

Camilo José Cela, entre el teatro y el ensayo: *Homenaje al Bosco II* (1999)

Camilo José Cela, a half way between theatre and essay: *Homenaje al Bosco II* (1999)

ALBA GUIMERÀ GALIANA

Universidad de Barcelona, Facultad de Filología, Teoría de la Literatura y
Comunicación, Gran Vía de les Corts Catalanes, 585, 08007, Barcelona.
albaguimera@ub.edu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7569-7939>

Recibido: 30/09/2018. Aceptado: 05/11/2018.

Cómo citar: Guimerà Galiana, Alba, "Camilo José Cela, entre el teatro y el ensayo:
Homenaje al Bosco II (1999)", *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 16 (2018):
185-222.

DOI: <https://10.24197/sxxi.0.2018.185-222>

Resumen: El teatro de Cela resulta una rareza en el panorama literario español muy poco estudiada por la crítica. El escritor gallego ofrece un teatro con un sello muy propio, a caballo entre la tradición española y la modernidad de las Vanguardias europeas. Se muestra marcadamente rupturista, experimental e innovador, al tiempo que bebe de la tradición del esperpento o incluso del clasicismo grecolatino, añadiendo a todo ello como telón de fondo, la crudeza de su ya característico -y mal llamado- tremendismo y un abanico interminable de lecturas que forman parte de sus aprendizajes literarios y de su personalidad como escritor. *Homenaje a El Bosco II* (Seix Barral, 1999), su última obra dramática, tiene la voluntad de ser una síntesis de la historia de España desde la pérdida de Cuba y Filipinas, en 1898, hasta el triunfo de Franco en la Guerra Civil, a pesar de que en la obra se insiste en que "esto no es un tratado de historia ni un manual de buenas costumbres". En efecto, se trata de un gran guignol -diremos- "neoesperpéntico", conducido en gran parte por lo que el escritor denominó "las cuatro columnas del 98": Valle-Inclán, Unamuno, Baroja y Azorín. Cela demuestra de nuevo, como ya hizo anteriormente en numerosos ensayos, ser un gran lector del 98 y muy especialmente de la literatura y el pensamiento de estas cuatro figuras axiales.

Palabras clave: Cela; teatro; generación del 98; literatura española; teatro español.

Abstract: Cela's theatre is a rarity in the Spanish literature. It could be said that the Galician writer elaborates a theatre with a very own stamp, markedly rupturist, experimental and innovative, that breathes of the european avant-gardes. At the same time he is inspired by the tradition of the "esperpento" and the Spanish absurd theatre, adding its characteristically and crudely "tremendismo" as background. *Homenaje al Bosco II* (Seix Barral, 1999), his latest dramatic work,

is a synthesis of the history of Spain since the loss of Cuba and the Philippines in 1898 until Franco's triumph in the Civil war, even though he insists that "this is not a treaty of history nor a handbook of good manners". It is, in fact, a great guignol "neoesperpéntico" driven by what the writer called "The four columns of the 98": Valle-Inclán, Unamuno, Baroja and Azorín. Cela again proves to be a great reader of the 98 and especially of the literature and the thought of these four figures.

Keywords: Cela; theatre; generation of 98; Spanish literature; Spanish theatre.

Sumario:

1. Breve contextualización del teatro de Cela.
2. *Homenaje al Bosco II* y la teatralización de la Historia de España.
 - 2.1. 1973: *A vueltas con España*, un alto en el camino.
3. *Homenaje al Bosco II*, un nuevo enlace entre Cela y el 98.
 - 3.1. Política y religión: convergencias y discrepancias entre los personajes de la obra teatral.
 - 3.2. Cela, heredero del esteticismo valleinclanesco y del conceptismo unamuniano.
4. El desenlace: el 98 cede el paso al 27. Estalla la Guerra Civil.

Summary:

1. Brief contextualization about Cela's theatre.
2. *Homenaje al Bosco II* and the dramatization of the History of Spain.
 - 2.1. 1973: *A vueltas con España*, a stop along the way.
3. *Homenaje al Bosco II*, a new link between Cela and the Generation of 98.
 - 3.1. Politics and religion: convergences and discrepancies between theatre characters.
 - 3.2. Cela, the heir of the Valle-Inclán's aestheticism and the Unamuno's conceptism.
4. The outcome: 98 gives way to 27. Civil War explodes.

1. BREVE CONTEXTUALIZACIÓN DEL TEATRO DE CELA

En el panorama literario español, el teatro de Cela resulta una rareza muy poco estudiada por la crítica. Sin duda, es una tarea compleja tratar de definir sus propuestas teatrales, pues la cantidad interminable de aristas, temáticas y estéticas que se conjugan en sus obras no permite un fácil encaje en ninguna de las líneas canónicas que han perfilado el género teatral a lo largo de la historia literaria. Al mismo tiempo, y paradójicamente, la dramaturgia celiana absorbe casi todas las corrientes de la tradición para combinarlas en pequeñas dosis, dando lugar a una fórmula original; un teatro elaborado, ingenioso e innovador, que nunca quiere desprenderse del todo de la tradición. El escritor gallego, por tanto, elabora un género con un sello muy propio, marcadamente rupturista y experimental, que respira de las Vanguardias y de las nuevas corrientes filosóficas y estéticas que circulaban por Europa, al tiempo que de la tradición española del esperpento e incluso del teatro clásico grecolatino,

añadiendo a todo ello la crudeza de su característico -y mal llamado, como más tarde veremos- tremendismo como telón de fondo. Se sirve de todo lo que la tradición y la modernidad le ofrece, lo agita y añade otros muchos ingredientes -la música, lo fantástico, la metaliteratura, el absurdo, la historia, etc.- para retratar con cierta distancia y frialdad los hechos que acontecen a una serie de personajes -en su mayoría personajes célebres de nuestra historia reciente- que deambulan por sus obras dramáticas inmersos en una atmósfera de desconcierto, rodeados de multiplicidad de voces y envueltos en un fragmentarismo estético que acentúa en el lector-espectador la intencionada sensación de caos que busca el autor.

Pocos han sido, como decíamos, los críticos que se han detenido en el estudio del teatro de Cela, pero todos ellos han puesto su empeño en la compleja tarea de tratar de desentrañar todas las claves y todos los estilos, géneros e influencias que convergen en sus creaciones dramáticas. Ursula Aszyk, en el ensayo “Las constantes del teatro de Camilo José Cela: intertextualidad y esperpentización transgresora”, publicado en 2009, reparaba también en que “la ausencia de las obras dramáticas de Cela en los escenarios españoles va en par con la escasa recepción crítica” (Cela, 2009: 146), y advertía que a pesar de que se le han dedicado algunos artículos y ensayos, “falta de todos modos un estudio monográfico” (2009: 146). La explicación a esta ausencia de estudios se debe a que el teatro de Cela es un cuerpo extraño en el contexto de su narrativa y en el contexto del teatro de su tiempo (Aszyk, 2009; Villán, 2002). Como bien afirma Ana María Platas, “en este género, como en la novela y en la poesía, el escritor no se puso trabas ni aceptó cánones, convenido como estaba de su imposible e ineficaz delimitación. En su teatro traspasa los horizontes de la verosimilitud, no presenta apenas acción ni se atiene a reglas” (Platas, 2004: 239). Este retorcer, dilatar y experimentar con el texto, este juego con los géneros literarios tan característico del escritor gallego, que se acentúa muy especialmente en su teatro, causó y sigue causando perplejidad e inquietud, no solo en los pocos espectadores que pudieron presenciar alguna de las contadas representaciones de sus obras, sino incluso en los círculos de la crítica, pues la primera de las cuestiones que aquellos quienes han abordado sus obras dramáticas se formulan es si estamos realmente ante una obra de teatro o no.

A lo largo de su andadura como escritor, Cela hizo una adaptación en 1975 a *La irresistible ascensión de Arturo Ui*, de Bertold Brecht, y en 1979, otra de *La Celestina*, de Fernando de Rojas. Asimismo, escribió tres obras de teatro: la primera de ellas fue *María Sabina. Oratorio dividido en un pregón y cinco melopeas* (1990a: 121-167), que publicó por primera vez en su revista *Papeles de Son Armadans* en diciembre de 1967 y se estrenó en 1970 en el Carnegie Hall de Nueva York. Al parecer, “la producción fue aplaudida, según los reseñadores, por 2000 espectadores, a los que Cela tuvo que saludar al terminar la función” (Blanco Vila, 1991: 96). Solo unos meses después, se estrenaría también en el teatro de la Zarzuela de Madrid, en este caso sin buena acogida por parte de la crítica teatral del momento; “desde luego, no se podría esperar que el público que asistía al VII Festival de Ópera aceptara la intervención de coros de “treinta y tres putas” y “treinta y tres maricones” (Aszyk, 2009: 146), y menos aún en el contexto sociopolítico en el que nos situamos. Como el subtítulo de la obra indica, se trataba de una pieza breve compuesta para ser cantada - cinco melopeas- y donde la música que acompañaría la obra tendría un peso primordial, por lo que el compositor Leonardo Balada fue el encargado de musicar la obra para ser representada.

En 1969, publica también en *Papeles de Son Armadans*, *Homenaje al Bosco I. El carro de heno o el inventor de la guillotina* (Cela, 1990b:174-341)¹ obra en la que tiene notable presencia el espíritu de tragedia y cainismo intrínseco a la sociedad española sobre el que tanto reflexionaron algunos pensadores insignes a principios de siglo, como Unamuno y Ortega,² aunque en el caso de Cela este rasgo se trata con un estilo delirante, “grotesco y alucinado”, según expresaba Javier Villán (2002). Estas características continuarán e incluso se potenciarán en *El Homenaje al Bosco II. La extracción de la piedra de la locura o El inventor del garrote*, nombre de su tercera y última obra teatral, que publicaría tres

¹ *Homenaje al Bosco I* solo se representó en los escenarios dos veces en 1991, en Palma y en Madrid, respetivamente.

² En el ensayo “Sobre España los españoles y lo español” (Cela, 1990c: 235-252), Cela indaga en estas características intrínsecas a lo español -el cainismo, la envidia, el guerracivilismo, etc.- tratando de encontrar causas históricas que permitan explicar este temperamento ibérico que será un tema central muchas de sus obras, tanto ensayísticas como de creación.

décadas después, en 1999, y que pretendió ser la continuidad del cabo que había quedado suelto en la obra anterior, todavía en época de la dictadura. Así pues, ya en el ocaso de su carrera como escritor, Cela publicó en Seix Barral este segundo homenaje al Bosco, que supondría su tercera y última obra teatral de creación. Como sus títulos indican, efectivamente, ambas obras pueden leerse como la representación teatral de esa “desbocada fantasía” que representa *El jardín de las delicias* del Bosco: “muertos y resucitados, putas y clérigos, guardias, ciegos, lazarillos, gitanos, ángeles y hasta chinos, no sé si vivos o muertos, que aparecen en una alucinada procesión de trasunto imposible” (Villán, 2002). Además, como recuerda Ana María Platas, Cela se inspiró en el *Tríptico del carro de heno*, del mismo pintor, para acompañar y a la vez acotar, al menos metafóricamente, la temática de esta última obra de teatro -y de ahí su subtítulo-, que al parecer a su vez se extrae de un proverbio flamenco: “El mundo es un carro de heno; cada uno coge cuanto puede”.

