INTRODUCCIÓN

I. Un novelista viajero

La cuantiosa producción literaria de Camilo José Cela, que ocupa hasta la fecha 17 volúmenes de sus *Obras completas* [1], revela en su autor dos fidelidades por encima de cualesquiera otras: la del novelista y la de autor de libros de viaje. Ambos géneros son cultivados en todas las etapas de su biografía literaria y con constancia y relieve mayor que la esporádica producción lírica con que se asomó a la literatura el autor del poemario *Pisando la dudosa luz del día* (1945). Novelista y viajero son también dos adjetivos que convienen a la personalidad literaria de Cela como dos caras interdependientes de una misma pasión: la de narrar. Porque Cela es, sobre todo, un narrador.

Si dejamos a un lado sus trabajos filológicos —diccionarios, modernizaciones del *Cantar de Mio Cid* o del *Quijote*— o sus ensayos, incluso cuando escribe artículos de periódico se transparenta en Cela la vena narrativa y una indisimulada tendencia a la literaturización de toda experiencia, incluida la biográfica. Es conocido que buena parte de su producción periodís-

[1] C. J. Cela, *Obras completas,* Barcelona, Ediciones Destino, 1964.

tica —enormemente dilatada y variopinta— ha adquirido nueva significación y unidad bajo la denominación genérica de *Apuntes carpetovetónicos,* que reúnen artículos, experiencias, anécdotas y personajes recogidos al azar, aquí y de allá. Cuando Cela teoriza sobre este singular género, que él mismo ha configurado, lo distingue del artículo, porque éste se halla ligado a límites fijos de principio y fin, y lo deslinda también del cuento, porque el apunte no se permite ni la abstracción ni el subjetivismo propios de la literatura cuentística a partir del XIX. «El apunte carpetovetónico —aclara— pudiera ser algo así como un agridulce bosquejo, entre caricatura y aguafuerte, narrado, dibujado o pintado, de un tipo o de un trozo de vida peculiares de un determinado mundo: lo que los geógrafos llaman, casi poéticamente, la España árida» [2]. En esa definición pueden rastrearse algunas de las constantes de la narrativa de C. J. Cela, y en esa línea creo que las referencias posteriores a la caricatura de Quevedo, a Torres Villarroel, a las pinturas de Solana o a las andanzas errabundas de Ciro Bayo [3], vienen a proporcionar claves sólidas para la interpretación unitaria de toda su obra, a pesar de una evidente variedad. En efecto, por debajo de ésta se adivina un eje de modulación estilístico: la estampa narrativa y la anécdota, el pequeño dibujo agridulce donde lo caricaturesco y lo lírico, lo descarnado y lo emotivo no se contradicen.

El mundo literario de Camilo José Cela, incluso el mundo de novelas cercanas en el tiempo a la época en que escribió el VIAJE A LA ALCARRIA (1948) —pongo por caso *Las nuevas andanzas y desventuras del Lazarillo de Tormes* (1944) o *La colmena* (1951)—, integra en una dimensión literaria más am-

[2] *Obras completas,* III, pág. 788.
[3] *Ibídem,* pág. 789.

biciosa el material narrativo de la anécdota episódica, el apunte, el dibujo satírico, la caricatura y multitud de tipos anónimos. En la base de unidad estilística de toda su producción narrativa —cuento, novela, apunte o libro de viaje— se detectan tres rasgos: la procedencia heterogénea del material narrativo, tomado fundamentalmente de escenas o situaciones de la vida cotidiana vistas u oídas en este o aquel lugar de cualquier andanza o lectura; la preferencia por la viñeta pictórica, el cuadro escénico, el espacio breve de estructura episódica como el mejor cauce para una enorme capacidad de fabulación; y, en fin, una elocución tersa, singularmente cuidada y elaborada. Estos tres rasgos, juntos, se dan en los diferentes géneros de toda su obra narrativa y podrían desarrollarse a partir del texto recién citado: un trozo de vida o tipo peculiar de la España árida, pintado o narrado a modo de apunte breve o pincelada suelta, en donde lo caricaturesco y lo tierno, lo cruel y lo emotivo se dan la mano.

A la luz de estas características se entenderá la capital importancia del libro VIAJE A LA ALCARRIA, por el que confiesa su autor una predilección especial y que fue calificado por Américo Castro como «una obra de alta calidad artística, al mismo tiempo muda y elocuente, compleja, contradictoria, de subida poesía para quien se interna en sus trasfondos» [4]. Más adelante ofreceré razones estilísticas de composición y de significación interna e histórica que puedan justificar esa enorme importancia que le otorgamos. Ahora bastará con subrayar la gran influencia ejercida por VIAJE A LA ALCARRIA en la propia obra de Cela, en lo que atañe, por supuesto, a sus diferentes libros de

[4] Américo Castro, «Algo sobre el *nihilismo* creador de Camilo José Cela» (1960), en *Hacia Cervantes,* Madrid, Taurus, 1967, pág. 490.

viaje, pero no sólo a ellos. Es claro que el resto de su literatura viajera no ha hecho sino continuar la feliz fórmula aquí ensayada tanto en el estilo narrativo o en la técnica de composición como en el diseño imaginativo. *Del Miño al Bidasoa* (1952), *Primer viaje andaluz* (1959) y *Viaje al Pirineo de Lérida* (1965), por citar sólo algunas de las posteriores versiones del género, han discurrido por la senda abierta en este primer libro, aunque sin llegar, tal vez, a su calidad artística y a su trascendencia literaria.

Cuando hablo de trascendencia literaria me refiero a la que opera en la historia posterior del género. En efecto, el viaje alcarreño tuvo tan singular proyección en él que llegó hasta a transformarlo. Pienso, en concreto, en los numerosos libros de viajes de los novelistas sociales de los años sesenta. Sus motivaciones y su valor testimonial, frutos de un mayor compromiso político, son, sin duda, diferentes. Pero el tratamiento que Cela hace de la realidad del entorno, el planteamiento antiensayístico de su relato, su perspectiva de testimonio documental de viajero que en tercera persona narra lo que ve, la desinhibición expresiva, la precisión, en suma, de mostrar el estado real de diferentes regiones de la periferia geográfica y cultural, son otras tantas pautas que el VIAJE A LA ALCARRIA marcó y que le convirtieron en punto de partida para esa renovación del género. Lo que se convino en llamar «contar España», en testimonios documentales y de mayor compromiso sociológico, dio libros como *Caminando por las Hurdes* (1960), de A. López-Salinas y A. Ferres; *Campos de Níjar* (1960), de Juan Goytisolo; *Viaje al Rincón de Ademuz,* de Candel; *Tierra de Olivos* (1964), de A. Ferres; *Donde las Hurdes se llaman Cabrera* (1964), de Ramón Carnicer; *Por el río abajo* (1966), de Alfonso Grosso y A. López-Salinas, o *Tierra mal bautizada* (1969), de Jesús Torbado [5].

[5] Sendos capítulos de los libros de P. Gil Casado y de S. Sanz

Por otra parte, la importancia de VIAJE A LA ALCARRIA no radica únicamente en su proyección histórico-literaria posterior, sino, también, en algo que considero fundamental: la formación de un estilo y una prosa vigorosamente renovadas, que habrá de dar a Cela un lugar preeminente en la narrativa española de nuestro siglo y que le valdrá el reconocimiento universal ahora consagrado por la concesión del premio Nobel de Literatura en 1989. La concepción episódica de su estructura, la gran cantidad de tipos diferentes, las escenas de vida cotidiana, la presencia otra vez de la España árida, habrán de actuar de puente necesario entre el *Nuevo Lazarillo* y *La colmena,* y nada tiene de extraño, porque, a poco que analicemos, advertimos que el VIAJE A LA ALCARRIA, por acumulación de muchos ingredientes fabulísticos comunes a su habitual material narrativo, por composición discursiva y por tonalidad, es un libro muy cercano a la novela y se deja leer, como tal estructura de ficción, con unidad semejante a muchas de las narraciones extensas de C. J. Cela.

II. AL PRINCIPIO FUE EL VIAJE. APUNTES SOBRE UN GÉNERO

Quizá no se encuentre solidaridad mayor que la que se da entre viaje y narración. Narrar y viajar siempre caminaron juntos, hasta lograr una simbiosis de enorme proyección en la historia y en la estructura misma del fenómeno narrativo. Se advierte ya en los orígenes —recuérdese la *Odisea* o los *Viajes de Simbad el Marino*— y se convierte en el soporte más conspicuo de las versiones modernas del género en Europa, pues el

---

Villanueva dan cuenta de esta influencia de Cela en los libros de viaje de los novelistas sociales. Véase P. Gil Casado, *La novela social española,* Barcelona, Seix-Barral, 1975, págs. 415-454, y S. Sanz Villanueva, *Historia de la novela social española,* Madrid, Alhambra, 1980, págs. 777-802.

nuevo espacio literario que el *Lazarillo* o el *Quijote* contribuyeron a crear tiene en el viaje el soporte fundamental de su estructura narrativa [6]. Es difícil imaginar una novela que no contenga viaje interior o exterior, o un relato cuyo especimen originario no sea alguna forma de desplazamiento. Y ello no sólo por razones históricas, sino porque la propia naturaleza de la temporalidad sólo se advierte en el fluir y de éste, según P. Ricoeur demuestra [7], da cuenta la narración de modo necesario.

Pero el viaje, que es tema principal y soporte de la estructura narrativa, ha adquirido dimensiones de protagonista en un intergénero (que algunos llaman subgénero) conocido como *libros de viaje* o *literatura de viajes*. Si califico tal producción como intergénero, no es por rescatarla del ámbito menor o peyorativo que subyace a su caracterización de subgénero, sino porque actúa, estructural e históricamente, como forma superior a la de los subgéneros narrativos. Los *Viajes de Gulliver* configuran un libro de viajes, como libros de viajes son el *Robinson Crusoe,* al tiempo que *Por tierras de Portugal y España,* de Unamuno, o *La ruta de Don Quijote,* de Azorín; pero lo son, igualmente, los viajes geográficos de los ilustrados del siglo XVIII y las *Cartas marruecas,* de Cadalso, por citar tan sólo formulaciones literarias y no incluir ejemplos de viaje artístico como el *Viaje de España,* de Antonio Ponz (1772-1794), o el pintoresco costumbrista de *The Bible in Spain,* de Borrow, o la guía entre turística y literaria del *Hand Book for Travellers in Spain* (1845), de Ford. Todos estos títulos se proponen como *libros de*

---

[6] Tanto René Wellek y Austin Warren en su *Teoría literaria* (1949) como Mariano Baquero Goyanes en *Proceso de la novela actual* (1963) han destacado el vínculo profundo de narración y viaje, tema nuclear, asimismo, de ensayos no formalistas, como los que Walter Benjamin ha dedicado a la narración.

[7] Véase P. Ricoeur, *Temps et récit,* París, Seuil, 1983-1985.

viaje, mas no pueden ser calificados como subgénero, ya que algunos exceden a la propia novela, otros la adoptan como forma y otros se asimilan al ensayo. Constituye, pues, el libro de viaje una categoría intergenérica híbrida que a veces coincide con la novela o escoge formas narrativas afines a lo novelesco, mientras otras se alberga en el artículo periodístico, cuando no se propone visiblemente como ensayo humanístico al modo de los muchos que Ortega y Gasset ha dedicado al viaje.

En libros de viaje medievales se albergaron los primeros documentos geográficos, las guías de peregrinación y las fábulas maravillosas configurando ya, de este modo, un «género multiforme» [8]. Con todo, una mirada atenta a extraer rasgos comunes podría ofrecer, como ha hecho M. A. Pérez Priego, una serie de constantes en todos ellos: *a*) el *itinerario,* que constituye su armazón o urdimbre; *b*) el *orden cronológico,* que sigue linealmente las etapas; *c*) el *orden espacial,* que singulariza una ciudad, región o país; *d*) la convergencia de protagonista y narrador habitualmente proyectada en la voz narrativa de primera persona [9]. Todos estos rasgos podrían haberse mantenido, y así ha ocurrido con algunos, si en su desarrollo histórico el género no hubiese sufrido tan amplia dilatación, sobre todo por obra del éxito popular y de la variedad de intereses y registros que alcanza en el siglo XVIII, cuando ese tipo de literatura se fija como una de las facetas más asiduamente cultivadas por el hombre ilustrado.

Gaspar Gómez de la Serna ha investigado lo que él

---

[8] Así lo califica Joaquín Rubio Tovar, *Los libros españoles de viajes medievales,* Madrid, Taurus, 1986, pág. 30; y así se deduce de los muchos tipos establecidos en el libro de Jean Richard, *Les récits de voyages et de pèlerinages,* Turnhout, Brépols, 1981.

[9] M. A. Pérez Priego, «Estudio literario de los libros de viaje medievales», en *Epos,* vol. I, 1984, págs. 217-239.

denomina *viaje ilustrado* y ha esbozado una tipología cuyas entradas convienen a tan diferentes géneros, registros y finalidades que sería imposible reducir a unidad, ni siquiera en el marco genérico del ensayo en que suelen darse. Proliferan en este siglo los viajes económicos, los científico-naturalistas, los artísticos, los histórico-arqueológicos y los literario-sociológicos [10]. Muchos de ellos están alejados de la literatura, pero otros, obras de autores prestigiosos, como Jovellanos o Leandro Fernández de Moratín [11], se plantean sobre pautas artísticas. En paralelo con el viaje ilustrado, que cuajaba su itinerario en géneros e intenciones visiblemente ensayísticas, el siglo XVIII conoció también un singular despliegue del llamado *viaje imaginario,* con desarrollo, muchas veces, de fórmulas heredadas de los viajes renacentistas del tipo de la *Utopía,* de T. Moore, o *La ciudad del sol,* de Campanella, y otras veces en estructuras novelescas puras, como ocurre con el *Gulliver,* de Swift, o el *Robinson,* de Defoe, donde se combinan utopía y novela [12].

Es evidente, sin embargo, la necesidad de establecer distinciones, porque pronto se observa que el viaje imaginario (la «robinsonada» o la «utopía») y el viaje

[10] Véase G. Gómez de la Serna, *Los viajeros de la Ilustración,* Madrid, 1974, págs. 78-81.

[11] O, incluso, Bécquer, autor de una inconclusa *Historia de los templos de España* y lector de los libros de viaje de A. Ponz, Jovellanos, etc., que han influido notablemente en las cartas *Desde mi celda.* De este modo, según afirma Darío Villanueva, Bécquer «figura como eslabón insoslayable que comunica a los ilustrados con los noventayochistas». Darío Villanueva: «Ponz, Jovellanos, Bécquer. Originalidad y unidad de las cartas *Desde mi celda*», en H. L. Boudreau y L. T. González del Valle (eds.), *Studies in honor of Sumner M. Greenfield,* Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1988, pág. 230.

[12] Una caracterización genérica y tipológica del viaje imaginario del siglo XVIII puede encontrarse en F. García Tortosa, *Viajes imaginarios en el siglo* XVIII *inglés y su fondo cultural,* Universidad de Salamanca, 1973.

ilustrado-ensayístico siguen dos líneas de contenido y de intereses visiblemente diversos, cuando no opuestos. Es el viajero ilustrado el que ha actuado en el germen de la moderna literatura de viajes y el que puede interesarnos aquí, porque es el que construye sus libros como geografía social, costumbrista o paisajística, de un espacio concreto, conocido y recorrido. La base, pues, del género que concierne o afecta al brote noventayochista, del que Cela partirá, se encuentra en los libros del padre Labat, del abate Vayrac y los sucesivos de Delaborde, Bradford, Hawcke, Cook, W. Irving, Ticnor, cuando no en los costumbristas ingleses del XIX, entre los que destacan por su influencia Richard Ford y George Borrow [13].

De estas dos breves calas históricas —viajes medievales y viajeros del XVIII— se deduce, a mi juicio, la necesidad de caracterizar el intergénero sobre una base que podríamos fijar en la distinción entre viaje de ficción y viaje no ficcional. A la literatura le interesa esta clarificación para separar con nitidez el viaje de intereses y modulaciones meramente documentales o científicas, del viaje con voluntad de ser leído en el espacio literario. Esta primera distinción separará el mapa científico-natural de un viajero del XVIII del libro imaginativo en que la perspectiva y el estilo adquieren importancia. Ya una vez en el terreno del libro de viajes de ficción con voluntad artística, una segunda dicotomía se ofrece entre el viaje imaginario —ligado a una estructura completamente ficticia en que protagonista e incluso lugar de exploración son producto de la invención— y el viaje realista. Esta oposición distingue, por ejemplo, los *Viajes de Gulliver* de *La ruta de Don Quijote*. Dentro, por último, del libro

[13] Un recorrido ameno y agudo de estos libros puede verse en I. Robertson, *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España*, Madrid, Serbal C. S., 1988.

de viajes artístico de ficción realista cabría situar una nueva oposición que atendería a las estructuras formales, tonales y pragmáticas, y que nos ayudaría a separar el libro de viajes de ficción realista vertido en estructura de ensayo de otro tipo de libro de viajes de idéntica naturaleza, pero vertido en estructura de novela. Esta última distinción podría servir para separar el conjunto de artículos de Unamuno u Ortega —recogidos como libros de viaje literarios, pero con reducidísima estructura ficcional y con voluntad de ser leídos como perspectivas o ensayos—, del VIAJE A LA ALCARRIA, cuyo planteamiento de relación con el lector, de estructura discursiva (en tercera persona) y de tonalidad, lo acercan a la ficción novelesca. La fórmula de Cela —digámoslo ya— es, en cierta medida, original, por cuanto implica una poderosa reactivación de los fundamentos ficcionales de la concepción del libro de viajes y por su cercanía a estructuras discursivas y de comunicación propias de la novela.

III. CELA Y LA TRADICIÓN VIAJERA DEL 98

Entre las muchas y variadas expresiones que en la literatura española ha tenido la tradición viajera es preciso fijar la atención en la que, a mi juicio, ha ejercido directa y decisiva influencia sobre Camilo J. Cela: la tradición del 98. La palanca motivadora de su filosofía viajera, el modo de afrontar el viaje y el resultado de significación del VIAJE A LA ALCARRIA nos remiten como punto de partida hacia la convergencia de tres estímulos: la Institución Libre de Enseñanza, los creadores de la generación del 98 —singularmente Baroja y Azorín— y la teoría y la práctica de Ortega y Gasset.

En su excelente monografía sobre *La generación del noventa y ocho* propone Laín Entralgo un principio de

unidad indiscutible: la invención de un paisaje [14]. De hecho, el brote generacional de este grupo de escritores queda definido en torno a su común necesidad de inventar un paisaje que pudiera dar salida, mediante el encuentro con la «España eterna» que decía Unamuno, a la crisis de conciencia individual y social. La búsqueda de una España real y la pregunta por el «ser de España» significó también una reacción frente a la España oficial, cuyos horizontes intelectuales se hallaban cerrados, atrapados en una retórica grandilocuente y huera. Esta contraposición entre la España oficial y el paisaje rural actúa, asimismo, como uno de los ejes de significación del VIAJE A LA ALCARRIA, muy visible, por ejemplo, en el capítulo de Pastrana.

La inquietud de los hombres del 98 había sido educada en el magisterio del formidable movimiento pedagógico-intelectual que supusiera a finales de siglo la llamada *Institución Libre de Enseñanza,* a cuya cabeza estaba Francisco Giner de los Ríos. Frente a quienes decían que este movimiento había significado «poca cosa», argüía el propio Azorín: «¿Poca cosa? cuando toda la literatura, todo el arte, mucha parte de la política, gran parte de la pedagogía han sido renovados por el espíritu emanado de ese Instituto [...]. El espíritu de la Institución Libre —es decir, el espíritu de Giner— ha determinado el grupo de escritores de 1898; ese espíritu ha sustituido el amor a la naturaleza y, consecuentemente, al paisaje y a las cosas españolas, castellanas...» [15].

El espíritu regeneracionista de Giner de los Ríos supuso una auténtica «radicalización espiritual» nacida, como ocurrirá con el 98 y, posiblemente, con Cela respecto a la situación de su tiempo, del profundo escep-

[14] P. Laín Entralgo, *La generación del noventa y ocho,* Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1947, págs. 20-21.

[15] Azorín, *Obras completas,* III, Madrid, Aguilar, 1947, página 1215.

ticismo y desengaño de los krausistas respecto a los acontecimientos posteriores al sexenio revolucionario. El brote inicial es una huida hacia adelante motivada por el diagnóstico pesimista respecto a la situación político-social española. Giner propuso una regeneración que, apoyada en una nueva pedagogía, supusiera «un retorno a lo fundamental y primario cuando se estima que todo lo demás ha resultado quebradizo o espúreo»[16]. En esa nueva pedagogía ocuparon un lugar destacado las frecuentes excursiones al Guadarrama y a las cercanías de Madrid, para proporcionar a sus discípulos una doctrina estética del paisaje y hacerles vivir una comunión con la naturaleza en la que inteligencia y mirada, sentimiento del paisaje e intelectualización podrían ayudar a formar un «hombre nuevo» integral, nacido del concurso armonioso de todas sus facultades [17]. Nicolás Ortega ha relacionado el encuentro de Giner con el paisaje con la feliz fórmula con que Azorín resumió su propia actitud: poner en juego la plenitud de los sentidos para llegar a la «sensación total» [18].

Por lo que hace a Ortega, nunca será suficientemente ponderado su influjo en los intelectuales españoles de este siglo. Es indiscutible el ejercido sobre Cela, quien ha proporcionado, en artículos y ensayos, testimonios de su admiración hacia él. En el propio VIAJE A LA ALCARRIA hay detalles significativos, comenzando por la dedicatoria a don Gregorio Marañón, quien, según Cela, es «aficionado a los libros de viaje», en

[16] Juan López Morillas, «Prólogo» a la edición de Francisco Giner de los Ríos, *Ensayos,* Madrid, 1969, pág. 13.

[17] Véase Nicolás Ortega Cantero, «La experiencia viajera en la Institución Libre de Enseñanza», en Josefina Gómez Mendoza, Nicolás Ortega y otros, *Viajeros y paisajes,* Madrid, Alianza Universidad, 1988, págs. 67-88.

[18] *Ibídem,* pág. 87. La cita de Azorín corresponde a *La voluntad* (1902), edición de E. Inman Fox, Madrid, Castalia, 1968, pág. 131.

afición compartida con la que su maestro, Ortega, declaraba [19]. Treinta y ocho años después, cuando Cela, en 1986, renueva su dedicatoria a don Gregorio Marañón, ofreciéndole *In memoriam* su *Nuevo viaje a la Alcarria,* dice: «Páginas que también le dedico porque usted tuvo siempre mucha afición a los *libros de andar y ver,* por nuestra vieja España» [20]. Subrayo *libros de andar y ver,* por que responde a una cita indirecta de Ortega, que así llamaba a sus propios ensayos y publicaciones sobre viajes y paisajes; ese concreto calificativo, «Notas de andas y ver», figura como subtítulo del gran ensayo de Ortega *Tierras de Castilla* (1914).

Pero más allá de estos significativos detalles externos, Ortega proporciona una singular teoría del paisaje —acunada en su peculiar actitud perspectivística— que estimo base necesaria para entender la significación del VIAJE A LA ALCARRIA y aun su misma estructura. Ni que decir tiene que Ortega participa, a modo de eslabón fundamental, en una cadena que hemos visto arrancar del espíritu regeneracionista de Giner de los Ríos, a quien el mismo Ortega había acompañado en viajes, según cuenta en «Temas del Escorial» [21]. En esa conferencia expone Ortega una teoría del paisaje cuya gestación él hace partir de una conversación con Francisco Giner en la que el viejo maestro había reivindicado la necesaria unión de hombre y medio, restando al paisaje toda consideración de rea-

---

[19] «Desde la adolescencia he compensado mi propensión sedentaria siendo empedernido lector de libros de viajes». Cf. Paulino Garagorri, «Nota preliminar» a su edición de J. Ortega y Gasset, *Notas de andar y ver. Viajes, gentes y países,* Madrid, Alianza Editorial, 1988, pág. 9.

[20] C. J. Cela, *Nuevo viaje a la Alcarria,* Barcelona, Plaza y Janés, 1986, pág. 7.

[21] J. Ortega y Gasset, «Temas del Escorial» (1915). Recogido en *Notas de andar y ver,* cit. pág. 43.

lidad ajena al hombre que lo contempla. Ortega explica, en esa línea, cómo el paisaje deja de sentirse en cuanto elemento de la naturaleza objetiva para constituir una indagación del alma humana y la vida de todo aquello que no tiene un valor absoluto y abstracto, sino que se resuelve en la relación entre el individuo y el *medio;* el contorno está vinculado necesariamente a la existencia de cada uno y, por ello, forma parte del mismo. Paisaje y persona, medio y hombre, no serán, pues, realidades enfrentadas, sino intercomunicadas; más aún, interdependientes. «No hay —afirma Ortega— un yo sin un paisaje con referencia al cual está viviendo: yo soy aquello que veo, pero otro desearía odiar lo que veo y aquello que me hace sentir lo que veo. No hay un yo sin un paisaje y no hay paisaje en general... No existe, pues, otra manera de comprender íntegramente al prójimo que esforzarse en reconstruir y adivinar su paisaje, el mundo hacia el cual se dirige y con quien está en diálogo vital. Y viceversa, sólo veremos bien un paisaje que no sea el nuestro buscando con lealtad la pupila que le corresponde, la atalaya única con él orgánicamente enlazada. Ésta es, señores, la manera cervantina de acercarse a las cosas: tomar a cada individuo con su paisaje, con lo que él ve... Así, Don Quijote, para concluir la inacabable discusión, dice a Sancho: "Y, en fin, eso que a ti te parece bacía de barbero a mí me parece el yelmo de Mambrino y a otro le parecerá otra cosa"» [22].

Tan importante es su teoría del paisaje, que pueden reunirse en ella dos claves de la filosofía de Ortega: la vinculación del yo y su circunstancia y la del hombre y medio y su teoría perspectivística. Por ello, en su visión del paisaje se halla el centro de su actitud intelectual que luego desarrollará sistemáticamente en los ensayos de *El Espectador.* En el titulado «Verdad

[22] *Ibídem,* págs. 49-51.

y perspectiva» se encuentra postulada explícitamente su teoría del perspectivismo, que creo de gran influencia en la significación y estructura del VIAJE A LA ALCARRIA. De ese ensayo de Ortega tomará también Cela el vocablo *carpetovetónico* como divisa para sus apuntes de hombres, lugares y cosas de España. Dice Ortega:

> «La realidad, precisamente por serlo y hallarse fuera de nuestras mentes individuales, sólo puede llegar a éstas multiplicándose en mil caras o haces... Desde este Escorial... donde he asentado mi alma veo en primer término el curvo brazo ciclópeo que extiende hacia Madrid la sierra del Guadarrama. El hombre de Segovia, desde su tierra roja, divisa la vertiente opuesta. ¿Tendría sentido que disputásemos los dos sobre cuál de ambas visiones es la verdadera? Ambas lo son ciertamente, y ciertamente por ser distintas... Pero la realidad no puede ser mirada sino desde el punto de vista que cada cual ocupa, fatalmente, en el universo. Aquélla y éste son correlativos... La verdad, lo real, el universo, la vida —como queráis llamarlo— se quiebra en facetas innumerables, en vertientes sin cuento, cada una de las cuales da hacia un individuo... La realidad, pues, se ofrece en perspectivas individuales... Situado en El Escorial, claro es que toma para mí el mundo un semblante carpetovetónico» [23].

El texto de Ortega, muestra parcial de una teoría repetida en otros muchos ensayos e incorporada a muchos de sus relatos viajeros, puede ofrecer al lector de hoy la razón de la peculiar construcción del VIAJE A LA ALCARRIA de Cela. Lo que los formalistas rusos llamaron «principio constructivo» o dominante de su composición no es otro que esta singularísima teoría orteguiana del paisaje que ha destacado la indivisibi-

[23] J. Ortega y Gasset, «Verdad y perspectiva», en *Obras completas,* Madrid, Alianza Editorial, II, 1983, pág. 19.

lidad del hombre y su medio, así como la condición perspectivística de la verdad o de la propia realidad que llamamos vida, mundo y paisaje. Sería inútil buscar en el VIAJE A LA ALCARRIA, como alguna vez se ha hecho, un principio constructivo de naturaleza social (ni evasiva ni comprometida), porque su dominante no es otra que esta práctica perspectivística. Cuando, tras haberlo leído, cerramos el VIAJE A LA ALCARRIA, ¿cuál es nuestra impresión? No la de un paisaje entero, o la de una naturaleza rural que se defina por sí misma. Tenemos un mosaico de personajes, de muchos individuos unidos a su entorno: seres vivos en su medio natural, y una visión calidoscópica y variada de muchos modos de arrastrar una existencia apegada a un medio concreto. Y todos estos individuos, cada uno con su anécdota, chascarrillo o tragedia al hombro, son el paisaje mismo o la única manera de verlo: humanizado. «Paisaje con figuras» o «criaturas del paisaje» podrían ser los sintagmas que resumieran el principio constructivo del VIAJE A LA ALCARRIA. Había dicho Ortega: «Significa, pues, el paisaje de cada uno la esfera de sus capacidades, todo lo que puede aspirar a ser y, al propio tiempo, el coto cerrado del cual no puede salir jamás. El paisaje es nuestra limitación, nuestro destino» [24].

No otra cosa ocurre en el VIAJE A LA ALCARRIA. Sus hombres y niños, sus buhoneros y campesinos son lo que el país ofrece. Y Cela lo ha subordinado todo, también, como veremos, la estructura discursiva, a la mirada de este destino y esta limitación, pero sin panorámicas ensayísticas o consecuencias metafísicas. Lo ha hecho al modo del novelista: apegado a que lo real cotidiano, lo individual concreto diga su propia realidad como parte que, sumada a esta y a aquella otra, pueda ofrecer —perspectivísticamente— el paisaje

[24] J. Ortega y Gasset, *Notas de andar y ver,* cit., pág. 51.

mismo desde las vidas de sus individuos, los que lo habitan y lo crean con la reconocida indivisibilidad de hombre y medio que Ortega apuntara. Por ello, no me parece pertinente, pese a las apariencias, hablar de objetivismo ni de realismo. Suma de objetividades, mosaico de pequeñas verdades, según la manera cervantina de ver las cosas, y renuncia consciente y explícita a construir una atalaya uniforme y totalizadora que significara la reducción de todas ellas a una tesis. Aquí se encuentra quizá una de las claves del que A. Castro llamaba carácter contradictorio del libro y la razón de su cambiante significación. Volveremos luego sobre este asunto.

De entre los creadores del 98, autores todos de libros sobre el paisaje castellano, quien más ha influido en Cela ha sido, sin duda, Pío Baroja, personaje presente dentro del VIAJE A LA ALCARRIA. Puede parecer, a primera vista, extraño cuando Baroja no tiene ensayos o libros de viaje. Pero la razón de tal influencia ha de buscarse por otra vía más profunda. Como Ortega mismo afirmó: «En el transcurso de diez años [con sus novelas] escribe Baroja veinte tomos de vagabundaje» y «llévale esto fatalmente a hacer de todas sus novelas libros de viajes. Siempre andamos en ellas por hospederías y posadas, de pueblo en pueblo, rodando caminos» [25]. El formidable ensayo orteguiano sobre Baroja, donde explica el dinamismo de sus novelas, su preferencia por el vagabundaje y los tipos de la periferia social, por los golfos, tahúres, extravagantes y buhoneros, resulta fundamental para entender la narrativa de Cela y, en concreto, el VIAJE A LA ALCARRIA, donde se asimilan algunas de las características que fueron peculiares de Pío Baroja. Hay una segunda razón que explica la decisiva influencia del

[25] J. Ortega y Gasset, «El tema del vagabundo», en *Obras completas,* cit., pág. 73, y «Sobre el arte en Baroja», cit., pág. 97.

vasco: Cela escribe un libro de viaje distante del ensayismo metafísico de los de Unamuno, el cual había rechazado explícitamente en sus novelas la unión de paisaje y acción y había reducido, igualmente, sus libros de viaje al ensayo sin perspectiva novelesca alguna [26]. Cela escribe, en cambio, un libro de viaje al modo de un novelista y con el talante del novelista interesado por personajes, por sus medios, por mirar antimetafísicamente, a ras del suelo, la realidad observada. Baroja tenía el mismo impulso de novelista y en sus *Memorias* escribe: «Yo siempre he tendido a hacer descripciones por impresión directa y, sea amaneramiento o costumbre, no podría hablar de un personaje secundario sin conocerle algo y sin saber dónde vive y en qué ambiente se mueve» [27].

Tal interés lleva a Baroja a una inquietud viajera coincidente con una afición personal de la que él mismo ofrece testimonios múltiples cuando cuenta sus viajes con su hermano Ricardo en compañía de Ciro Bayo [28]. Como Flores Arroyuelo ha documentado ampliamente, la meticulosidad de Baroja le llevaba a recoger muchos documentos gráficos, mapas, grabados y a ir adquiriendo una formidable colección de libros de viaje para su biblioteca de Vera de Bidasoa [29].En *Las horas solitarias* dice Baroja: «Yo recuerdo bien las co-

[26] En el prólogo a sus *Andanzas y visiones españolas* asegura Unamuno rehuir en sus novelas «las descripciones de paisajes y hasta de situarlas en época y lugar determinados, en darles color temporal y local». Justo lo contrario de Baroja.

[27] Pío Baroja, *Memorias,* Madrid, Biblioteca Nueva, V, 1948, pág. 205.

[28] Ibídem, IV, pág. 103. Recordemos que el propio Cela se refiere a Ciro Bayo y a sus andanzas vagabundas como fuente para sus apuntes carpetovetónicos. Véase la nota 3 de este estudio.

[29] F. Flores Arroyuelo, *Pío Baroja y la Historia,* Madrid, Helios, 1971, págs. 254-262. Flores Arroyuelo aporta, en un apéndice de su estudio, una selección de los libros de viaje existentes en la biblioteca de Baroja, selección que alcanza dos centenares de títulos.

sas vistas... Yo siempre tomo notas, aunque no en el mismo momento. Cuando me ha impresionado un lugar, un sitio o un pueblo al tiempo escribo la impresión» [30]. Cela adoptará esta misma costumbre. Y aún hay que añadir que la mirada de Cela se parece a la de Baroja en el cuidado manifiesto por evitar toda actitud metafísica. Cuando, en el prólogo a la segunda edición del VIAJE A LA ALCARRIA, afirma que su única pretensión es anotar con precisión lo que ve y registrar las cosas sin filosofías pedantes, con el único afán de hacer notar su presencia, está adoptando una actitud que Baroja mantenía. Baroja hace, en fin, que paisaje y personaje se correspondan siempre; sus miles de personajes aparecen siempre situados con detalle en su lugar y contextualizados en un ambiente concreto, que es descrito con pretensión de elementalidad naturalista, sin excursos ensayísticos o metafísicos. Creo que todos estos rasgos convienen al VIAJE A LA ALCARRIA.

Claro está que la presencia definitiva de Ortega y Baroja no excluye otras influencias. Ya he dicho que el espíritu de toda la generación y su arranque viajero a la búsqueda de una salida para su conciencia de crisis está en el sustrato del libro de Cela. Podría hablarse, en otra dirección, de Azorín, quien ha influido no sólo, como es más evidente, en la prosa rítmica, medida, tersa y breve del VIAJE A LA ALCARRIA, sino, creo, también en la estructura del libro. En efecto, Cela ha dispuesto la estructura del VIAJE, tanto en su disposición general como en detalles muy concretos de su arranque compositivo, al modo como Azorín comienza su libro *La ruta de Don Quijote*. Uno y otro libro comparten una concepción unitaria, de la que carecen los libros de viaje de Unamuno y Ortega, compendios tan sólo de artículos; ambos comparten

[30] Pío Baroja, *Obras Completas*, tomo V, Madrid, Biblioteca Nueva 1948, pág. 252.

también idénticos motivos en sus dos primeros capítulos: un capítulo primero dedicado a mostrar al autor-viajero en los momentos previos a la partida, el diálogo con la mujer (el ama en Azorín). El capítulo segundo recoge en ambos el tema de la partida desde la gran urbe madrileña, el motivo del tren, la noche en las calles de Madrid, la coincidencia de salida y alba, etc. Hay, por lo demás, entre ambos libros muchas coincidencias de asuntos: las paradas en los mesones, el trazado de los itinerarios, las siluetas breves de tipos muy concretos.

Apuntaré, para cerrar este estudio de la presencia del 98 en VIAJE A LA ALCARRIA, otro detalle que acaso sea significativo. El final del libro de Laín Entralgo dedicado a la generación del 98 y publicado en 1947, el mismo año que tiene lugar el viaje de Cela, recoge al ensayista saliendo en tren de Madrid, hacia su encuentro con la Castilla del 98 y hay una emocionante invocación simbólica a ese paisaje como contenido de esperanza frente a la noche española y al crepúsculo de una conciencia comunitaria adormecida [31].

Con todo, más que subrayar las evidentes coincidencias de motivos concretos, importa indicar que el VIAJE A LA ALCARRIA se inicia en idéntico contexto y con igual fondo que los viajes noventayochistas, sobre los que Cela superpondrá su personal y original aportación.

[31] Cf. P. Laín Entralgo, *La generación...*, cit., pág. 259.

IV. Estructura y significación de «Viaje a la Alcarria»

1. *La dimensión de un proyecto*

A diferencia de la mayor parte de los libros de viaje del 98, Viaje a la Alcarria es un libro concebido y realizado en dependencia de un proyecto unitario. La unidad de los libros de viaje de Unamuno y Ortega y de algunos de los de Azorín viene dada por el espacio geográfico en que se realizan: el paisaje castellano. La narración ha brotado, discontinua, en diferentes artículos de periódico o en ensayos dispersos en momentos distintos, originando una lectura igualmente espaciada y autónoma en cada aportación. Su desarrollo estilístico es variable y adquieren la condición de libros de viaje sólo *a posteriori*.

Permítaseme destacar una evidencia: el Viaje a la Alcarria es una construcción literaria sobre un viaje; constituye, según eso, una estilización o una composición que no es el viaje mismo sobre el que, en cambio, impone un proyecto y una selección. Camilo José Cela realizó un viaje a la Alcarria entre el 6 y el 15 de junio de 1946. Tomó unas notas de viaje que sirvieron como «cañamazo» para la obra. Sobre esas notas o material primario compone primero en Madrid entre el 16 y 26 de junio una redacción o forma literaria que supone una selección de los materiales (sin duda, lo que vio y anotó era diferente de lo que ofrece) y, sobre todo, la subordinación y ordenación de esos materiales según un principio constructivo dominante que en apariencia es el registro liso y llano de lo que ve. Del 25 al 31 de diciembre del año siguiente procede a una revisión final. Del análisis deduciremos, sin embargo, que la construcción formal del libro es más compleja que una sucesión de notas o simple dia-

rio de viaje: hay, en efecto, una cuidadísima reelaboración literaria.

Si destaco estas evidencias es, precisamente, porque el libro está todo él orientado hacia su ocultación. Uno de los rasgos estilísticos fundamentales de VIAJE A LA ALCARRIA es la sensación de inmediatez y fácil transición entre lo visto y oído (el registro de las notas) y lo leído por el lector, como si se tratase de una misma cosa, como si ambos actos se resolvieran a la vez. El lector está siendo sistemáticamente invitado a leer, evitando la conciencia de elaboración, como si conociese, por ejemplo, directamente los personajes y situaciones al mismo tiempo que el viajero los encuentra y describe. El eje de su estructura discursiva —singularmente el uso de la tercera persona objetivadora y el presente simultáneo— favorecen esta inmediatez y son concomitantes de otros poderosos elementos de su discurso: el explícito antiensayismo, la renuncia a todo comentario, digresión o juicio sobre los actos, la importancia de los discursos directos, la obsesiva reiteración de las mismas situaciones elementales, como el dormir, el comer, el cansancio, las horas, etc. Todos estos elementos del discurso son puestos al servicio de la percepción inmediata de personas, objetos y lugares, como si visualización y escritura fuesen el mismo y simultáneo acto, hasta producir la impresión de un reportaje escrito sobre la marcha.

Las consecuencias de este principio constructivo son varias: hay una estilística de la *presencia,* tendente a visualizar una realidad que se impone por sí misma como objeto independiente de la mirada y hay un distanciamiento objetivador que evita cualquier intromisión del narrador, figura totalmente ausente del libro. La creación del «viajero» como eje de la focalización y su dimensión de personaje de la historia contada, establece una frontera capital en la estilística de este libro: la que se da entre el discurso del narrador y la

focalización, que pertenece siempre al viajero. Aquí encuentro algunas de las razones o causas de la impresión de autenticidad, inmediatez y elemental sencillez que acomete a cualquier lector de esta obra y que, no debe olvidarse, es fruto tan sólo de una opción estilística y de un proyecto concreto de re-creación literaria de una experiencia.

Queda ya apuntada otra singularidad de este libro de viajes frente a sus precedentes inmediatos: la importancia que en él tiene lo novelesco. VIAJE A LA ALCARRIA es un libro de viajes *sub specie* novelesca, y este rasgo informa tanto sus relaciones externas con las novelas que Cela escribió en aquella época, como, sobre todo, su estructura narrativa. Singularmente: 1) la creación de un personaje-focalizador distinto del narrador; 2) la importancia otorgada a las anécdotas que giran en torno a personajes, por lo que éstos adquieren una función estructural de primer orden, y 3) la ficcionalización de las historias que van a ser narradas desde una óptica fundamentalmente narrativa.

Sobre la descripción paisajística o el ensayo intelectual —los dos pivotes estructurales básicos del libro de viajes del 98— el *vagabundaje* se presenta aquí como dimensión de la mirada novelesca, atraída constantemente a las esferas de la anécdota con contenido humano. El camino es únicamente la sarta que unirá a decenas de figuras. Ello hace que en VIAJE A LA ALCARRIA se adviertan elementos semejantes y un modo discursivo narrativo común a los que gobiernan las *Nuevas andanzas y desventuras del Lazarillo* y *La colmena,* dos novelas entre las que cronológicamente se sitúa. Kirsner, Sobejano y P. Ilie han destacado la semejanza de este libro con el arte novelístico de Cela [32]. Con el *Nuevo Lazarillo* coincidirá, sobre todo,

[32] R. Kirsner, *The Novels and Travels of Camilo J. Cela,* Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1963; G. Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo,* Madrid, Prensa Española, 1970; P. Ilie, «La lectura del vagabundaje de Cela en la época posfranquista», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* núms. 337-338, 1978, págs. 61-80.

en el desplazamiento, en la estructura episódica y en la realidad visualizada: la España de mendigos, tahúres, viajantes y tipos populares. A *La colmena* se asemejará también en la temporalidad y voz elegida, en el primitivismo de ciertas escenas y en una melancólica tristeza que logra impregnar todo el libro. Los personajes del VIAJE A LA ALCARRIA están tratados, además, novelísticamente, a modo de bocetos y pinceladas que evitan toda generalización, como ocurrirá en *La colmena,* aparte de que en ambos libros se otorga una función estructural semejante al procedimiento de la acumulación y repetición. Visualiza Cela cada atardecer, cada llegada y cada partida; repite encuentros semejantes y adopta una perspectiva de lo concreto que lo acerca visiblemente al estilo del novelista, a la par que lo aleja de la intelectualización inherente al ensayo. P. Ilie ha destacado tres rasgos sobresalientes de este libro en común con *La colmena:* el lirismo, la orquestación novelesca de la secuencia episódica y una procedencia sociológica de los personajes populares.

Carácter unitario, inmediatez y dimensión novelesca, las tres notas que por el momento hemos analizado se corresponden, todas, con la explícita y constantemente reiterada voluntad antiensayística. De tal voluntad se habla en el prólogo que Cela antepone a la segunda edición; se hablaba también en la propia dedicatoria a don Gregorio Marañón y es una constante, explícita o implícita, en la imagen del *autor implícito representado* [33] que en el libro se ofrece. En realidad, aquí parece librarse una singular batalla contra la intelectualización y el pedante ensayismo que, según Cela, son comunes a la mayor parte de los libros de viaje. En la dedicatoria, en el prólogo a la segunda edición y en la imagen del autor-viajero que se ofrece

[33] Utilizo esta categoría en el sentido definido en mi libro *Teoría del lenguaje literario,* Madrid, Cátedra, 1988, pág. 239.

en el primer capítulo del libro se insiste en estos rasgos de su estilo: *a*) la improvisada y directa anotación de lo que se ha visto u oído en un viaje; *b*) la inexistencia de suceso extraordinario alguno; *c*) su resistencia a interpretar en términos sociológicos, históricos o folklóricos los lugares y eventos que narra, y *d*) la inutilidad de todo plan previo, que queda subordinado a una abierta disposición a aceptar «lo que salga» según se camina. Y ese «lo que salga» vale también para la ausencia de intenciones o apriorismos intelectuales previos. A lo largo de todo el libro se reiterarán, con énfasis, estas notas. A veces se insiste de modo explícito en que el viajero tiene tal libertad de movimiento que puede modificar su ruta sobre la marcha o andar sin plan preconcebido (cf. págs. 157, 177, 188, 183, etcétera). Otras veces esta consideración anti-intelectual se deduce implícitamente de la propia actitud de vagabundaje, de su compromiso con la fatiga física, con el rudo esfuerzo y de una cierta admiración por lo elemental incontaminado. Todo ello va situando al viajero en las antípodas del intelectual libresco. De hecho, en ningún momento ejerce el viajero explícitas acciones de intelectual: nunca lee, casi nunca, excepto en el capítulo de Pastrana, elabora juicios históricos, y su imagen psicológica es virtualmente inexistente en términos de explícita caracterización. Sin embargo, de manera puntual y reiterada, se da cuenta de sus urgencias físicas: dormir, comer, la fatiga, el calor, el frío, etc. Las sensaciones corporales son más frecuentes que el ejercicio de su función intelectual.

Tal anti-intelectualismo militante llega a provocar, incluso, en la dedicatoria y prólogo a la segunda edición un estilo coloquial y una visible insistencia en situar su libro en los niveles de intrascendencia. Se dice que es libro urgido por la necesidad de evitar el aburrimiento y de andar y ver. El autor, nos dice coloquialmente, ofrece un libro «escrito con cabeza anti-

gua y con ingenuidad antigua, esto es, echándose su autor, un servidor de ustedes, al monte, no sé si como un conejo o como *José María el Tempranillo* para ver por dónde salían las cosas y en qué palo pintaba el naipe del vagabundaje. Después resultó, porque esto de la literatura no hay quien lo entienda, que el libro gustó a cuatro o cinco personas de importancia y yo, claro es, me alegré...» (págs. 63-64). En las fórmulas de habla, en su desenfado, en lo mismo que manifiesta, «las cosas están contadas un poco a la pata la llana y tal como son o se me figuraron», hay una evidente reducción del libro a la esfera antitética de cualquier metafísica o intención trascendente. Es más, no puede dejar de sorprender el propósito de presentar el estilo del libro como ejercicio desenfadado y sin mayores pretensiones: en efecto, por un artículo de 1951 [34] y por otras muchas manifestaciones del propio Cela sabemos que su concepción del oficio literario es menos informal de la que traduce esta posición de autor. Cela concebía por entonces, y sigue concibiendo ahora, la escritura literaria como un meticuloso laboreo y una trabajosa elaboración del material narrativo. El resultado es que el antiensayismo no contradice ni empece un cuidadísimo estilo, una prosa singularmente medida y el propósito de ofrecer un libro original dentro de su género.

2. *Objetivismo y subjetividad*

La elección de la tercera persona narrativa —cuando comúnmente los libros de viaje están escritos en primera persona— y la estructura temporal de presente simultáneo para la narración proporcionan a este libro una intención objetivadora en la que se evitan, además, los juicios o interferencias del narrador. Y, sin embargo, este objetivismo narrativo es compatible con el lirismo y con una poderosa tensión emocional

[34] C. J. Cela, «La galera de la literatura», en *Ínsula*, núm. 63, 1951.

que no facilita la impresión de realismo objetivista. La principal característica del libro radica, a mi juicio, en una estructura narrativa distanciadora y muy sobria que actúa de engarce para elementos subjetivos con dimensión emotiva. En esa contradicción aparente, en esa dialéctica entre lo real cotidiano narrado con frugal economía objetivadora y lo emocional subjetivo, veo una razón más de su singularidad.

La estructura primaria del discurso narrativo es casi behaviorista. El narrador se limita a constatar acciones del viajero y predominantemente estados físicos. El ser, el estar y el hacer predominan sobre el parecer o el juzgar. Cuando aparecen los verbos de pensamiento o de juicio en frases como «el viajero piensa» o «el viajero siente», se ofrecen con idéntica distancia de constatación que las frases «el viajero bebe» o «el viajero se levanta». Es singularísima la elección de frases muy breves, en estructura sintáctica coordinativa. También es característica del libro la renuncia al discurso interior, que está completamente ausente, tanto en su forma de estilo indirecto libre como de monólogos. Todo es narrativizado por el narrador a partir de la única perspectiva del personaje viajero, focalizador de la totalidad de las escenas. La vida interior de este personaje, su parecer y juicios sobre lo que ve no están ausentes de la narración, pero es característico del VIAJE A LA ALCARRIA que los verbos de valoración, sentimiento o actividad intelectual se ofrezcan en el mismo registro, tono y economía que si fueran verbos de conducta. Fijémonos en que en el capítulo primero nos ha mostrado al viajero nervioso con los preliminares del viaje e indecisiones propias de los preparativos: «El viajero se levanta, pasea la habitación, pone derecho un cuadro, huele unas flores. Ante un mapa de la península se para, ambas manos en los bolsillos del pantalón, las cejas casi imperceptiblemente fruncidas» (pág. 74).

La actitud psicológica es la de inquietud y nerviosismo, pero nada de ello dice el narrador. Lo induce el lector a partir de los actos y movimientos. Lo psicológico, lo estimativo se infiere de la conducta ofrecida en presente de constatación. El viajero, es obvio, pasa por diferentes estados de ánimo a lo largo de su recorrido. Las frases que lo relatan son del tipo: «el viajero está alegre» (pág. 77), «el viajero está encantado» (pág. 175), etc.

La enorme economía de recursos expresivos, la renuncia a toda mimetización de discursos interiores redunda sobre otra característica objetivadora: la preferencia, en las escenas, por el discurso directo, plasmado en diálogos escuetos, sin intervención alguna del narrador por medio de los conocidos discursos atributivos del tipo «dijo», «aseguró». La supresión de estos discursos y de toda indicación respecto a tono y modulación ofrece el habla instantánea, como si se produjese en ese momento. Todo ello otorga a los diálogos una impresión directa de gran viveza e inmediatez.

Dentro de esta sobria y austera frase, el VIAJE A LA ALCARRIA alberga una densa emoción que, por contenida y casi diríamos que reprimida, es tanto más eficaz. La perspectiva del viajero que evita sistemáticamente la reflexión sobre lo que ve, se ofrece en la ironía, el lirismo o en una emoción contenida. La ironía casi nunca es sarcasmo: se atiene a los límites de la amable comprensión que hace elocuentes los silencios del viajero o sus respuestas lacónicas a los disparates, simplezas o hipérboles de su interlocutor: «sí, ya veo», «bueno, bueno», «muy bien», «no lo dudo», etc. Hay más socarronería que causticidad y ello, cuando lo fácil habría sido mirar lo plebeyo con ojos de intelectual superioridad, implica una positiva contención.

Mediante la ironía se canaliza, además, un ingre-

diente mayor de la obra: su humor. Hay en el viaje muchas situaciones graciosas y minúsculas anécdotas de personajes irrelevantes. Normalmente, el humorismo se desgaja de la propia situación y por contraste con la fina ironía del viajero que contempla sin inmutarse tales situaciones, pero las anota con cuidado. Toda la escena del sorteo con tiras de cartas, del capítulo II, está llena de gracia, y cuando un personaje gana el premio se lee: «El dos de espadas lo tiene un hombre que ni sonríe siquiera. Coge el paquete especial de caramelos finos sin mirar a nadie, casi con displicencia, como para dar a entender que está acostumbrado a recibir noticias importantes sin inmutarse» (pág. 84).

Un merendero a la salida de Guadalajara lleva el sugestivo título de «Los misterios de Tánger» y antes ha intentado el viajero comprar unos tomates a una verdulera sorda que acaba, claro está, por no venderle los tomates (pág. 92); todo el mundo se revoluciona con hervor popular ante la presencia del desconocido viajero que hace esfuerzos por no sucumbir ante la insistente pregunta de todos: «¿Va usted a Zaragoza?» La particular visión amable y comprensiva se cierra con un niño redicho que pregunta al viajero: «¿Me permite que le acompañe unos hectómetros?» Posteriormente, ya con el niño, todo se llena de amistad y comprensión mutua (hasta confesarse la común debilidad de hurgarse la nariz), y cuando el niño se aleja, incluye el narrador este escueto y lacónico comentario: «El viajero echa a andar y el niño se queda mirándole, al borde de la carretera. Desde muy lejos el viajero se vuelve. El niño le dice adiós con la mano. A pleno sol, el pelo le brilla como si fuera fuego. El niño tiene un pelo hermoso, luminoso, lleno de encanto. Él cree lo contrario» (pág. 95). En esta escena, que ha mostrado a un niño acomplejado por ser pelirrojo, hay tanta ternura como contención y tanta con-

notación como elementos no dichos, presupuestos o inducidos. Muestra Cela una habilidad especial para traducir, escuetamente y surigiéndolos apenas, mil sentimientos diversos. La subjetividad y la emoción se ofrecen desde la contención y la mesura; así, las escenas de ternura, abundantes cuando se trata de niños, apenas se desarrollan. Se anuncian lacónicas y se ofrecen como de pasada, de modo que la subjetividad hondamente emotiva nunca sobrepase los límites de un calor sugerido y en evitación de cualquier sensiblería o compromiso con la propia emoción: «El viajero piensa que a su amigo el viejo le pasa como a Brihuega —que antes ¡había que verla!— y como a todo el mundo y a todas las cosas. El viajero, que hoy prefiere no entristecerse, se levanta, se despide del viejo y tira hacia adelante, por la cuesta abajo» (pág. 114).

La mayor parte de las veces la ironía adopta la forma de un leve comentario a la obviedad o simpleza con que un campesino expresa, convencido, un lugar común: «Ha llovido demasiado. La Alcarria, ¿sabe usted?, quiere su agua, ni más ni menos... El viajero piensa que aquel hombre, hablando así está siempre expuesto a tener la razón» (pág. 106).

«Dos gatos rondan, a lo que caiga. Uno es rubio y se llama *Rubio,* otro es moreno y se llama *Moro.* No hay duda que quien los bautizó era un imaginativo» (pág. 109).

A veces el viajero ironiza sobre su propia situación y perspectiva, distanciándose del papel de observador y convirtiéndose en personaje observado: «Con la barriga llena el viajero se torna sentimental... Lo nota y corta por lo sano... El viajero empezaba a pensar, después de la merienda, en pajaritos silbadores, mariposas gentiles, niños errabundos y otras zarandajas. Las panzas llenas es lo que tienen: que pueblan la mente de ideas de señorita catequista» (pág. 139). O en otra ocasión:

«—Bonita vista.

—Sí, eso dicen. Oiga, ¿usted es de Guadalajara, por un casual?

—No, ¿por qué?

—Por nada; todos los de Guadalajara, cuando suben hasta aquí, dicen lo mismo.

El viajero hace como que no oye y se pone a hablar de lo bueno que debe ser el terreno...» (pág. 179).

Junto a la ironía y la emoción contenida hay un tercer elemento de perspectiva subjetiva engastado en la sobria narración objetivadora: el lirismo. El VIAJE A LA ALCARRIA, sobre ese fondo de escueta economía y medios fraseológicos breves y sobre el sustrato de objetivismo fotográfico, contiene enorme expresividad larvada que a menudo se desata en potente lirismo. Es éste más evidente cuando aflora la ternura que le suscitan los niños impedidos o miserables, no exenta de melancólica tristeza o amarga resignación. Pero, además de los momentos explícitos de ternura, todo el libro se halla atravesado de potente lirismo vertido casi siempre en pinceladas elocutivas de imaginería poética con asociaciones inimaginables en un contexto de descripción realista. En un momento compara la imaginación y búsqueda del viajero con «una torpe mariposa moribunda rozando, en leves golpes, las paredes, los muebles, la lámpara encendida» (pág. 73); en medio de un Madrid desolador, espectral, surge esta imagen: «En la calle sólo algún taxi errabundo rompe, muy de tarde en tarde, la piadosa intimidad de los serenos» (pág. 73).

El lirismo de la frase, las imágenes poéticas son tanto más eficaces cuando se ofrecen en una prosa de gran densidad rítmica, donde, como luego analizaremos, son poderosos los esquemas paralelísticos. También es eficaz el contraste de estas delicadas pinceladas y sutiles detalles coloristas con desoladoras imágenes de miseria, con niños y animales en estado de

abandono. De este modo el lirismo de Cela no se canalizará tan sólo por la vía elocutiva o la sensible retina de poeta con dotes para el colorido sensorial. También se ofrece por la vía del salto, del contraste, de la pérdida de frontera entre mundo real y perspectiva subjetiva, entre objetos y personas, colores, luces, que se encuentran a menudo en la prosa narrativa en compartimentos distintos de la realidad y que ensamblan con mayor facilidad en el lenguaje de la poesía. Cela realiza de manera idéntica el ensamblaje de lo bello y lo feo, de animal y persona, de cosa muy rudimentaria junto a delicados matices emotivos. Éstos emergen así inesperados y, por ello, tanto más eficaces.

3. *Paisaje con figuras*

Cuando he dicho que Baroja había inspirado VIAJE A LA ALCARRIA lo hacía consciente de que este libro ofrece la misma contigüidad entre hombre-paisaje, medio y persona, ambiente y vida humana que las novelas de Baroja. Inútil sería querer sancionar qué tiene más importancia si el paisaje o las criaturas que a decenas se suceden prendidas a su pequeña anécdota. Y digo inútil porque forman parte del paisaje mismo y son lo fundamental de él. Como Ortega había postulado, el medio y el hombre se necesitan para constituir su propia identidad. Cuando leemos en Ortega que «el paisaje de cada uno [significa] la esfera de sus capacidades... [y que] el paisaje es nuestra limitación y nuestro destino» emerge de inmediato la significación misma de este paisaje con figuras que es VIAJE A LA ALCARRIA.

Subrayaba W. Pertaub (1969) que en este libro falta una descripción detallada del paisaje *a priori*. El paisaje es presentado a través de los ojos del viajero y acaba configurándose como un personaje más sujeto a

la misma estructura episódica y fragmentada tan grato al autor de *La colmena*. En efecto, cada trozo de descripción es una entidad en sí mismo y carecemos de una imagen global o panorámica. Surge este recodo, aquel huerto, esa loma o este revoloteo de palomas; todo de manera gradual y como al paso del viajero. No hay generalizaciones ni abstracciones, tan sólo rápidas pinceladas en sucesividad, al modo de instantáneas fotográficas, que, sin embargo, no evitan la repetición y acumulación. Cela no se encuentra interesado en «el atardecer», sino en cada uno de los atardeceres particulares, espejo de una fugitiva y al mismo tiempo estática realidad en esencia cambiante y, en cambio, detenida. El viajero apenas se entretiene en ellos, pasa rápido, urgido por la necesidad de avanzar y receloso hacia las raíces o hacia el muelle regodeo estético. Explícitamente se subleva ante la tendencia a permanecer y apresar lo que sabe en esencia distinto de sí, imagen de otro.

Tampoco hay grandes secuencias descriptivas; su visión de la naturaleza está entreverada de contenido humano, en alternadas series de pueblos y ríos, huertos y posadas, ganados y pastores. Es muy raro encontrar una descripción paisajística que no contenga elemento animado humano. De esta forma la escena paisajística es singularmente contigua al diálogo o la anécdota hasta confundirse en la retina del lector.

Otra característica singular del libro es el contraste, que también afecta al paisaje. Encontramos idealizadas estampas del elemento rural-natural en convivencia con fuertes escenas de primitivismo expresionista. La idealización al modo de cuadro impresionista afecta singularmente a la escena rústica del labriego o pastor que canta a lo lejos (pág. 96), pero contrasta de inmediato con la forma de un primitivismo cuando relata de pasada el ayuntamiento sexual de un adolescente con una oveja (pág. 132). Véase en la misma lí-

nea la contrastada presencia de animales que puede ir de una escena rural de abejas libando y águilas señoriales a otra de perros abandonados e inquietantes y hambrientos gatos que merodean la mesa con bufido salvaje y amenazante agresividad (pág. 166).

Es frecuente encontrar en las descripciones dos modos diferentes de lirismo. Adviene el primero por el colorido, con primor en el detalle en una visualización de lo minúsculo o inadvertido logrado en pinceladas que conjugan sonidos, luces, olores y sensaciones táctiles. En el marco de una escueta prosa, tersa y contenida, se suceden así descripciones de impresionante capacidad sensorial. El viajero se ve obligado a la contención y ello le hace evitar excursos, pero lo sensorial brota por doquier. No faltan, por supuesto, *topoi* literarios como el jardín modernista (cap. V) o los gráciles patos en el *locus amoenus*. Pero no son abundantes.

Un ejemplo de fuerte sensualismo naturalista donde tacto, visión y olfato se acumulan, en la escena ofrecida en las páginas 111 y siguientes, en la que el trasquilar de las ovejas, en la tibieza de una cuadra de color acre profundo, la elementalidad de una sangre en hervor, se corresponde con el despertar de un instinto primario de naturaleza erótica, que el viajero dirige hacia unas campesinas que lavan la ropa. La escena continúa con un buey de largos cuernos bebiendo en la fuente; de inmediato dos perros se aman violenta y tenazmente a pleno sol, mientras aparece una clueca, imagen de fecundidad, con sus polluelos y, finalmente, un macho cabrío asoma erguida la cabeza. Entonces «el viajero mira por última vez para las lavanderas. Se levanta y se va. El viajero es un hombre con una vida tejida de renunciaciones» (pág. 113) y «al día siguiente, cuando piensa en lo que ya pasó, cierra los ojos un momento para sentir la marcha del corazón» (pág. 112).

Toda esta escena, llena de sensualidad contenida y primitivismo erótico, convive con la melancólica tristeza del viajero, condenado a pasar ligero por las cosas, sin intervenir en su belleza. He ahí otra forma de lirismo: la incomunicabilidad definitiva del viajero con los elementos del paisaje, que desencadena tristes huidas o melancólicas pasividades, singularmente frente a los gráciles cuadros de muchachas en flor junto a una fuente, un cuadro que se repite varias veces y que, por la contigüidad frecuente del elemento femenino y el agua, connota la imagen de fecundidad. También es repetido el encuentro de muchachas que pasan fugaces, acompañadas por su madre, o la bella enlutada inasequible que no mira al viajero. La gracia de las hermanas mesoneras, Elena y María, que reúnen todas las virtudes evangélicas imaginables, despiertan en el viajero el ideal de la perfección poligámica. Mujeres tímidas o desenfadadas, tristes o parlanchinas, siempre ajenas en su intenso laboreo a las vicisitudes del amor, sueltas siempre como inasibles aves, completan escenas repetidas y distintas, cada una en su medio natural, porque hasta las posadas parecen naturaleza.

Se ha destacado, empero, que el mundo de los personajes es el que mejor acoge el contraste agridulce tan grato a Cela. Lo cruel y lo tierno, la descarnada idiotez junto a la belleza augusta. Las idílicas estampas de mujeres junto al agua dejan pronto paso a lo que en Cela es una constante: el mundo de la marginación. Se llena la Alcarria de tahúres, niños tarados, viajantes anónimos, pícaros buhoneros o arbitristas soñadores. Acoge este libro en su seno el material social de la picaresca y lo popular es cauce seguro de una perspectiva en absoluto costumbrista y más cercana al cuadro de Solana, Goya o al cruel y tenso esperpento valleinclanesco.

La inventiva de Cela para la creación de personajes

continúa una tradición secular de la literatura española que siempre logró buenos libros cuando se avino a dibujar lo popular y cotidiano en series de individuos estrambóticos o vulgares, antihéroes quiméricos en una visión cuyo cauce formal es realista, pero que implica una parcelación de la realidad y el allegamiento a zonas de deformada singularidad. Escoger al mendigo, al ciego, al vagabundo, al subnormal como protagonistas es una cualidad más del distanciamiento del escritor respecto de los valores convenidos. Aparte de su mayor identificación con los desplazados y marginados, hay en esta selección una no casual reivindicación implícita del extrañamiento respecto a los valores de una sociedad productiva y utilitarista. Cuando aparece el retrato de un tonto, sumido en su inquietante soledad sin remedio, apresado por el dolor más cruel por gratuito, abandonado a una suerte sin esperanza, asistimos también, como P. Ilie (1978) ha señalado, a una función ideológica de primitivismo que aísla al escritor y a sus criaturas de los valores predominantes y los hace, por su rareza y singularidad, objeto de una inferencia en el lector hacia los fundamentos errados de una sociedad cruel encerrada en estos símbolos de su miseria.

Es con los niños mendigos y tarados cuando aflora la ternura del viajero. C. Conde (1978) y Laín Entralgo (1978) han analizado certeramente el mundo de los niños en el VIAJE A LA ALCARRIA y la inmensa tristeza que su indigencia y abandono suscitan en el viajero, que, muy pronto, al aparecer el niño mendigo hurgando en los montones de basura de la noche madrileña, se apresta a decir: «El niño ignora que las apariencias engañan, que en el pecho del viajero, de extraño, quizá temeroso aspecto, encontraría un corazón de par en par abierto, como las puertas del campo. El niño, que mira temeroso como un perro castigado, tampoco sabe hasta qué punto el viajero

siente una ternura infinita hacia los niños abandonados, hacia los niños nómadas...» (pág. 81). Otra vez es el niño baldado que lee cuentos; es descrito como un niño muy guapo, para añadir: «Tiene parálisis infantil y algunas noches, cuando lo meten en la cama, se le oye llorar en voz baja, durante mucho tiempo, hasta que se duerme» (pág. 136).

Pero también es posible la descarnada y cruel escena del tonto descalabrado que canta la copla: «El tonto tiene una descalabradura, aún sangrante, en la cabeza y un aire de profunda tristeza, de una inusitada tristeza en todo su ademán. Anda arrastrando los pies, apoyado sobre un bastón de cayada... Con una voz chillona, cascada, estremecedora, el tonto canta:

Jesús de mi vida
Jesús de mi amor
ábreme la herida
de tu corazón.

Una mujer con un niño a cuestas se ha asomado a un portal.

—¡Lástima no reventases, perro!» (pág. 176).

Es difícil imaginar escena más primitiva y sarcasmo más cruel que el de la canción contrastada por la imprecación de la mujer: todo es de un sufriente y dramático horror. Más adelante el niño epiléptico hace esfuerzos inútiles para «levantarse y oír; como a la fuerza ahorcan, se aguanta y mira para la plaza con un gesto de envidia, estúpido y bestial» (pág. 186). Los adjetivos seleccionados son ellos mismos un grito expresionista, un tenaz esperpento.

Las frecuentes apariciones de niños, que Carmen Conde ha analizado en imágenes de contigüidad con animales heridos o lastimeramente desamparados, mueven las dos alternativas del libro: la ternura y la crueldad, el lirismo y el expresionismo naturalista.

En el resto de personajes que el viajero encuentra y anota hay de todo, pero suele predominar la variopinta singularidad. Son pivotes básicos de la estructura narrativa, porque todo el viaje es sucesión de encuentros y diálogos con una población de tipos que supera el centenar. Con algunos el viajero no se comunica. Se ven en la distancia como parte de un paisaje estático. Con casi todos se entretiene sólo un instante breve y fluye en él un diálogo lleno de fresca espontaneidad en el que destaca la enorme gracia de las fórmulas de cortesía popular y un sabor directo de habla arcaica y pura. Son cuentas de un collar, eslabones de una cadena que fija su estructura por hilación de viñetas. La tabernera orgullosa de tener «la misma agua que en la capital», el carrero que especula orgulloso sobre el creciente valor de sus mulas, el tartamudo que ríe fino y se muestra medroso, etc. Hay en todos ellos una constante: la ausencia de relieve psicológico y de horizonte mayor que el de un entorno detenido, ensimismado en el tiempo arcaico de una España campesina y eternamente igual a sí misma.

Entre estas viñetas sobresalen algunos personajes que provocan mayor atención en el viajero. Destacaré tres que merecen pasar al museo de los personajes literarios de nuestro siglo: Julio Vacas, viejo zorro maleado y amable, que se las da de poeta y hombre cultivado, que posee el secreto de saber que don Niceto Alcalá Zamora era primo del rey de Francia. Es un arbitrista soñador, aficionado a las propinas, versátil protagonista de una escena memorable. Otro es el viejo dueño del burro *Gorrión,* que tiene toda la dignidad de un héroe en desgracia. Sin ser señor, posee la hidalguía y nobleza de la tierra alcarreña. Está preocupado por la suerte que correrá su burro cuando él muera y ha escrito un papel para quien se lo encuentre ese día... Otro, en fin, es el Mierda, buhonero que se cree descendiente del rey del Perú y espera

desengañado a que el valle de Josafat descubra la verdad de las cosas. Es un hambrón y ganapán, entre gracioso y trágico, protagonista de una patética escena de intento de suicidio. Reléala el lector (págs. 145-146) y encontrará un ejemplo del permanente contraste de este libro: lo cruel y lo emotivo, la hilarante comicidad y el drama de una desoladora tristeza.

4. *El estilo de una prosa castellana*

Muy pocos libros de la literatura española de nuestro siglo gozan de tan buena prosa. VIAJE A LA ALCARRIA se recuerda en gran parte porque es uno de los mejores ejemplos de prosa castellana. Es escueta, tersa y parece fácil. Tiene el lector la impresión de ser directa, casi del lenguaje corriente. Entiendo, sin embargo, que es uno de los ejemplos más claros de capacidad para que la elaboración literaria no suponga un artificio hueco ni sean incompatibles la medida regular de lo sencillo y directo con la alta expresión artística que aquí se logra. En VIAJE A LA ALCARRIA cada palabra es exacta y redonda expresión de lo que se dice, inserta en una prosa que C. J. Cela ha domeñado hasta hacerla tersa; en ella se logra el difícil maridaje de la sencillez, al tiempo que se ofrece un tejido vario de voces, la polifonía del hablar castellano vertido con naturalidad.

Son tres los recursos estilísticos predominantes:

a) La repetición de esquemas regulares en frases de gran relieve rítmico. Se produce así en todo el libro un balanceo paralelístico apoyado bien sobre la dualidad, bien sobre la composición triádica:

— «De cuando en cuando bebe un sorbo de whisky (1) o silba por lo bajo alguna cancioncilla (2).»

«Extendidos sobre el suelo (1), clavados con chinchetas a las paredes (2) diez, doce, catorce mapas, con notas y anotaciones en tinta, con fuertes trazos de lá-

piz rojo, con blancas banderitas sujetas con alfileres...» «Las ovejas están apiñadas, inmóviles, muertas de calor.» «[Las muchachas] andan sueltas, ligeras, graciosas como corzas.»

Estos ejemplos podrían multiplicarse, pues la regularidad del esquema sintáctico en series equivalentes desde el punto de vista rítmico no se discrimina, como puede verse en los ejemplos elegidos, de acuerdo con el grado estético de la descripción. Ocupa todo el libro. En ocasiones, como en la descripción de Taracena, es tan protuberante que los esquemas de repetición se estructuran como una serie de recitación:

«Al llegar a Taracena llena su cantimplora de vino blanco. En Taracena no hay vino tinto, noble como los animales. En Taracena tampoco hay parador. Ni posada. En Taracena hay una taberna fresca, limpia, con el suelo de tierra recién regado» (pág. 97).

b) Es frecuentísima la contribución a la sonoridad y colorido rítmico de las series de adjetivación triple. Ofrezco unos ejemplos:

«en cueros vivos, flacas, ventrudas, desgarbadas» (pág. 111),
«diríase un eunuco leal, aburrido, discreto» (pág. 112),
«un tenducho abigarrado, vario, tentador» (pág. 114).

c) Otro rasgo constante es la densa sonoridad aliterativa de las series de vocablos. Es evidente el cuidado gusto por acariciar las palabras castellanas de naturaleza arcaica ligadas a objetos, en series de enumeraciones que a su fuerte acoplamiento paralelístico añaden una notable densidad sonora:

«En la tienda hay de todo, parece la tienda de un moro: quinqués de porcelana, escupideras de loza, tinteros de cristal, duros de plata, cuadros, libros, arneses de caballería, candiles de bronce, pieles de carne-

ro, plumas de pavo real, hermosas fuentes lañadas..., etcétera» (pág. 116).

El lenguaje de Cela parece redescubrir una cierta dimensión rotunda, de afirmación de lo real, como si con las palabras se conjurara lo real de que el lenguaje es depositario. Por ello son continuas en el libro las enumeraciones de objetos, plantas, etc., con especial insistencia en esquemas sonoros idénticos:

«En el monte de la Dehesa la vegetación es dura, balsámica, una vegetación de espinos, de romero, de espliego, de salvia, de mejorana, de retamas, de aliagas, de matapollos, de cantueso, de jaras, de chaparros y de tomillos, una vegetación que casi no se ve, pero que marea respirarla» (pág. 160).

5. *Significación socio-histórica*

Uno de los aspectos más discutidos por la crítica es el del valor sociohistórico del VIAJE A LA ALCARRIA. Se trata de un libro escrito en plena posguerra, en la etapa más oscura de la España de nuestro siglo y que ha elegido una de las zonas más deprimidas y atrasadas de la España rural. Por otra parte, ha influido notablemente en los libros de viaje —de alto contenido político y de denuncia sociológica— de los novelistas españoles de los años sesenta. Sin embargo, VIAJE A LA ALCARRIA no sólo no alcanza el compromiso sociopolítico de Ferres, López Salinas o J. Goytisolo para con la España de Franco, sino que puede aparecer desde la perspectiva de éstos como un libro evasivo. Sin embargo, una lectura atenta podría extraer muchos textos en que el VIAJE muestra las miserias, atrasos y estado de abandono de una sociedad adormecida. De hecho, podría hacerse una lectura política del libro de Cela y alguien que estuviese interesado en rescatarlo de su condición evasiva allegaría las muchas escenas de desolación, miseria y pobreza que el viajero encuentra a su paso. Aparecen niños que

venden periódicos a la edad de cinco años para ganarse la vida, o que viven en estado semisalvaje (vid. pág. 000). Son continuas en el libro las referencias a la decadencia y abandono. Quien leyera únicamente el último capítulo, el dedicado a Pastrana, observaría que el tema del desmoronamiento artístico y urbano no deja de relacionarse, explícitamente, con un estado de desidia administrativa en algunos de los pocos juicios explícitos que el viajero se permite. Llega a decir:

«En Pastrana podría encontrarse quizá la clave de algo que sucede en España con más frecuencia de la necesaria. El pasado esplendor agobia y para colmo agosta las voluntades y, sin voluntad, a lo que se ve y dedicándose a contemplar las pretéritas grandezas, mal se atiende al problema de todos los días. Con la panza vacía y la cabeza poblada de dorados recuerdos, los recuerdos se ven cada vez más lejos y al final, y sin que nadie llegue a confesárselo, ya se duda hasta de que hayan sido ciertos alguna vez...» (pág. 234).

Un texto como éste tiene hoy un valor diferente al que pudo tener en 1948, cuando la propaganda franquista había llenado España de retórica sobre los esplendores gloriosos del pasado y se nutría con esta aureola constantes alienaciones de la miseria —panza vacía— con que las gentes se debatían. En aquel contexto las palabras reproducidas tienen un valor del que ahora carecen. Hay críticas a una pedagogía escolar obsoleta —focalizada precisamente sobre los Reyes Católicos— en escuelas semiderruidas (véase págs. 199-200); hay tremendas escenas de miseria y mendicidad. Y, sobre todo, por encima de detalles concretos, el libro rezuma tristeza por todos lados. Sería imposible no recibir la impresión de falta de horizonte de una España rural sumida en un pasado y sin futuro visible. A. Castro habló de «nihilismo» para este libro y lo pudo hacer cuando observó que el «no ser», el «no estar siendo», el «parecer», el «debería

ser» y, sobre todo, el «dejó de ser» son el eje constructivo de su composición. Lo mismo piensa Kirsner cuando establece el *ya no es* como significado central del VIAJE A LA ALCARRIA: las cosas ya no son lo que eran, los palacios han devenido agrietadas ruinas, el jardín esplendoroso de ayer es hoy solar de lagartos. Un libro en el que el verbo futuro jamás aparece. Tan sólo un presente que contrasta, triste, con el pasado.

Pero la significación del VIAJE A LA ALCARRIA, en cuanto a su contenido histórico y valor de crítica social, es muy contradictoria. Otros críticos creen, de hecho, que la posible denuncia está en este libro empalidecida por su propia construcción anecdótica. La preferencia por lo marginal, lo curioso, lo extravagante puede ser leída como clave evasiva. S. Sanz Villanueva estima, por ejemplo, que en este libro se ha limitado voluntariamente el valor testimonial al predominar en sus historias, en clave humorística, lo accidental y pintoresco, lo raro o curioso. En la España de 1948 los silencios son tan significativos como las denuncias y la expectativa de recepción estaba constantemente abocada a intervenir de algún modo en el «problema de España». No podía ser de otro modo en momentos en que cualquier silencio y cualquier palabra no comprometida era una dejación de responsabilidad, cuando no complicidad.

Acierta, a mi juicio, P. Ilie cuando habla de contradicción, de lecturas y significados cambiantes. Creo que el problema de su contradicción afecta, sobre todo, no tanto a la intención del autor, ahora ya sobrepasada por la obra y sus reales lecturas, sino a la expectativa de recepción. Cuarenta años después el significado de este libro es otro, porque el problema se ve desde otro ángulo. Hay en este libro un ejemplo de cómo las perspectivas y expectativas de recepción pueden modificar la significación sociohistórica. Si al-

guien quisiera rescatar a Cela de un silencio colaboracionista o de una biografía políticamente cómoda con la dictura, se dedicaría a extraer de este libro todos los textos, abundantísimos, de miseria, pobreza, abandono y explícita indignación del viajero sobre ello. Se querrá decir con este proceder que el autor, en 1948, denunciaba una España desoladora y que los límites de la censura tampoco permitían ir más lejos. Pero una lectura así podría ser excesiva para un libro que no necesita de tales redenciones por la alta calidad artística que ha conseguido, y una lectura así tampoco queda justificada por la índole misma de sus contenidos.

Creo que es preciso, en el estado actual de la crítica, reconocer que el horizonte de recepción se ha modificado. No es hoy el que gira sobre el eje compromiso/evasión, como ocurría en los años sesenta. Tan inútil es el afán redencionista para con Cela como la ignorancia hacia la mucha miseria sin esperanza que el libro retrata. La única posibilidad de salvar esa dicotomía es situar VIAJE A LA ALCARRIA dentro de los horizontes de significado que permanecerán constantes en las lecturas futuras. Y esos horizontes, curiosamente, coincidirán con la tradición literaria de la que Cela se siente heredero y de la que hablé en el apartado II de este estudio: la gran tradición noventayochista en que la «España desolada» o la ruina adquieren valores simbólicos más universales que los propios del momento histórico-político. Esta perspectiva del horizonte de lectura es fundamental, y la ha revelado así la moderna teoría literaria, pero lo es incluso en un sentido práctico.

Cuando los lectores de dentro de cincuenta años necesiten que se les anote a pie de página quién era Franco o a qué *aviación* se refiere el viejo de Brihuega (pág. 113), ