela exhuma la última cuartilla escrita por Valle-Inclán. Cómo fue a parar a sus manos la hoja, no lo especifica el autor. El papel contiene un poema de veinticuatro versos, titulado “Testamento”, escritos por Valle tres días antes de morir. En realidad, el artículo es un trabajo de crítica textual que coteja una versión oral posterior recogida por la ensayista Isabel de Ambía, autora del libro *Magia en la vida y en la obra de Ramón María del Valle-Inclán*.



Cuatro figuras del 98, de Camilo José Cela

La cuartilla recuperada por Cela nos puede dar pie a hablar de la poesía escrita por autores del 98. Ya hemos comentado cómo el Unamuno amante de la veracidad antes que de cualquier otro valor era un poeta estimado por Cela. De igual forma, en su conferencia sobre Baroja y Azorín, el crítico formula un alegato a favor de las denostadas *Canciones del suburbio* barojianas, que juzga imprescindibles para conocer a fondo el mundo literario reflejado por el autor. El último poema escrito por Valle-Inclán destila cinismo y pesimismo quevedesco. Cela nos cuenta que un periodista le espetó a Valle, ya enfermo terminal de cáncer: “Qué, don Ramón, ¿cuándo la diñamos?” El escritor, impresionado, contestó con una versión oral abreviada y sin título del poema recuperado por Cela. Esta nobleza del que se encara directamente con la muerte, este desprecio por la vida y el mundo, son elementos muy celianos. La anécdota procede del libro de Isabel de Ambía, editado en 1946.

La primera mitad del artículo publicado por Cela en el año 50, la mitad dedicada a la silueta de Baroja, pasa a convertirse, sin apenas cambios, en el núcleo de su conferencia publicada en 1961. El tratamiento que recibe Baroja no se aparta de lo esbozado hasta aquí. Cela trata de conseguir un doble objetivo: presentar a Baroja como a un importante teórico de la novela, creador de la novela hermética de la que no escapa ninguna esperanza metafísica, ninguna manipulación debida a una falsedad ideal defendida por el novelista, escrita de dentro a afuera en un arrebato de sinceridad. En el tomo quinto de las *Memorias* de Baroja, que Cela tanto defendió como una voz única en el silencio crítico que las rodeó, leemos: "La novela debe encontrar la finalidad en sí misma. Los fines didácticos y moralistas no le añaden nada." [Baroja, 1983: 165]. Y un poco más adelante: "Yo nunca he sido partidario de ir del libro a las cosas de la vida, sino de ir de las cosas de la vida al libro". Éstas son las ideas que suscribe el Cela conferenciante, y también el novelista.

Tanto Baroja como Azorín son héroes de la renuncia, escritores válidos aunque temperamentalmente opuestos. El tono menor empleado por ambos prosistas toma un sentido político antagónico: Baroja es un escritor ausente de la vida pública, Azorín trata de acumular mérito académico, honores y presencia parlamentaria. Azorín es, a la vez, el escritor del exterior, el novelista que describe lo que está fuera del ser de una manera totalmente exhaustiva.

De 1957 es el extraordinario retrato póstumo celiano dedicado a Baroja. Publicado en una edición no venal de doscientos ejemplares, y luego incluido en una nueva edición de *Mesa revuelta*, "Recuerdo de don Pío Baroja" es el texto más representativo a la hora de valorar exactamente qué clase de aprendizaje tomó del autor de *Susana*. Un aprendizaje que no se limitó a un influjo literario limitado al estilo o a la cuestión libresca. Cela nos desvela la ejemplaridad de Baroja para la vida del joven intelectual español. La insobornabilidad barojiana, su afabilidad y ternura personales, su afán por llevar una vida auténtica y conservar en todo momento la independencia más radical, he aquí los valores que ensalza del autor desaparecido. En su larga y sentida elegía, el autor no escatima recursos de toda clase: aproximadamente la mitad del texto es una narración de la muerte y el entierro del escritor admirado. Luego, Cela no abandona su mejor arte novelesco a la hora de referir anécdotas de Baroja vivo, dejando la teoría para el final. Así conocemos, por ejemplo, cómo terminó el proyecto celiano de que don Pío le prologara *La familia de Pascual Duarte*. Baroja consintió en que el joven escritor dejara sus cuartillas en su casa para echarles un vistazo. A la visita siguiente, el viejo maestro rechazaba con violencia prologar un libro por el que, según él, podían ir a la cárcel ambos. El autor, mostrándonos la humanidad desnuda del escritor, cumple con su principal objetivo: romper con la imagen tópica del Baroja fiero, hosco y dogmático. Viendo a Cela triste, don Pío le convida a unas copitas de oporto acompañadas de unos buñuelos.

5. CELA Y SOLANA

Ya hemos visto cómo nuestro autor consideraba a Unamuno como el iniciador de la novela racionalista en España, a la vez que exaltaba el cuidadoso antiestilo de Baroja como modelo a seguir en detrimento de la novela y las narraciones de Valle-Inclán. Ahora bien, no fue ni Baroja, ni Azorín, ni Unamuno ni Valle, el escritor finisecular que dejó más huella en los temas literarios escogidos por el primer Cela, sino José Gutiérrez Solana. Efectivamente, resulta más fértil relacionar *La familia de Pascual Duarte* y, sobre todo, *Viaje a la Alcarria con España negra* (1920) o *Dos pueblos de Castilla* (1924) que con la literatura de viajes azoriniana, o las novelas de su admirado maestro vasco.

Cela dedicó a Solana un extenso estudio que publicó dos veces en 1961: prologando la edición de su *Obra literaria* (Madrid, Taurus) y detrás del *Recuerdo de don Pío Baroja* en el volumen 15 de sus *Obras Completas*. En un primer instante se nos podría ocurrir el siguiente reparo: ¿formaba parte Solana de la generación del 98? Veintidós años más joven que Unamuno, ¿es lícito incluirlo en nuestro examen de las relaciones celianas con la promoción finisecular?

Los temas de la literatura de Solana no son más que una radicalización del tema castellanista que tiene en *En torno al casticismo* (1895) su primera formulación teórica y que tuvo como productos estéticos libros como *El alma castellana* (1900), *Los pueblos* (1905), *La ruta de don Quijote* (1905), de Azorín, o *Camino de perfección* (1902), de Baroja. Pero en los cuadros de costumbres literarios del pintor no hay meditación filosófica ni afinamiento intelectual. *Madrid. Escenas y costumbres*, su primer libro, apareció en 1913, cuando el tema castellanista aún no se había agotado, como prueba la publicación del libro *Castilla* (1912), de Azorín, o *César o nada* (1910), de Baroja. Los protagonistas de las novelas de Azorín son pensadores que se zambullen en la moral de los pensadores racionalistas, así como en Baroja abundan los aventureros individualistas, los dinamiteros absurdos, los inventores y emprendedores incomprendidos, los falsos socialistas, las mujeres que dudan y sufren tratando de asimilar sus pasiones. Es decir, en las novelas de los autores finiseculares encontramos a españoles hundidos en cavilaciones éticas y metafísicas. No se trata del mismo populacho entre zafio e hidalgo que sí plasma Solana en sus galerías de personajes típicos.

Además, Solana es el fijador de una Castilla tenebrosa que no es la de los escritores de la nómina clásica de la promoción finisecular. La Castilla de Azorín es un lugar luminoso donde el tiempo permanece estático. Unamuno explora el alma de sus moradores en busca de la eternidad intrahistórica, a la vez que plasma unos paisajes que en realidad vienen de muy adentro. Baroja no ve en los pueblos castellanos más que polvo, roña y subdesarrollo. Es fundamentalmente Solana quien carga las tintas sobre lo más escabroso de la realidad nacional, como en un aguafuerte goyesco, y les da un sentido nihilista y escatológico.

Los personajes de los cuadros de Solana, tanto si pinta como si escribe, están en el origen del carpetovetonismo celiano, quizá aún más que los muñecos valleinclanescos, puesto que en éstos existe un componente idealista esperpentizador, un añadido estetizante. Pero la gente de Solana, su mundo de sacamuelas, guitarristas, gitanos, chulos, prostitutas, barberos, ajusticiados y madrileños castizos, está directamente extraído de la realidad, en bruto, como si se tratara de un apunte naturalista, y este origen genuino es lo que se valora por encima de cualquier otra cuestión de estilo. Así lo manifiesta Cela: "Solana fue un clásico en cuanto no admitió desmelenamientos de ninguna suerte de romanticismos, en cuanto procuró reflejar lo que veía con la mayor precisión y la más exacta objetividad posibles." [Cela, 1961: 61]

De nuevo la realidad como la mejor manera de reflejar el carácter crudo y brutal de la vida humana, coronada por las muecas de la muerte, con algunos destellos de compasión que corresponden a la parte mínima de piedad observable en el ser humano.

6. BIBLIOGRAFÍA

AYALA, Francisco (1975). *El escritor y su imagen*. Ortega y Gasset, Azorín, Valle-Inclán, Antonio Machado. Madrid: Guadarrama.

BAROJA, Pío (1983). *Desde la última vuelta del camino, V. La intuición y el estilo*. Madrid: Caro Raggio.

BONET, Laureano (1988). *La revista Laye. Estudio y antología*. Barcelona: Península.

CANTOS PÉREZ, Antonio (2000). "Posibles antecesores de Cela", *Camilo José Cela. Evocación de un escritor*. Málaga: Analecta Malacitana - Anejo XXXII, Universidad de Málaga, págs. 59-65.

CARNICER, Ramón (1988). "Los ochenta años de Pío Baroja", *La revista Laye. Estudio y antología*. Barcelona: Península.

CASTELLET, José María (1962). "Iniciación a la obra narrativa de Camilo José Cela", *Camilo José Cela. Vida y obra – Bibliografía – Antología*. New York: Hispanic Institute in the United States.

CELA, Camilo José (1945). *Mesa revuelta*. Madrid: Ediciones de los Estudiantes Españoles.

——— (1950). "La peonza del 98. Las memorias de Baroja y la última cuartilla de Valle-Inclán", *Clavileño* (Núm. 2): págs. 38-41.

——— (1957). *La rueda de los ocios*. Barcelona: Mateu.

——— (1960). "Prólogo", *El sistema estético de Camilo José Cela*. Madrid: Castalia.

——— (1961). *Cuatro figuras del 98 y otros retratos y ensayos españoles*. Barcelona: Destino.

——— (1969). *La catira*. Barcelona: Destino.

GIL NOVALES, Alberto (1988). "Ortega: incitaciones", *La revista Laye. Estudio y antología*. Barcelona: Península.

PRJEVALINSKY, Olga (1960). *El sistema estético de Camilo José Cela*. Madrid: Castalia.

SOLANA, José G. (1961). *Obra literaria*. Madrid: Taurus.

SOTELO, Adolfo (2008). *Camilo José Cela. Perfiles de un escritor*. Sevilla: Renacimiento.