Con esta obra pictórica, El Bosco pretendía denunciar la locura de los hombres, cegados por el deseo de bienes materiales (Platas, 2004: 243). Ciertamente, podemos establecer una analogía clara entre el mensaje de fondo de la obra del Bosco con el de la presente obra de teatro de Cela que se identifica bajo el mismo membrete; aunque no presente ni una trama compacta, ni una cronología lineal, sino que cada acto engloba una serie de escenas concebidas al modo de Shakespeare como núcleos semánticos autónomos (Platas 2004: 243), podemos advertir claras conexiones temáticas con el *Tríptico* del Bosco: en las dos obras -la pictórica y la teatral- la vida y la muerte conviven al unísono, el mundo de los vivos y el de los muertos confluyen, fluctúan y hasta comparten una misma realidad en el caótico transcurrir de la vida de los hombres, que solo son “títeres que pululan” (Cela, 1999: 373) en este inmenso carro de heno.

Homenaje al Bosco II. La extracción de la piedra de la locura o El inventor del garrote, que ha de leerse como la continuidad del anterior *Homenaje al Bosco*, respondió a un encargo del entonces alcalde de Madrid, Alberto Luis Gallardón, y pensaba representarse en el Teatro de Cámara de la ciudad, pero este proyecto nunca se llevó a cabo y sus derechos de representación quedaron en manos de la Comunidad de Madrid durante un tiempo. En efecto, seguir con fidelidad la puesta en escena suponía llevar a cabo proyecto gigantesco e inasumible; cumplir

con todas las indicaciones descritas en las acotaciones de la obra y poblarla con la gran cantidad de personajes que la habitan, elevaban el coste de su representación a una cuantía que, al menos por entonces, lo hacía irrepresentable. Además, en una primera instancia, la controversia que originó el contenido del texto, trufado de guerracivilismo, crueldad y crítica hacia la historia reciente de España y su intrahistoria, junto con un estilo y un formato tan vanguardista que no facilitaba su comprensión, no permitieron que la obra tuviera buena acogida en una primera instancia entre los lectores. Así pues, el proyecto de representación de la obra en los escenarios fue quedando poco a poco arrinconado. Con el tiempo, esta obra teatral, la única publicada en un volumen suelto, ha ido sepultándose entre otras obras de Cela mucho más reconocidas, más tratadas por la crítica y de más repercusión y envergadura literaria.

Cela, como dramaturgo, además de idear el estilo y el argumento de su obra, también describe milimétricamente la escenografía en la misma obra. Sirva a modo de ejemplo el fragmento siguiente, puesto en boca del Maestro de ceremonias, que es uno de los personajes que cumple la función de guiar en sus intervenciones al espectador-lector sobre lo que acontece en todo momento en el escenario: “El ángel vuelve a ceñirse la corona, recoge la palma y sale volando; varios bomberos prenden fuego y se llevan, envueltos en llamas, la mesa y el retrete. Se oye la voz que no se oye o se oye” (Cela, 1999; 12). Este personaje-narrador, como otros que irán apareciendo, cumple con el papel de consueta o traspunte que abiertamente presenta y cede la palabra al resto de personajes, a la vez que ordena la puesta en escena.

Hay que añadir que, al parecer, el autor quiso dejar las puertas abiertas a un posible tercer Homenaje al Bosco que retomara el hilo histórico que se había detenido en *Homenaje al Bosco II*; es decir, si la trama del segundo homenaje se detenía históricamente, como más adelante veremos, en el final de la guerra civil, el tercero iba a atender los años del franquismo hasta la sucesión de Juan Carlos I. Sorprenden al respecto las contundentes afirmaciones que incluye Cela al final en boca de uno de sus narradores, tratando de imaginar cómo sería este futuro tercer volumen en las últimas páginas del *Homenaje al Bosco II*, pues la perspectiva temporal -recordemos que estaba escribiendo esta obra ya a finales de los años 90 y que, por tanto el periodo al que tenía intención de referirse ya había

pasado- le permitía calibrar las repercusiones sociales e históricas que, a su juicio, estos 37 años habían supuesto para España: el hipotético *Homenaje al Bosco III* llevaría como subtítulo, según Cela, *Los siete pecados capitales o El inventor de la silla eléctrica*, y el mismo narrador, que en este caso es el Bastonero de Flandes -ya hemos advertido previamente que hay varios a lo largo de la obra- anuncia que sería un homenaje “en el que pudiera ser que se expusiese la idea de que el franquismo, dicho sea incluso con gratitud, no fue un régimen sostenido por una teoría política inteligente, ninguno de sus ideólogos pasará a la historia del pensamiento, sino un régimen de fuerza apoyado no más que en los guardias de seguridad y en unos tribunales ahogados por el aburrimiento y la falta de fe” (Cela, 1999: 94). No obstante, resulta casi una obligación, a la par que una obviedad, añadir que, al tratarse de un narrador y no la voz directa del propio autor quien insinúa esta posible idea de continuidad, se trate únicamente de un juego literario como tantos que aparecen en la obra, puesto que no se tiene conocimiento de que hubiera seguido trabajando en este proyecto.

2. HOMENAJE AL BOSCO II Y LA TEATRALIZACIÓN DE LA HISTORIA DE ESPAÑA

El ejercicio que realiza Cela en *Homenaje al Bosco II* no solo consiste en mostrar un notable conocimiento de la historia reciente de España punto por punto, sino en contarla desde la coherencia y el decoro del pensamiento de cada uno de los escritores que la comentan, todos ellos fundamentados en escritores reales que aparecen en la obra como personajes. En este complejo ejercicio literario, que no debemos olvidar es ficcional, el autor se propone ser fiel a todo cuanto estos escritores dejaron escrito en su vida real; es decir, a través de los diálogos que mantienen los escritores-personajes en la obra, Cela va mostrando con una importante dosis de humor disparatado, destellos y fragmentos de la trayectoria biográfica de los escritores para que el lector-espectador identifique y enlace continuamente ficción con realidad. Por lo tanto, Cela demuestra no solo haberlos leído atentamente a todos y cada uno de ellos, sino haber captado su idiosincrasia y su temperamento hasta el punto de poder realizar el ejercicio de ponerse en su lugar y decir lo que ellos dirían ante cada

circunstancia siendo coherente con el estilo y las preocupaciones que cada uno había manifestado en vida y en obra. El autor se inmiscuye en su pensamiento para hacerles hablar en la obra mientras él juega a ser titiritero, aunque respetando las ideas que dejaron plasmadas en sus obras y las distintas circunstancias que identificaron cada una de sus trayectorias vitales y literarias.

Se trata de un divertimento literario de una complejidad indiscutible que muestra el altísimo dominio del escritor gallego sobre la literatura española contemporánea, a la vez que trata de innovar en el género del teatro, puesto que como antes se indicaba, fusiona historia e intrahistoria, esperpento, teatro del absurdo, metaliteratura y filosofía en una sola obra. Experimentando en el género, Cela logra romper esquemas y moldes en la historia de nuestro teatro contemporáneo, llevándolo estéticamente a una corriente al más puro estilo vanguardista y, en fondo, a una amalgama de estampas y pensamientos a través de nuestros escritores más ilustres, desde Galdós o Clarín, Rubén Darío o Antonio Machado, hasta García Lorca, pasando por escritores de menor calado, como Silverio Lanza o Alejandro Sawa, entre otros. Todas las voces bailan en este gran guignol acompañadas de otras presencias delirantes, tales como el Maestro de Ceremonias o los distintos narradores que articulan el relato, lo moderan y van describiendo la puesta en escena, junto con otros personajes que acentúan aún más el delirio, como demonios y ángeles, un polichinela o La Voz de Barrabás, entre otros.

En conjunto el lector-espectador presencia un gran aquelarre de voces e intervenciones que se balancean entre el surrealismo y el esperpento. Nos encontramos, pues, ante una obra que se construye a partir de un mosaico compuesto por múltiples piezas, una característica estilística que ya empezó a experimentar el autor en los albores de su trayectoria literaria con la elaboración de *La Colmena*, como él mismo admitía. De esta forma, su teatro se encuentra a caballo entre el esperpento valleinclanesco como género adquirido y el tremendismo como sello propio; entre los monstruos y las deformidades de los cuadros de Goya y el teatro del absurdo español al más puro estilo Nieva o incluso de Mihura. Un texto “elefantiásico, con una desmesura de ensoñaciones, sueños, pesadillas y fantasmagorías”, tal como lo define Javier Villán (2002), o una obra “concebida como esperpento y mascarada teatral a la vez”, según Jaime Siles (2000), otro de

los contados críticos que trató de definir este segundo homenaje al Bosco. En su artículo “Homenaje Al Bosco II”, perfila con mucha exactitud el estilo de esta obra teatral, defendiendo que en ella, su autor recupera al más lúcido y mordaz Valle-Inclán:

El guiño constante a la literatura, la sonrisa lúcida sobre la logomaquia y un turno de palabra que enhebra el decir de toda una orquesta de fantasmas -entre los que se encuentran “los cuatro pilares del 98”- pendientes solo de su propio nombre, articula una obra polifónica que presenta la crónica de casi medio siglo y que, brechtianamente indaga en los contornos de una histriónica y decadente historia expuesta (Siles, 2000)

Es decir, la historia reciente de España. *Homenaje a El Bosco II* es, atendiendo a la trama, una síntesis de la historia de España desde la pérdida de Cuba y Filipinas en 1898 hasta el triunfo de Franco en la Guerra Civil, a pesar de que se insista en que “esto no es un tratado de historia ni un manual de buenas costumbres” (Cela, 1999: 93). En efecto, no se trata de un tratado de historia, sino más bien de un recorrido ficcional, aunque fundamentado en hechos verídicos, por estos 38 años de historia a través del hilo conductor de un gran guignol neoesperpéntico³ conducido, en buena parte, por los principales escritores de cada época, que son quienes presencian y juzgan los hechos históricos que van aconteciendo, acompañados por una serie de personajes pintorescos que actúan, como hemos comentado anteriormente, como narradores y acotadores en la obra para contextualizar cada escena. Son, digámoslo así, la voz en off que Cela personifica para presentar y ceder la palabra a los escritores cada vez que quieren reflexionar sobre el “dolor de España”, expresión que resulta ya conocida en el marco finisecular y de principios de siglo. Cada escritor expone posturas sobre una España sumida en el desastre colonial -se parte de los hechos del 98- y en un momento de profunda crisis sistémica e ideológica, siguiendo la misma línea que reflejaron en sus obras. Así, “España es una deformación grotesca de la civilización europea”, dice en un momento determinado el Valle-Inclán personaje; “España no existe,

³ Utilizaremos en adelante este término al referirnos al teatro celiano para distanciarlo del esperpento de Valle-Inclán.

pero es verdad que hay una península llena de piedras donde se toca la guitarra”, espeta Baroja. Resultan evidentes las analogías ideológicas y literarias que existen entre las reflexiones de los escritores-personajes de esta ficción teatral y las que escribieron los escritores reales a la hora de referirse al controvertido tema de España. En ambos casos, como afirma Platas con contundencia, las críticas son demoledoras (2004: 247).

De todos los escritores que van apareciendo, en este estudio nos centraremos únicamente en “las cuatro columnas del 98”, expresión que utiliza uno de los narradores (Cela, 1999: 76) para referirse a Valle-Inclán, Unamuno, Baroja y Azorín, quienes en calidad de personajes y siguiendo una clara coherencia cronológica, adquieren más protagonismo al inicio de la obra para mostrar su preocupación por España tras el desastre del 98, aunque irán apareciendo y opinando con cierta frecuencia a lo largo de toda la obra hasta su final, tras el alzamiento y la posterior victoria de Franco; esto es, hasta alcanzar la madurez literaria, en el caso de Baroja y Azorín, o bien hasta su muerte, en el mismo año 1936, en el caso de Unamuno y de Valle. Se trata, pues, como decíamos, de un recorrido cronológico por la historia reciente de España, pero también de un reflejo de la evolución biográfica -en consecuencia, también literaria y de pensamiento- de estos cuatro escritores.

Cela siempre fue un buen lector de los escritores del 98 y especialmente de la literatura y el pensamiento de estas cuatro figuras, como bien demostró en los ensayos que componen sus *Cuatro figuras del 98* (Cela, 1990d: 13-36) – “I. Valle-Inclán y Unamuno” (Cela, 1973: 39-49) y II. Baroja y Azorín” (Cela, 1973: 50-62)–, ensayo publicado por primera vez en 1961⁴ y que abría *Las sombras de los vivos y los muertos*, que consiste en un conjunto de artículos y ensayos donde reflexiona acerca de las vidas, las ideas y las obras de escritores, intelectuales y artistas de esta misma generación -Juan Ramón Jiménez, Joan Maragall, el pintor Gutiérrez Solana, Antonio Machado o Américo Castro, por ejemplo- y de la posterior -Josep Pla, Vicente Aleixandre, García Lorca o incluso Antoni

⁴ Previamente a su publicación, “Cuatro figuras del 98” había formado parte de un haz de conferencias que Cela inició en 1952 en la Universidad de Salamanca y que se irían reiterando con frecuencia por distintas universidades y centros culturales, tanto de ámbito nacional como internacional, especialmente en sus viajes a Hispanoamérica, en 1952 y 1953.

Tàpies-. Encontramos en estos estudios al Cela lector, al aprendiz y al intelectual; en ellos repasa el pensamiento, las ideas, la estética y todo aquello que aportaron a nuestra literatura y nuestras artes en su papel de contrafuertes de una época. Así pues, vamos a tratar de establecer enlaces, por un lado, entre las convergencias y posibles divergencias que puedan existir en la mirada que vierte Cela hacia estos cuatro escritores -las “cuatro columnas del 98”- entre los ensayos de 1961 y la mirada que encontramos en la obra teatral del 1999, en el *Homenaje a El Bosco II*. ¿Existen analogías en estas lecturas separadas por casi 40 años? Para ello es necesario comprender la naturaleza y las características de su idea de España; o dicho con más precisión, lo que Cela entendió que era la idea de España de estos cuatro escritores. Asimismo, resulta ineludible contrastar qué reflexiones planteaba desde la perspectiva ensayística y argumentativa de *Cuatro figuras del 98* y qué reflexiones plantea desde la perspectiva teatral.

2.1. 1973: A vueltas con España, un alto en el camino

Para desentrañar estas cuestiones, el libro de ensayos y artículos histórico-políticos *A vueltas por España*, publicado por Cela en 1973, puede servirnos de puente entre los criterios establecidos en 1961 y los de casi cuarenta años después. En este volumen, Cela incluye también los cuatro artículos anteriormente mencionados sobre las cuatro columnas del 98 –“Valle-Inclán y Unamuno” y “Baroja y Azorín”⁵-, pero es importante señalar que en este caso los introduce anteponiendo el ensayo “Sobre España, los españoles y lo español” (Cela, 1973: 17-34),⁶ que resulta imprescindible para seguir perfilando la idea que tenía de España, así como

⁵ En el caso de *A vueltas por España*, Cela no reúne estos cuatro artículos bajo el membrete de “Cuatro figuras del 98” como sí hizo anteriormente.

⁶ Cela había situado el ensayo “Sobre España, los españoles y lo español” inaugurando el primer punto de la “Segunda parte” de *Cuatro figuras del 98 y otros retratos y ensayos españoles*, de 1961, bajo el membrete de “España vivía, animal que cae y se levanta” (Cela, 1990e: 235-252). A este ensayo le seguía el que más adelante mencionaremos, “Temas tradicionales” (Cela, 1990f: 253- 25). Por lo tanto, lo que decide a la hora de publicar *A vueltas por España* es anteponerlos para que encabecen ahora la “Primera parte” del volumen.

de sus escritores y pensadores desde el 98 hasta los últimos coletazos de la dictadura. Según manifestaba Cela en una nota que acompañaba al texto, “Sobre España, los españoles y lo español”, que abre el presente volumen de 1973, fue escrito en un principio para publicarse en una enciclopedia italiana con un fin muy claro: “orientar a un grupo de lectores no españoles sobre la esencia y el concepto de España” (Cela, 1973: 28). Finalmente, debido a “ulteriores disparidades de criterio con los editores aconsejaron al autor su no publicación entonces”, (1973: 323), pero el proyecto de explicar España mediante un ensayo siguió adelante y acabó publicándose en España gracias a las gestiones de Dionisio Ridruejo, porque

no hay, no debe haber, dos versiones -una para españoles y la otra para no españoles- de la silueta de España. Lo que sí es posible que haya son, al menos, dos entendimientos o interpretaciones de aquella única silueta. Los problemas no se ven lo mismo desde dentro que desde fuera; [...] la perspectiva del observador es diferente y los contornos del objeto que se observa -España, en este caso- se robustecen o se esfuman, se afirman o se desdibujan, según el juego de luces y de sombras que, viniendo de cada esquina, pueda incidir sobre los volúmenes y los planos de aquella cosa que se mira.

Es evidente que España es una, aunque múltiples [...] pueden ser sus interpretaciones. (Cela, 1973: 28-29)

Entre este artículo y “Valle Inclán y Unamuno” añade otro más breve que recibe el título de “Temas tradicionales” (Cela, 1973: 35-38), donde Cela trata de describir sintéticamente los males congénitos de la patria, “el incierto naípe de los temas tradicionales, de nuestros ulcerados temas tradicionales y nacionales”: “la pobreza y la holgazanería” y “la ignorancia y la envidia” (Cela, 1973: 35). Viene bien recordar que también Unamuno -como Cervantes o como Quevedo- consideraba que la envidia, como la holgazanería, era un mal consustancial a lo hispánico, “la lepra nacional”, y que de esas reflexiones nació en 1917, *Abel Sánchez. Una historia de pasión*. Bien lo sabía Cela, puesto que en el presente artículo subraya que “Miguel de Unamuno, por el 1900, escribió unas sagaces palabras tan ricas en dolor como en verdad: “es un terrible círculo vicioso el de nuestra pobreza engendrando holgazanería y nuestra holgazanería engendrando pobreza” (Cela, 1973: 36), hecho que demuestra una vez más su buena lectura y su grado de conocimiento sobre los noventayochistas.

A vueltas por España contiene, con ligeras modificaciones como la anteriormente mencionada, los mismos ensayos que Cela incluyó en la publicación de *Cuatro figuras del 98 y otros retratos y ensayos españoles*, de 1961.⁷ Es importante contextualizarlo y tener en cuenta que Cela estimó oportuno recuperar estas reflexiones cuando la luz de la democracia empezaba a asomar la cabeza después de casi cuarenta años de dictadura, y lo hizo manteniendo muchos los textos del volumen original, con las alteraciones siguientes: en *A vueltas por España*, Cela mantiene todos los textos de la “Parte primera” de la publicación original de 1861, que es la que incluye los ensayos sobre el 98 que aquí nos ocupan.

Asimismo, en el volumen de 1973 añade “Azorín o el hermetismo deliberado” (Cela, 1973: 141-146), un texto de creación a modo de relato corto que consiste en un diálogo muy breve y muy teatralizado entre Azorín, convertido en personaje, y un anónimo que le visita en su casa. En este caso, no se nos indica si este relato responde una publicación o a una creación anterior, o si simplemente es un divertimento de Cela que decide incluir en este volumen solo porque atiende a uno de los escritores del 98. También incluye un texto muy breve que titula “El Arcángel disfrazado de indio. Homenaje a Rubén Darío en sus cien años” (Cela, 1973: 168- 170), que a pesar de no contener tampoco ninguna información sobre su origen o sobre su posible publicación anterior, es coherente deducir por lo explícito del título, que debió de escribirse a alrededor de enero de 1967, fecha que se correspondería con la celebración del centenario del nacimiento de Darío. También añade otro relato de tan solo un párrafo, titulado “Sobre Pérez Galdós, en el álbum de un paisano suyo” (Cela, 1973: 171), que firma en fecha 11 de octubre de 1963 y se centra en una semblanza muy breve del escritor canario. Finalmente, el volumen de 1973 ofrece el discurso íntegro a la Real Academia Española en el acto de recepción de don Antonio Rodríguez Moñino, que en su momento fue leído fragmentariamente, pero se publicó después en el número CXL de *Papeles de Son Armadans*, en 1967, bajo el título “Dicebamos hesterna die... (Homenaje a Antonio Rodríguez-Moñino) y posteriormente en *A vueltas por España* (Cela, 1973: 172-184); por otro lado, esta “Parte

⁷ *Cuatro figuras del 98 y otros retratos y ensayos españoles* se incluye íntegramente en el volumen 15 de las *Obras Completas* de Cela publicadas por Destino en 1990.

primera” se cierra con el ensayo “Dos tendencias de la nueva literatura española”, texto que tampoco encontramos en 1961.

La edición de *A vueltas por España*, de 1973, venía además acompañada por un prólogo de Dionisio Ridruejo -fue quien alentó la publicación del volumen- que respondía al explícito título “C.J.C en su retablo ibérico” y que sin duda acaba de completar los argumentos expuestos por Cela en el artículo inaugural del volumen. El texto de Ridruejo resulta en este sentido una pieza fundamental, pues desentraña y a la vez simplifica con enorme astucia y conocimiento de causa, las claves de la novelística de Cela y de sus ideas sobre la idiosincrasia española y, ya más concretamente, sobre la literatura española, configuradas a base de múltiples aristas y planos superpuestos. De hecho, inicia su argumentación ratificando lo que ya asegurábamos al inicio y que pretende ser la tesis fundamental de este ensayo: “Cela es una especie de resurrección alzaprimada de la prosa del 98 [...]. Era el paso atrás para el salto adelante” (Cela, 1973: 7). En el sentido que ahora nos ocupa, también aduce algunas de las ideas que se pretenden defender y definir aquí; Ridruejo nos facilita las claves para extraer los preceptos defendidos en “Sobre España los españoles y lo español” y postula en su prólogo que Cela “ha tenido que escribir ese ensayo o conferencia [...] para descubrirnos el secreto de su retablo literario ibérico y quitarnos toda sospecha de pintoresquismo esteticista o de regodeo en lo terrible por parte de su autor” (Cela, 1973: 13).

Ciertamente da en la diana, pues sus continuos “retablos ibéricos”, presentes en prácticamente toda su obra, no deben leerse desde la frívola postura del pintoresquismo o desde el mero etiquetaje del tremendismo. Tengamos presente que este mismo “retablo ibérico” al que se refiere es también el que aparece en sus dos últimas obras teatrales -*Homenaje al Bosco I*, que a buen seguro debía de estar componiendo al tiempo que se publicaba *A vueltas por España*, y *Homenaje al Bosco II*, que llegaría mucho después- revestido de un esteticismo rompedor y a la altura del teatro vanguardista europeo. Sería un lamentable error confundir en Cela, como en Goya, continente y contenido; o más bien que desde el punto de vista del lector, el contenido interfiriera en la consideración de la forma y de la estética, a pesar de que Ridruejo asegura en su prólogo que de alguna manera la ideología del escritor rebota en algunos aspectos de su estética.

En este sentido, y para comprender bien al Cela escritor, es relevante detenerse en las reflexiones que Ridruejo dedica a la “superficial” etiqueta del tremendismo; superficial porque “se había dado en llamar tremendista a su estilo expresionista y neobarroco” -en el sentido manierista-, característica que según defiende, es lo que permite enlazarlo tan directamente con el 98. En la vertiente tremendista, como también hacía el Goya maduro, dice, Cela “copia lo que detesta”; ambos “ven lo que condenan -y artísticamente lo redimen-, porque no creen a lo siglo XVIII, que la razón humana y el orden del mundo son cosas que se corresponden y exige” (Cela, 1973: 13). Así pues, la monstruosidad o el barbarismo tan propiamente goyesco presente en la literatura de Cela, debe leerse como un intento de redención del hombre hispánico, que navega sin rumbo por sus circunstancias, que hace lo que puede por sobreponerse y sobrevivir. Este tremendismo, esa afición por el aguafuerte, tan llena de denuncia, a la vez que de humanidad y de paternalismo en su fondo, es consecuencia directa de las circunstancias de España.

Dejando de lado estos matices, es interesante comprobar cómo Ridruejo vincula a dos padres ideológicos el concepto de España del Cela creador, es decir, la idea que muestra el escritor tanto en su obra de creación como en la faceta ensayística. En primer lugar, advierte que se percibe la influencia de Américo Castro, quien a juicio de Cela fue “uno de los españoles más preocupados por la puntual delimitación y esclarecimiento del concepto de España” (1973: 17). De hecho, en el primer párrafo de “Sobre España, los españoles y lo español”, el mismo Cela lo admite abiertamente sirviéndose de una reflexión al respecto – “unas palabras clave”, a su juicio– extraída del célebre volumen *España en su historia*, publicado por Castro en 1948 durante su exilio bonaerense: “ni en Occidente, ni en Oriente hay nada análogo a España, y sus valores [...] son sin duda muy altos y únicos en su especie. Sin irreduciblemente españoles La Celestina, Cervantes, Velázquez, Goya, Unamuno, Picasso y Falla. Hay en todos ellos un quid último que es español y nada más” (1973: 13). A lo que Cela añade que ese “quid último que es español es lo que determina el ser español, la manera de ser española, la forma peculiar que tienen los españoles de ser y de no ser, de vivir y hasta, incluso de morir” (1973, 17), y que sin duda fue Unamuno quien mejor entendió ese concepto, debido a su noción de la agonía, que para el rector de Salamanca

encarnaba aquel que vivía su vida en continua lucha (Cf. Unamuno, 1996). En segundo lugar, acercándonos aún más a la cuestión que nos ocupa, Ridruejo afirma en su prólogo que Cela, en sus trabajos dedicados al 98, reivindica a sus maestros y paga sus deudas, tanto en el sentido afectivo como en el sentido intelectual y artístico, porque siempre se sintió su heredero.

A tal efecto, en “Sobre España los españoles y lo español”, el escritor gallego se dedica a perfilar España como concepto y a tratar de definir las virtudes y los vicios del ser español, porque “España es una manera de ser, un entendimiento de la existencia basado, paradójicamente, en el no entendimiento de los españoles entre sí” (Cela, 1973: 21). A lo largo del ensayo, Cela ofrece una lección interesante sobre la historia de España y sobre la historia del pensamiento español; es más, vincula ambas realidades mostrando los cambios sustanciales que permitieron determinar e ir forjando de una manera u otra el pensamiento hispánico: el continuo estado de la cultura en cada época, los distintos pueblos que cohabitaron en la península y sus aportaciones -moros, judíos y cristianos- más allá de lo meramente económico y cultural, el papel moldeador de la religión -de las tres religiones- en la mentalidad colectiva, el vínculo Iglesia-Estado, etc. Y todo ello desemboca en dos ideas que debemos tener muy presentes a la hora de abordar el contenido de las dos últimas obras de teatro de Cela -los dos homenajes al Bosco-, porque están vinculadas al argumento que se escenifica: en primer lugar, que el acuciado guerracivilismo habita el alma española desde tiempos remotos, pues “esta característica de la guerra civil latiendo en cada pecho, es una de las determinantes más concretas del español. [...] La discordia civil, esa cruenta e impolítica maldición que pesa sobre España, anida como un fiero aguilucho en los más recónditos entresijos de cada español que, cuando no está contento consigo mismo, se pelea consigo mismo en el espejo de los demás” (Cela, 1973: 27).

En segundo lugar, defiende que a diferencia de otros países, la minoría selecta que, tomando como referencia las ideas de Ortega, debió liderar a la masa siempre quedó en soledad, sin poder conjuntarse jamás para establecer una minoría operante y activa. En este sentido, Cela, siguiendo de nuevo la estela de Américo Castro, piensa que en España los pocos avances que se han dado a lo largo de la historia, los ha permitido el pueblo

-en España, todo lo que hizo el pueblo permanece” (Cela, 1973: 30)- y que “aquello que no compete al pueblo sino a sus minorías rectoras, está aún por hacer” (1973: 32), porque nunca influyeron lo suficiente ni en la masa ni en el poder vigente. No obstante, la baraja de nombres que, según expone Cela, podrían haber configurado esta minoría es de notable importancia, de manera que se produce la incongruencia de que teniendo una pléyade de perfiles intelectualmente a la altura o incluso superando la de otros países más importantes, más ricos y más prósperos, el país se queda atascado y pobre. Cela atribuye este fenómeno tan nuestro a dos factores: la falta de competencia científica e investigadora y una política que nunca ha sabido escuchar ni buscar la “sabia voz” y el criterio de estas minorías, hecho que nos obliga a enlazar de nuevo a Cela con algunas de las posturas orteguianas.

El teatro de Cela bebe de estas dos premisas -la falta de liderazgo de las minorías y el guerracivilismo intrínseco-, sin duda presentes en los diálogos, en el pensamiento y en el trasfondo que el ahora dramaturgo pone en boca de sus personajes, los personajes-escritores, pues comparte con ellos este lamento y su manifiesto patriotismo: admite que todo canto escribe sobre España, a veces esculpiendo dolorosamente una imagen “desoladora y amarga” (1973: 28), lo hace por amor a su patria. En efecto, también este era el motor de los escritores noventayochistas a la hora de tratar el denominado “tema de España” y, ciertamente, no es menos conocido el concepto del “dolor de España” que les acompañaba en esta empresa, siempre, esto sí, con una voluntad reformadora y regeneracionista, como fin último.

3. HOMENAJE AL BOSCO II, UN NUEVO ENLACE ENTRE CELA Y EL 98

Aunque Camilo José Cela defendió reiteradas veces la idea de no ser un escritor afín a las etiquetas -recordemos, por ejemplo, la Nota que abre la primera edición de *La Colmena*-, en las primeras líneas del ensayo “Las cuatro figuras del 98” (1990d),⁸ concretamente en el inicio del punto

⁸ Como en los puntos anteriores ya se ha indicado, el ensayo “Cuatro figuras del 98” abre la “Primera parte” de *Cuatro figuras del 98 y otros retratos y ensayos españoles* (1961)

“Valle-Inclán y Unamuno” (1990g: 15) reconocía que hay instantes en la historia de la literatura que han servido de “marchamo clasificador que, cuando ha tenido suerte y hecho fortuna, nos ha servido, quienes vinimos detrás, para entendernos” (1990g: 15). Sin duda, los escritores del 98 representan para Cela ese referente, ese norte del que de algún modo se sintió heredero en su manera de entender y de cultivar la literatura. En “Cela, viajero por la intrahistoria”, el breve estudio que publiqué en 2017 y que formó parte del volumen *Cela, cien años más* (Guimerà, 2017: 137-157), ya sostenía que Cela había recogido del 98 -de Unamuno, sobre todo, pero también en buena medida de Azorín o incluso de Ortega- la necesidad y la costumbre de conocer España recorriéndola, porque tal como ellos pensaban, solo así se palpaba su intrahistoria, la verdad del país; solo así era posible tomarle el pulso, conocer su complejidad y su heterogeneidad.

De este modo, Cela recoge del 98 la mirada sensible e interpretativa del mundo entorno que le convierte en un excelente intérprete de la realidad contemporánea, que como en el 98, posteriormente se literaturiza. En sus ensayos de “Cuatro figuras del 98”, reflexionando sobre esta característica noventayochista, Cela dejó escrito que el trató de “encontrar a España en su geografía” y no solamente en su historia, porque fueron los primeros en tener plena conciencia de que “España no es un país sino un puzle de países”, es un mosaico en el que conviven varias lenguas, múltiples culturas e idiosincrasias, y esta conciencia es la primera posición conquistada del 98, porque lograron “sentar las bases de que a España, superconocida históricamente, había que estudiarla y hallarla geográficamente, esto es: caminándola, paso a paso; no leyéndola, página a página” (Cela, 1990h: 27). Esta idea, adoptada del 98, es capital en la configuración de la idea de del país que Cela transmite en sus obras.

En su literatura de viajes, observa, explora, conoce, entiende y diagnostica y todo ello lo encontramos reflejado también en muchas de sus obras de creación, como en su última obra teatral. En definitiva, Cela, “se sabe legatario del “deber de predicar la cruel realidad de la situación”, aspecto que caracterizaba según él a la mayoría de los escritores del 98 [...]”, pues era consciente que, tras la debacle de la guerra, “el problema

y está compuesto por dos partes: en primer lugar, “Valle-Inclán y Unamuno” y “Baroja y Azorín, en segundo lugar. Además, Cela incluyó un prólogo para encabezar la edición. *SIGLO XXI. LITERATURA Y CULTURA ESPAÑOLAS*, 16 (2018): 185-222
E-ISSN 2172-7457

de España continuaba resistiendo al tiempo, mudando de piel, de circunstancias y de generaciones” (Guimerà, 2017: 144).

En efecto, Cela no solo fue un buen lector del 98 en sus múltiples aspectos, sino que compartió con ellos, personalizándola a su modo, el denominado “problema de España” entendido como necesidad de conocer y estudiar la idiosincrasia de la intrahistoria española para reconstruirla después en sus textos, literaturizándola en mayor o menor medida. Del mismo modo que sus antecesores del 98, cuya literatura lee, relee, reflexiona y analiza constantemente, el escritor gallego supo perfilar sin parangón el temperamento hispánico. Una de las características más representativas de la literatura celiana, el mal llamado tremendismo al que antes ya nos hemos referido, ¿no es acaso una herencia oblicua del esperpento valleinclanescos? ¿No son sus series de viajes fruto de la misma inquietud que motivó a Unamuno o a Azorín a recorrer España a pie para reflejarla en su literatura de viajes? Así como el mismo Cela reconocía que el 98 “rompió moldes tirando a degüello” (1990b:16) en su contexto, o sea, la España de entre siglos, ¿no los rompió también él en el suyo?

Al respecto, es ya sabido que desde la publicación del *Pascual* y, posteriormente, de *La Colmena*, Cela es quien pone de nuevo en marcha desde dentro, desde las mismas vísceras, la maquinaria de la literatura que se había detenido con la guerra civil y los estragos de la posguerra; es él quien con el nuevo realismo como marco abre paso a toda una generación de escritores jóvenes que se suman para formar de nuevo un tejido literario consistente en la malherida España de los años 50. De todos ellos es Cela quien, en su apuesta literaria, mira más de cerca el modelo noventayochista, sobre todo con su actitud -literariamente hablando- “fría y razonadora” (1990g: 16), características que él mismo atribuía al 98 como contraposición al modernismo, cuyos intereses eran, a su juicio y sin ningún ápice de menosprecio, puramente esteticistas.

Si en este ensayo nos centramos en las “cuatro figuras del 98” es porque vemos -los ensayos de Cela que se centran solamente en estos escritores lo confirman- que de esta generación ellos son quienes más influyen tanto en su estilo literario, como en los temas que articulan sus obras. Sin embargo, merece la pena tener en cuenta que él mismo consideraba que “los Silverio Lanza, los Ciro Bayo, los Llanas Aguilaniedo”, los “injustamente preteridos”, son la pauta y las sales del

98. Una especie de periferia que apuntala el núcleo. Esa convicción, que ya defendía en los ensayos anteriormente citados de 1961, se verifica más de treinta años después en la obra teatral de 1999, *Homenaje al Bosco II*, puesto que en ella aparecen también estas figuras secundarias del 98 convertidas en personajes, hecho que puede y debe leerse, sin duda, como un homenaje personal o una muestra de consideración hacia estos escritores injustamente arrinconados por la historia que “desde sus oscuros rincones” (Cela 1990g:17) aportaron sentido y sustancia a su generación. Así pues, en las primeras páginas de la obra, cuando se alza el telón, el Maestro de ceremonias, que ejerce el papel de narrador, además de presentador de los personajes que irán apareciendo, informa de que

en un banco sin respaldo, se sientan Ganivet, Unamuno, Valle-Inclán, que va de gallo polainero, quiere decirse que calza polainas blancas, Baroja, Azorín y cinco personajes anónimos con antifaz; en otro banco igual y contiguo se sientan Galdós, Clarín, Rubén Darío, Ramiro de Maeztu (que entra después), Manuel Machado, Antonio Machado, Silverio Lanza, Jacinto Benavente y ocho personajes anónimos con cucurucho de nazareno (Cela, 1999: 13)

Tras iniciar el diálogo ente ellos y varios narradores, Lanza se levanta y dice: “yo solo me dedico a escribir a Dios dándole noticia de lo que pasa en la tierra” (Cela, 1990g: 22). Después de varias intervenciones de los presentes, Lanza vuelve a tomar la palabra de nuevo: “Yo escribo cuentos como planto árboles: para que me de sombra para que me acompañen. También para aleccionar a la humanidad en las reglas de la higiene”. Acaba la intervención aludiendo a su propia muerte, de manera que vemos que el personaje -de hecho, todos los que aparecen- es una especie de fantasma o espectro que ha trascendido a su personaje vivo y a su propia trayectoria vital, de la que, por cierto, es -todos lo son- plenamente consciente: “yo no puedo dar testimonio de la guerra europea; fallecí dos años antes, se me hincharon los pies y la muerte me llegó sobre colchones” (Cela, 1999i: 50).

Este aspecto, la fantasmagoría de los personajes, es relevante: se reúnen mostrando plena conciencia de su pensamiento, de su biografía y de las anécdotas que han vivido y del tipo de vínculo que les unió en vida entre sí, y por lo tanto, son concedores también de la fecha y de las

circunstancias de su muerte, a la que aluden sin reparos. Se produce, pues, un juego de planos temporales: se respetan en todo momento los acontecimientos históricos del año en que se encuentran hablando pero a la vez tienen conciencia del futuro, de cómo se desarrollarán esos acontecimientos que están sucediendo en el presente. Como si tras su muerte se les hubiera dado la oportunidad de volver atrás -es lo que la obra teatral les ofrece-, de realizar un viaje retrospectivo para comentar los hechos desde el conocimiento y la experiencia. De esta manera, en la obra no hay una frontera perceptible que separe ambos mundos, el de los vivos y el de los muertos, sino que nos situamos en un limbo que, no obstante, es fiel a la cronología de los hechos históricos en todo momento.

Así como Cela reivindica en esta obra teatral las figuras secundarias del 98, es importante no olvidar que para este escritor el noventayochismo trasciende a lo meramente literario y abarca los hombres del “ars pictórica de tema español”. Pintores como Gutiérrez Solana o Ignacio Zuloaga (Cf. VV.AA, 1993), a quienes Unamuno, por cierto, dedicó en el mismo sentido numerosas referencias y elogios en sus artículos,⁹ no pueden excluirse de esta generación, cuyo denominador común es España en su paupérrima situación política y social, a pesar de que “no se hartó de buscar una gratuita actitud estética, sino una honda y dolorosa y digna actitud humana” (Cela, 1999: 17). Viene bien recordar al lector que el discurso de Cela en su ingreso a la R.A.E., el 26 de mayo de 1957, trató precisamente sobre “La obra literaria del pintor Solana”, texto que decide incluir posteriormente, en 1958, en *Papeles de Son Armadans*, y que encontramos también incluido en la “Primera parte” de *Las sombras y los vivos y los muertos* (Cela, 1990j: 61-104), acompañando a “Cuatro figuras de 98”. Asimismo, poco después, en 1951, Cela edita las obras completas del pintor publicadas por la editorial Taurus, lo que evidencia de nuevo el

⁹ Como indicaba en el ya citado estudio, “Cela, viajero por la intrahistoria” (Guimerà, 2017), a juicio de Unamuno los creadores vascos, incluido por tanto Baroja, compartían una misma misión artística en fondo y forma, que desembocaba en un enfoque muy afín sobre la España heterogénea y al mismo tiempo, sobre la España castiza, a pesar de que cultivaran géneros distintos. La sensibilidad y la mirada vascongada, paradójicamente, fue esencial para mostrar el espíritu castellano” (Guimerà, 2017: 147), tal como el escritor explicaba en el artículo “Zuloaga, el vasco”, publicado el 25 de mayo d 1908, en *La Nación* de Buenos Aires y en una de las cartas que envió al mismo Zuloaga en carta del 2 de octubre de mismo año (Paredes, 2013: 145-146).

considerable interés del escritor por la trayectoria del pintor madrileño. Precisamente, a Gutiérrez Solana se le considera el continuador de la estética de la denominada España Negra, que ya había iniciado a comienzos de siglo Ignacio de Zuloaga, y cuyo punto álgido se encuentra en el primer cuarto de siglo con las pinturas negras de Francisco de Goya, de quien ambos toman, no solo los temas, sino también la paleta cromática de los negros y los ocreos o los juegos de luz, sombra y opacidad. Sin duda, la España Negra representada por Solana entronca directamente con la literatura del 98, sobre todo con las deformaciones esperpénticas de las obras de Valle-Inclán o con el costumbrismo decimonónico que en cierto modo pervive entrado el s.XX y que Solana centra sobre todo en las escenas femeninas.¹⁰

No es casualidad entonces que a Gutiérrez Solana también lo encontremos convertido en personaje en *Homenaje al Bosco II*, en una de las escenas en las que también interviene Ortega y Gasset, un jovencísimo Gómez de la Serna, Ricardo Baroja y Blasco Ibáñez. La obra contextualiza con precisión en todo momento estas intervenciones y sitúa al lector-espectador en el primer cuarto del siglo XX, en medio de acontecimientos históricos tan relevantes como La Semana Trágica que “siembra de muertos Barcelona”, el asesinato de Canalejas en Madrid, del rey de Grecia en Salónica y del príncipe heredero de Austria-Hungría en Sarajevo, que daría inicio a la guerra de Serbia. Se anuncia también la muerte de figuras tan relevantes en la historia de España como Nicolás Salmerón, Menéndez Pelayo, Joaquín Costa o el poeta Rubén Darío. Sin embargo, a pesar de la relevancia del pintor santanderino en el arte español de principios de siglo y en la generación noventayochista, Cela no permite que la intervención del personaje en la obra sea solemne, sino todo lo contrario; de su trayectoria saca a relucir -será una dinámica que habitualmente aplicará a todos los personajes- en la obra la vertiente más sórdida y caricaturesca del artista, sin que esta deje de representar una faceta muy característica. Este es el divertimento de Cela a lo largo de la presente obra teatral, lo que a su

¹⁰ Así lo constatan sus escritos y las series de sus libros publicados, *Madrid, escenas y costumbres. Primera serie*, de 1913, *Madrid, escenas y costumbres. Segunda serie*, de 1918, *La España negra*, de 1920, o *Madrid callejero*, de 1923. En su obra literaria las referencias a las mujeres son paralelas a las representaciones pictóricas.

vez demuestra el incuestionable conocimiento de todos los detalles biográficos y artísticos de los personajes que la habitan. Así pues, habla Solana, a quien un narrador presenta como el “mocito putero” y cuyas primeras palabras están cargadas de misoginia:

Las peinadoras, con sus escaparates adornados con trenzas y frascos son sanguijuelas, y las planchadoras, trabajando sin mangas y entre humo y vaho ante el balcón abierto, son las mujeres más garridas y de cuerpo entero, las hembras más hermosas y poderosas que hay, algunas son tan flexibles que aparecen volatineras de Chapinería; también son dignas y de buen recuerdo las putas, con sus dulces diligencias, y las vendedoras de la Casa de Campo (Cela, 1999: 62-63)

La explicación de este discurso disparatado y a priori sin sentido reside en los temas de sus pinturas; “Mujeres de la vida”, “Las coristas” o “Las mujeres de la casa del arrabal” son algunos de los lienzos donde se representa a prostitutas de distintas edades que esperan a sus clientes acompañadas siempre de la celestina. Las mujeres representadas por el pintor santanderino no son bellas, sino toscas, rudas y siempre anónimas, condicionadas por los trabajos que ejercen. Según varios estudiosos expertos en su trayectoria, Solana siempre tuvo una relación difícil con las mujeres (Cf. Sánchez Camargo, 1962; Rodríguez Alcalde, 1988), sin embargo, también es sabido que sentía empatía por las más desfavorecidas de la sociedad y visitaba los burdeles del arrabal santanderino a menudo¹¹, de ahí, a buen seguro, los comentarios que Cela pone en boca del pintor en su obra de teatro.

Cela sostiene siempre en sus ensayos sobre el 98 que contrariamente a lo que podría pensarse quienes sustentan y nutren el simbólico castellanismo que simbolizó a esta generación fue precisamente el “no castellanismo del 98” (Cela, 1990h: 27), en quienes “se hace tangible la función catalizadora de Castilla en el ruedo ibérico” (Cela, 1990h: 28) noventayochista. Es decir, Cela defiende la postura -muy unamuniana, por cierto- de que quienes entienden mejor el patriotismo español, quienes lo sostienen y lo manifiestan con mejor perspectiva son los hombres del 98

¹¹ Lo representó en distintos lienzos, como en “Las mujeres de la casa del arrabal”, del que realiza varias versiones.

no nacidos en tierras castellanas, y entre ellos quizá especialmente los vascos, por ejemplo, Unamuno, Baroja o “Ignacio Zuloaga, su pintor -el pintor del 98 por excelencia- era eibarrés de la verde Vasconia” (Cela, 1990h: 28): “de una manera casual y no deliberada, los escritores del 98, periféricos todos, coincidieron en su preocupación por Castilla y acertaron en expresar su preocupación en lengua castellana” (Cela, 1990h: 28).

Es por esto por lo que Cela hace que Unamuno en una de sus intervenciones de la obra teatral diga que “aspiro a sacar a ras de lengua escrita las palabras que correa vida según corren frescas y rozagantes de boca en oído y de oído en boca de los lugareños de Castilla y León” (Cela, 1990h: 28), pues bien sabía el gallego que esta era una de las obcecaciones literarias del bilbaíno, quien en el dramático discurso que pronunciaría en el Paraninfo de la Universidad de Salamanca en el denominado “día de la raza” de octubre del 36, unos meses después del alzamiento, reprendió a los asistentes que le habían increpado al grito de “muera la intelectualidad traidora” acusándole de representar “la anti España”, alegando que “yo mismo, como sabéis, nací en Bilbao y llevo toda mi vida enseñando la lengua española, que no sabéis”. De ahí también que esta intervención de Unamuno en la obra teatral de Cela aluda a estos hechos futuros que vendrían años después del punto donde ahora nos situamos -una muestra más del juego de superposición de planos cronológicos que caracteriza la obra-: “¡muera la lógica! -grita Unamuno en una clara alusión a los hechos históricos-. La inteligencia también, algún día me lo dirán a mí, ¡muera la inteligencia!” (Cela, 1999: 28).

Queda claro, pues, que para Cela, el 98 no fue solo literatura -quizá, como la pintura, solo fuera una herramienta, un medio-, sino una realidad que sobrepasaba la literatura: “una conciencia” plena de aquello que llamamos España, que es un “organismo vivo”, “un mundo dispar y casi infinito, con cuatro lenguas, medio centenar de dialectos, mil culturas superpuestas y tantas razas cruzándose y entrecruzándose” (Cela 1990h: 27). Este convencimiento que reiteró en sus ensayos de “Cuatro figuras del 98” (Cela, 1990d: 12-36) quiso representarlo también en algunos pasajes del *Homenaje al Bosco II*, pues no deja de ser una representación de la historia y de la idea de España en forma de destellos delirantes.

3.1. Política y religión: convergencias y discrepancias entre los personajes de la obra teatral

En muchos de los diálogos de *Homenaje al Bosco II* afloran ciertas discrepancias entre los cuatro escritores, sobre todo entre Unamuno, Baroja y Azorín, puesto que como trataremos de explicar en el siguiente punto, Valle Inclán quedaría en este sentido en un aparte. Desde luego, Cela pretendió mostrar en la obra las particularidades y las distancias ideológicas de unos temperamentos tan marcados como símbolo o como personificación de ese “cada cual siguió el rumbo de su locura” en el que Machado sintetizaba las causas del naufragio de su generación. La cuestión política, por ejemplo, será uno de los ejes temáticos que ocupará varios de los diálogos: en la obra teatral, tanto Baroja como Azorín profesan abiertamente su anarquismo, por lo que parece ser que -al menos aparentemente- convergen en este sentido.¹² Sin embargo, debemos recurrir a los ensayos de 1961 para matizar mejor las ideas expuestas por los personajes de manera disparatada y aparentemente desconexa en los diálogos a los que aludimos en la obra teatral.

En el ensayo “Baroja y Azorín”, Cela desarrolla más detenidamente estas ideas políticas que posteriormente, en 1999, quiso aplicar a sus escritores-personaje. Según reflexionaba al profundizar en el perfil de Baroja, su marcado y hasta “extremado individualismo” -una de sus principales peculiaridades- es la explicación de su anarquismo; o dicho con más exactitud, “de su antigubernalismo”, puesto que “sentía aversión hacia el que gobierna: en la situación que sea y en representación de esta, de aquella o de aquella otra idea”. Baroja “viene de Nietzsche”, por lo que representa el convencido nihilismo y “guarda un petardo anarquista en la cabeza” (Cela, 1990h: 33). Por eso mismo, el Baroja personaje que hallamos en la obra teatral, en su primera intervención se presentará del siguiente modo: “Yo he sido siempre un liberal radical, individualista y

¹² En cambio, el personaje de Unamuno no se manifiesta políticamente en la obra, sino que habla constantemente imbuido en su cosmología ideológica particular, sumergido en el tema de España, en las paradojas y en los juegos de palabras, un rasgo que el autor de la obra acentúa en él para caricaturizar sus conocidos jugos semánticos. “No juegue usted con las palabras, para eso está ya el decentísimo Unamuno” (Cela, 1999: 60), recrimina el Azorín personaje con sorna al Pérez de Ayala personaje.

anarquista. Todo lo que tiene el liberalismo de destructor del pasado me sugestionan; en cambio, lo que el liberalismo tiene de constructor, el sufragio universal, la democracia, el parlamentarismo, me parece ridículo” (Cela, 1999: 19), y eso -añade- ha contribuido en la degradación de España, país que a su juicio y como añadirá poco después, siempre fue anarquista por naturaleza, pero “de un anarquismo débil”, porque “aquí estamos siempre en constante lucha: los pájaros riñen en el campo, los gatos se arañan en los tejados, las mujeres se insultan y se tiran del pelo en el mercado, los chicos se pegan a palos y a pedradas en la salida de la escuela” (Cela, 1999e: 30).

En cambio, el anarquismo que profesa el Azorín personaje de la obra teatral no tiene ese poso nihilista y escéptico atribuido al Baroja personaje, pero sí se presenta como un rebelde que llama a la desobediencia y a la lucha. No obstante, hay que apuntar que esta actitud disuena con algunas de las explicaciones que nos ofrecía Cela en el citado ensayo de 1961: si a Baroja le repugnaba cualquier forma de gobierno, Azorín idolatraba el poder constituido -afirmaba-, por lo que no encajan algunos de los comentarios del personaje, tales como la convicción de que “hay que atacar lo que para un anarquista es lo irracional: la autoridad” (Cela 1999: 23), la desafección hacia la política, alegando que “no hay cosa más abyecta que un político” (Cela, 1999: 31) o las proclamas a favor de la sublevación y de los derechos de los obreros: “Cristo es anarquista, partidario del amor universal, destructor d todo poder, perseguidor de toda ley, y dice al obrero: ¡levántate y anda!” (Cela, 1999: 31).

Por tanto, si cotejamos la opinión de Cela sobre Azorín en los ensayos de 1961 con el perfil del personaje que crea en la obra de 1999, se produce un desajuste. Sería quizá un ejercicio necesario -quede pendiente para futuros análisis- cotejarlos también con el ensayo “Azorín o el hermetismo deliberado” (Cela, 1973: 141-146) que posteriormente incluiría en el volumen *A vueltas por España*, pues seguramente es ahí donde se ofrecen las respuestas necesarias para explicar este ligero cambio de opinión de Cela acerca de las posturas políticas de Azorín. Aparte del asunto político en Azorín, todo lo demás son conexiones: por ejemplo, en 1961, Cela sostenía que Baroja se fundamentaba en Nietzsche y amaba el siglo XIX y que Azorín se arraigaba “en los limbos piadosos de Orígenes y de Molinos” (Cela, 1990h: 33) y en el siglo XVIII (Cela, 1999:), por eso

mismo en la obra teatral de 1999, el Azorín personaje dice que hay que pensar “en nuestras campiñas yermas, en nuestros pueblos tristes y miserables, en nuestros labradores atosigados por la usura y la rutina. Pensemos en esa enorme tristeza de nuestra España” (Cela, 1999: 21) y que “proclamo mi respeto por el siglo XVIII” (Cela, 1999: 23-24). Los lazos entre los ensayos de 1961 y la obra teatral de 1999 son, a pesar del tiempo transcurrido y de algunas excepciones puntuales, muy directos; no parece un despropósito, pues, afirmar que Cela recurrió con frecuencia a sus viejos textos sobre el 98, o los releyó atentamente, para confeccionar la obra teatral.

Otro aspecto que Cela saca a relucir en los diálogos entre sus personajes escritores es el tema de la religión, que en el caso de Baroja, pero sobre todo en el de Azorín, está fuertemente vinculado con su tendencia política. El profesado anarquismo de ambos, mostrado de forma explícita y constante en la obra teatral, marca evidentes distancias con las ideas políticas de Unamuno, pero por otro lado, la cuestión religiosa vinculada al anarquismo –recordemos que “Cristo es anarquista”, según el Azorín personaje– es otra de las cuestiones que más acerca a Baroja con el alicantino. Cela estaba al tanto de estas afinidades, pues fue él quien en 1967 editó por primera vez parte de la correspondencia entre ambos bajo el título “Breve noticia de un epistolario del joven Baroja al joven Martínez Ruiz”¹³, aunque según afirma María Dolores Dobón en *Bulletin Hispanique*, Cela comete errores de bulto a la hora de fechar las cartas y muchos de los acontecimientos que aparecen en ellas –“Cela no posee como historiador, las geniales cualidades que le ilustran como escritor”, ironiza– (Dobón: 1995: 606). El caso es que en *Homenaje al Bosco II*, Cela insiste en reflejar en Baroja y Azorín este sentimiento crítico y de repulsión hacia la religión relacionándolo con su inclinación política y, en consecuencia, como causa primordial del triste estado de España. Así, el personaje de Baroja expone toda una serie de afirmaciones que reflejarán este pensamiento:

¹³ La segunda edición de esta correspondencia, “mucho más rigurosa”, según Dobón, la llevó a cabo Francisco Caudet en 1973 en el artículo “Los tres en el Pueblo Vasco: cartas inéditas de Baroja a José Martínez Ruiz”. La edición de Cela incluía siete cartas completas y algunos fragmentos sueltos de otras. Caudet publicaba las cinco cartas que ya había publicado previamente Cela y añadía una más inédita.

el cristianismo está lleno de promesas ardientes: es una religión para los ansiosos, para los plebeyos huérfanos y desesperados, rencorosos y envidiosos, frustrados y resentidos, desgraciados y afligidos, la hez; es algo que sirve para la gente que no quiere razonar [...]. El cristianismo inventó esto de que todos somos iguales, lo cual es mentira. El cristianismo buscó apoyarse en los sentimientos elementales, equiparó al bueno con el malo, al alto con el bajo, al inteligente con el estúpido, y consideró que no había diferencia alguna entre los hombres. Esto tenía que satisfacer enormemente a todos los que se sentían miserables (Cela, 1999: 31)

Del mismo modo Azorín manifiesta que “estos pueblos tétricos y católicos no pueden producir más que hombres que hacen cada hora del día la misma cosa que el día anterior y mujeres vestidas de negro, que se pasan la vida rezando y que no se lava” (Cela, 1999: 33)

Como decíamos, la ya conocida concepción religiosa de Unamuno no puede comulgar con tales declaraciones -sobre todo las de Baroja-, aunque en la obra teatral el Unamuno personaje no aluda a estas cuestiones y su tema predilecto es España y el desengaño ante los intelectuales más que la religión, que será un tema recurrente en vida. Sin embargo, es durante la fecha en la que la obra teatral sitúa a los personajes, alrededor de 1900, cuando Unamuno prologó *Vidas sombrías*, de Baroja, texto en el que demostraba tener un altísimo conocimiento no solo de la obra que hasta el momento había publicado su paisano vasco -cercana a veces a Poe y otras a Dostoyevski, según afirma-, sino también de su temperamento: “Baroja vive rumiando el pasto amargo de sus pensamientos, como dice él mismo, soñando la vida [...] triste siempre [...]”, “inquieto en sueños o soñando en su inquietud” (Unamuno, 1993: 239), escribía. En esta breve reseña, el bilbaíno aporta una reflexión interesante que les aúna a pesar de sus manifiestas divergencias políticas y religiosas, pues advierte la posibilidad de que la condición de vascos y de intelectuales les aporte cierta oscuridad anímica, cierta melancolía, cierta “vida sombría”: “¿no es más bien el efecto que en todo vasco tiene que producir la vida predominantemente intelectual? Porque se me ha antojado alguna vez que nosotros no hemos nacido para elucubrar, sino para obrar, y que as tristezas que nos invaden a los vascongados que nos metemos a intelectuales son análogas a la morriña de un vigoroso cafre, a quien le obligasen a ser telegrafista o

escribiente” (Unamuno, 1993: 239). En efecto, Unamuno ve un “nosotros” en Baroja, un punto de cercanía o hermandad en lo sombrío. Resulta interesante reparar en que esta postura unamuniana sobre la especial sensibilidad de los vascos -sobre todo lo focalizaba hacia las cuestiones de España y la lengua castellana- es muy similar a la que exponía Cela en sus ensayos sobre el 98 cuando sostenía que quienes mejor entendieron España fue el “no castellanismo del 98, este no castellanismo rebosante de amor a Castilla”, territorio simbólico que a su vez actúa como catalizador en este ruedo ibérico (Cela, 1990h: 27-28)

3.2. Cela, heredero del esteticismo valleinclanesco y del conceptismo unamuniano

Hemos dejado muy a propósito en un punto aparte las referencias a Valle Inclán en *Homenaje al Bosco II*, puesto que, como veníamos argumentando en la introducción de este ensayo, sostenemos la tesis de que es precisamente en el teatro donde Cela practica de una forma más evidente el género del esperpento, sumado a múltiples aristas que incorpora a este género. Empezábamos en la introducción alegando que Cela en el presente Homenaje al Bosco literaturizaba la historia de la España reciente y esta es precisamente una de las características que él mismo destacaba de Valle Inclán: la voluntad de literaturizar la vida. Es decir, absorber el mundo entorno para posteriormente reconvertirlo, literaturizarlo, caricaturizarlo, representarlo, tal como lo refiere el Valle Inclán personaje en una de las intervenciones de la obra a modo de síntesis: “[...] España es una definición grotesca de la civilización europea” (Cela, 1999: 24). En efecto, esto es lo que hacía Valle Inclán al mostrar España en sus obras: levantar la alfombra, descubrir la gran mascarada, el teatro del mundo, en un delirio tragicómico, en un continuo juego esteticista. Porque, no lo olvidemos, para Cela, “Valle es un esteticista”, “es descarnado y amargo”, “se muestra florido” en el lenguaje y en el estilo.

Otra de las principales características que en “Valle Inclán y Unamuno” sacaba a relucir era la del “fiero iberismo” que, según Cela, aunaba sobre todo a dos perfiles tan opuestos en otros sentidos como Valle y Unamuno, “el haz y el envés de esa moneda [...] que se llama España” (Cela 1990g: 24): “cabría establecer entre ellos múltiples disparidades y caminos antagónicos y una constante única, si bien entendida de forma

disímil y peculiar: su fiero iberismo” (Cela 1990g: 19), además del carpetovetonismo y el patriotismo a lo caiga quien caiga, expresándolo respectivamente de maneras polarmente distintas. Sin embargo, este “iberismo” tan característico del 98, “fiero” en el caso de Valle y Unamuno, se volvía “manso” y “tibio” (Cela 1990h: 36) a la hora de definir a Azorín y a Baroja. Por tanto, y a pesar de que es indiscutible que la forja de Cela como escritor bebe de todas y cada una de las individualidades del 98 en el sentido amplio de literatura y arte, si tuviéramos que encajar la tendencia literaria de Cela en uno de los dos grupos, en tardaríamos en decidir que su apuesta entronca más estrechamente con el carpetovetonismo, de los dos primeros (Cf. Sotelo, 2018). De Valle absorbe, ciertamente, lo que podríamos denominar el delirio y el disparate del esperpento carpetovetónico, pero la parte experimental y vanguardista de Cela, permite hacer suya esta herencia y reformularla en una especie de neoesperpento, sobre todo en materia teatral, al que incorpora una dosis de metaliteratura, experimentación formal y ciertas dosis de surrealismo y teatro del absurdo que permiten reconvertir el viejo género del esperpento en una nueva faceta muy propia y genuina de su literatura. Aun así, sin duda, los “aguafuertes” descarnados, las deformidades goyescas y valleinclinianas aparecen en las creaciones -en las novelas y ahora vemos que se agudizan en el teatro-, que a pesar de ampararse en la ficción, siempre esconden una alta dosis de realidad, de voluntad crítica y de mordacidad. Precisamente lo que hace Cela a la hora de construir el personaje de Valle Inclán en *Homenaje al Bosco II* es concentrar en él las características de su literatura a modo de caricatura a la par que de homenaje. Lo que Valle atribuía a sus personajes se lo atribuye Cela en gran medida al personaje de Valle-Inclán en la obra teatral: se nos presenta un personaje delirante, algo grotesco y disparatado, y en definitiva, esperpéntico, porque tal como lo caracterizaba Cela en sus ensayos sobre el 98, Valle “llega a convertirse en su propio personaje” (Cela 1990g: 20). Precisamente allí Cela recuperaba una cita en la que Valle se autodefinía en este sentido: “yo he preferido luchar por hacerme un estilo personal -dice-, a buscarlo hecho... Buscarme a mí mismo y no en los otros” (Cela, 1990g: 20). Y eso es lo que se trata de reflejar en la obra de teatro, porque sin duda el personaje de Valle contrasta con el temperamento de los otros tres escritores, más trágico, más fatalista, de reflexiones y discursos algo

más profundos. Por esto mismo, en su primera intervención, cuando se presenta al público, Cela hace que Valle diga: “Soy don Ramón del Valle Inclán y Montenegro, Marqués de Bradomín: un buen nombre es tan necesario a un poeta como un buen marco a un cuadro” (Cela, 1999: 14), de manera que ya desde el inicio el escritor -Valle- y su insigne personaje -el marqués- quedan unidos según el conocimiento que muestra tener de sí mismo el personaje de la obra teatral. A partir de estas primeras palabras, el Valle personaje inicia en el delirio en forma de gritos, cuya función es exponer algunas cuestiones y temas que caracterizarán su trayectoria biográfica –“¡la patria está en muy malas manos! ¡A mí me falta todavía un año para perder el brazo [...]!” (Cela, 1999:15)–, etc., hasta que el narrador le llama al orden: “¡Cállese y siéntese! O mejor dicho: ¡usted se calla y se sienta! ¡Y además, no marea! ¡Orden, orden!” (Cela, 1999:15).

Por el contrario, de Unamuno adopta la capacidad para interpretar España, un rasgo distintivo que precisamente Cela adjudicaba al ilustre rector de Salamanca. Si de Valle adquiere las formas y cómo convertir en ejercicio estético su manera de entender la España de su tiempo, de Unamuno aprende la capacidad de auscultar, el tomar el pulso, la reflexión y la interpretación, y así lo manifiestan las continuas intrusiones del Unamuno personaje, cuyo tema central es España desde múltiples primas, mayoritariamente desde el lamento, pues “esto es un pantano de aguas estancadas. La tragedia de España es que se disuelve civilmente, se derrite en su historia” (Cela, 1999:25). En consecuencia, estos aprendizajes -de uno y de otro- en la literatura celiana se asoman en mayor o menor medida dependiendo del género que se practica: los aprendizajes que emergen de Valle entroncan mejor en la literatura de creación; por tanto, traslucen en las novelas y en el teatro, que es donde Cela agudiza el ingenio creativo y el juego con las formas, y donde saca a relucir el esperpento carpetovetónico, el disparate y el delirio. Sin duda, los “aguafuertes” descarnados, las deformidades goyescas y valleinclanianas aparecen en las creaciones -en las novelas y ahora vemos que se agudizan en el teatro-, que a pesar de ampararse en la ficción, siempre esconden una alta dosis de realidad, de crítica y de mordacidad.

Por otro lado, no olvidemos que lo grotesco, lo deforme, lo carpetovetónico y lo esperpéntico, como en la literatura de Valle, es un “estilo que prestan las amorosas contemplaciones de lo que, a una primera

vista, jamás resulta amable” (Cela, 1990g: 22), por lo que hay que tener muy presente que tras la mirada aparentemente fría y descarnada del creador se esconde una ternura, una sensibilidad y un cierto paternalismo hacia lo humano y lo social. En definitiva, y en palabras de Cela, Valle Inclán, volando a caballo de su imaginación, nos dejó una muestra de la España del XIX bárbara, incruenta, literaria, pero en todo caso, amorosa” (Cela, 1990g: 23), tal como la barbarie del Pascual o la sórdida mediocridad de *La Colmena*, por ejemplo, admiten una doble lectura tierna e indulgente, porque sus personajes son fruto de la dureza de las circunstancias y solo tratan de sobrevivir.

4. EL DESENLACE: EL 98 CEDE EL PASO AL 27. ESTALLA LA GUERRA CIVIL

El límite de la temática que ocupa el presente estudio se encuentra en el momento en que en la obra teatral las cuatro columnas del 98 empiezan a disolverse de la escena para empezar a dar paso a la presencia de los jóvenes del 27 que empiezan a pisar fuerte en el panorama cultural español del momento. De esta manera la intervención de los personajes del 98 irá remitiendo paulatinamente mientras que la segunda generación de escritores empezarán a tener más presencia. En *Homenaje al Bosco II* esta transición se realiza de una forma sutil pero efectiva: como es habitual serán los distintos narradores quienes nos irán lanzando datos cronológicos a modo de pistas para situarnos en el tiempo, sobre todo tomando como referencia los fallecimientos de personajes célebres y algunos de los acontecimientos históricos más relevantes del ámbito internacional.

Así, sabemos que debemos ubicarnos ya en el segundo decenio del s.XX, porque es el tiempo en que mueren Joaquín Costa, Menéndez Pelayo o Rubén Darío, entre otros que se anuncian; porque se hunde el Titanic, Amundsen llega al Polo Norte, fusilan a Mata-Hari o Alemania declara la guerra a Rusia, entre un largo etcétera cuya anunciación se reparten El Bastonero de Flandes y el Maestro de Ceremonias, como narradores de la obra. Aunque de todo ello, quizá lo más relevante sea la retahíla de aniversarios de los escritores jóvenes, que sirve para presentarlos en la nueva escena, al tiempo que para situarlos en el espacio-tiempo: de este modo, por ejemplo, el Maestro de ceremonias nos anuncia que “Vicente

Aleixandre tiene dieciséis años” (Cela, 1999: 65), a lo que el Bastonero responde que “los alemanes entran en Bélgica” (Cela, 1999: 66). Y con él se abre la incesante serie de aniversarios que van de la mano de sus correspondientes acontecimientos históricos: “José María Pemán cumple dieciséis años” -dirá uno-, Gran Bretaña entra en guerra con Alemania” - responde el otro- (Cela, 1999: 66); “Federico García Lorca tiene dieciséis años” y “Serbia declara la guerra a Alemania” (Cela, 1999: 66), etc. De esta manera se van sucediendo varias páginas que se traducen en escena a la intervención de estos dos personajes narradores a medida que, mediante esta sagaz técnica de construcción narrativa, vamos avanzando en la cronología temporal hasta que “Hitler es nombrado Führer del Partido Obrero Nacionalsindicalista”, “asciende a comandante Franco a teniente coronel”, “el general Primo de Rivera, capitán general de Cataluña da un golpe de estado”, por lo que “la dictadura ha comenzado”, muere Lenin y la URSS cae en manos de la burocracia; la utopía se hunde envuelta en miseria”, etc. Sin duda estas páginas de transición envuelven al lector-espectador en una dinámica trepidante de datos y fechas y le someten a un examen exhaustivo que debe resolver para seguir el hilo argumental y el espacio-tiempo de la obra.

Todo este proceso desemboca en un dato relevante para nosotros: “las cuatro columnas del 98 siguen ternes y bien puestas: Unamuno, agónico y austero, lucha a contrapelo del mundo” (Cela, 1999: 76), se nos dice; “Valle-Inclán, fantasmal y manco canta lo que se vocea y vende por la calle: ¡altramuces, aceitunas aliñás, cacharros por trapos, abanicos, naranjas de la China, [...] limones, limas y pomelos! (Cela, 1999: 76-77); “Baroja, romántico desarraigado, es un decir, enumera los oficios a los que fue barriendo el fiero y monótono calendario”¹⁴; “Azorín, que peinó pelo dorado y gastaba monóculo y paraguas rojo, se deslumbra con las *flores del mal* de Baudelaire, y se siente discípulo de Montaigne y de Pi i Margall” (Cela 1999: 79). Esta reunión de diálogos aparentemente disparatados entre las cuatro figuras del 98 es muestra evidente de dos cuestiones: por un lado, el hecho de potenciar el delirio y los discursos desatinados pretende acentuar en la obra el clima de tensión que anuncia la inminente

¹⁴ Se inicia aquí una larguísima retahíla de oficios -aguador, pescadero, memorialista, titulimundi, etc.-.

guerra civil. Por otro, Cela, sirviéndose de sus narradores, sintetiza de manera caricaturesca aspectos de las vidas y de las semblanzas de los escritores. Podemos encontrar algunos de estos rasgos explicados por el autor de una manera más coherente en sus ensayos, de manera que en un ejercicio laborioso y minucioso de rastreo por los ensayos dedicados al 98 podríamos ir dando sentido y desmenuzando cada una de las frases expresadas por los escritores-personaje de la obra, pero sería esta una tarea extensa que merecería tratarse en otro estudio. A modo de ejemplo, la caracterización de Baroja como romántico desarraigado es uno de los pilares sobre los que se construye el ensayo “Baroja y Azorín” (Cela, 1990h: 25-36) donde se recupera una autodefinición del propio Baroja en la que admite que “como temperamento individual me veo dionisiaco turbulento, entusiasta de la acción y del porvenir. Me he llamado también, cariñosamente, pajarraco del individualismo y romántico [...]” (Cela, 1990h: 29). Del mismo modo, en el ensayo “Recuerdo de don Pio Baroja” (Cela, 1990i: 37-55), que escribió Cela tras la muerte del escritor donostiarra podemos advertir las demás explicaciones que ahora, en la obra teatral, pone en boca del personaje. Se trata de una muestra más de la afición del escritor por jugar con los límites de los géneros, entre la ficción y la verdad, entre la obra de creación y la literatura histórica.

Tras estas alusiones en las que por última vez reunirá a las cuatro figuras del 98 y tras la publicación de *Mein Kampf*, del nacimiento de Margaret Thatcher y de sintetizar algunos sucesos de mayor o menor relevancia que acontecen en 1926, como la muerte de Gaudí, nos situamos ya ante 1927 y su estandarte literario, “cuyos límites -nos dice con razón y con un tono crítico un nuevo narrador, de nombre Micer Josafat- vienen marcados por el “caprichoso Gerardo Diego: los poetas que figuran en su primera antología son los tocados por la varita del Espíritu Santo, y los que no, ni merece la pena tomarlos en consideración” (Cela, 1999: 79). Con aparente conocimiento de causa, este narrador encargado de presentar la transición entre ambas generaciones contrapone los estilos del 98 y del 27:

las figuras, mayores o menores, del 98 vivían y se dejaban matar por y para la literatura en cueros, mientras que las del 27, todas señeras, vivían y aspiraban a subsistir de la literatura convencionalmente vestida o circunspecta; de ahí surgió la dramática y convencional marioneta del

lírigo dispuesto a ser socorrido. [...] La generación de 98 vivía en el planeta de la descarnada y corita literatura, mientras que la del 27 iba a la oficina de la literatura de tal a tal hora (Cela, 1999: 79-80)

Es casi de obligación añadir que dada la satírica presentación que se hace de la generación poética naciente en contraposición con su predecesora, aunque sea un narrador-personaje quien lo afirme, debemos advertir a Cela escondido tras sus palabras, pues es evidente la predilección del escritor por la literatura “en cueros descarnada y corita” antes que por una literatura de oficina y por horas.

Estalla la guerra civil en la obra (Cela, 1999: 90) y poco después el narrador alude al asesinato del joven poeta del 27, Federico García Lorca, una de las páginas más sobrecogedoras de la literatura española reciente que tuvo lugar en agosto de 1936. A partir de este punto y ya en las últimas páginas de la obra, el Maestro de ceremonias rescatará de nuevo a Unamuno para anunciarnos su muerte, que vinculará con una curiosa y paradójica efeméride sociopolítica: “Franco es nombrado jefe del estado. Muere Unamuno” (1999: 93) -es evidente la finalidad del contraste-. Estamos, por tanto, en diciembre de 1936 y la obra se cierra en este punto. Valle había muerto en enero de 1936. Baroja esperará hasta 1956 y Azorín hasta 1967.

Franco ha ganado la guerra. Uno de los narradores desea “que se apague la luz; cuando vuelva a encenderse estaremos ya en el año de la muerte del general Franco” (Cela, 1999, 94), y mientras tanto, Cela está pensando en un posible tercer homenaje al Bosco, que nunca llegaría.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez de Castro, Luis (2005), “Unamuno, sujeto y objeto consciente de reflexión literaria” *La palabra y el ser. En la teoría literaria de Unamuno*, pp. 25-36.
- Aszyk, Ursula (2009), “Las constantes del teatro de Camilo José Cela: intertextualidad y esperpentización transgresora”, *El teatro de*

- Camilo José Cela*, Vigo: Editorial Academia del hispanismo, pp. 145-158.
- Blanco Vila, Luis (1991), *Para leer a Camilo José Cela*, Madrid: Palas Atenea.
- Castro, Américo (1948), *España en su historia*. Buenos Aires, Losada.
- Cela, Camilo José (1973), *A vueltas con España*. Madrid: Hora H.
- Cela, Camilo José (1990a), *María sabina. Oratorio dividido en un pregón (que se repite) y cinco melopeas, Obras Completas*, tomo 20, Barcelona: Destino, pp. 121-167.
- Cela, Camilo José (1990b), *Homenaje al Bosco I. El carro de heno o el inventor de la guillotina, Obras Completas*, tomo 20, Barcelona: Destino, pp. 173-341.
- Cela, Camilo José (1990c), “Sobre España los españoles y lo español”, *España viva, animal que cae y se levanta, Obras Completas*, tomo 15, Barcelona: Destino, pp. 235-252.
- Cela, Camilo José (1990d), “La obra literaria del pintor Solana”, *Obras Completas*, tomo 15, Barcelona: Destino, pp. 61-104.
- Cela, Camilo José (1990e), “Cuatro figuras del 98”, *Obras Completas*, tomo 15, Barcelona: Destino, pp. 13-36.
- Cela, Camilo José (1990f), “Temas tradicionales”, *Obras Completas*, tomo 15, Barcelona: Destino, pp. 253-256.
- Cela, Camilo José (1990g), “Valle-Inclán y Unamuno”, en “Cuatro figuras del 98”, *Obras Completas*, tomo 15, Barcelona: Destino, pp. 15-24.
- Cela, Camilo José (1990h), “Baroja y Azorín”, en “Cuatro figuras del 98”, *Obras Completas*, tomo 15, Barcelona: Destino, pp. 25-36.
- Cela, Camilo José (1990i), “Recuerdo de don Pío Baroja”, *Obras Completas*, tomo 15, Barcelona: Destino, pp. 37-55.

- Cela, Camilo José (1999), *Homenaje al Bosco II. La extracción de la piedra de la locura o El inventor del garrote*. Barcelona: Seix Barral/Biblioteca Breve.
- Dobón, María Dolores (1995), “Correspondencia inédita del encuentro y amistad entre Azorín y Baroja”, *Bulletín Hispanique*, 1995, pp. 505-629.
- Cueto Pérez, Magdalena de Pazzi (2005), “Pío Baroja, un precursor de la postmodernidad”, *De Re poetica* (J.M. Pozuelo Yvancos [ed.]), Murcia, Universidad de Murcia, pp. 161-173.
- Fernández Larraín, Sergio (1972), “Prologo”, *Cartas inéditas de Migue de Unamuno*, Santiago de Chile-Madrid, Zig-Zag-Rodas, pp.11-12.
- Guimerà Galiana, Alba (2017), “Cela, viajero por la intrahistoria”, *Cela, cien años más*, Adolfo Sotelo [coord.], Sevilla: Renacimiento, pp. 137-158.
- Ortega y Gasset, José (1989), *Ensayos sobre la Generación del 98*, Madrid, Revista de Occidente/Alianza Editorial.
- Paredes, Ana María (2013), *Unamuno y las artes: 1888-1936* (tesis doctoral. Director: Adolfo Sotelo Vázquez. Año: 2013), Universidad de Barcelona. En línea: http://diposit.ub.edu/dspce/bitstream/2445/35754/1/AMPA_TSESI_S.pdf
- Platas Tasende, Ana María (2004), *Camilo José Cela*, Madrid: Editorial Síntesis.
- Romero, José Manuel (1997), “Cela escribe una obra de teatro sobre la Generación del 98 para la Comunidad”, *El País*, 1/12/1997. En línea: https://elpais.com/diario/1997/12/01/madrid/880979076_850215.html
- Siles, Jaime (2000), “Homenaje al Bosco II”, *El Cultural*, 05/03/2000. En línea: <https://m.elcultural.com/revista/letras/Homenaje-Al-Bosco-II/15101>

- Sotelo Vázquez, Adolfo (2008), *Camilo José Cela. Perfiles de un escritor*. Sevilla: Renacimiento.
- Sotelo Vázquez, Adolfo (2002), *Camilo José Cela. La forja de un escritor (1943-1952)*, Fundación Banco Santander.
- Sotelo Vázquez, Adolfo (2018), “Valle-Inclán, espejo de Camilo José Cela”, *Variaciones Cela*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Unamuno, Miguel (1993), “Vidas sombrías”, *Miguel de Unamuno: artículos en “Las Noticias” de Barcelona (1899-1902)* (Adolfo Sotelo [ed.]), Barcelona, Lumen, pp. 238-240.
- Unamuno, Miguel (1966), “Introducción”, *La agonía del cristianismo, Obras Completas*, tomo VII, Madrid: Escélicer, pp. 307-310.
- Villán, Javier (2002), “Tres obras y dos versiones. En la muerte de Camilo José Cela”, *El Cultural*, 17/01/2002. En línea: <http://m.elcultural.com/revista/especial/trs-obra-y-dos-versiones/21972>.
- VV.AA. (1993), *Centro y periferia de la modernización de la pintura española (1880-1918)*, Madrid: Ministerio de Cultura.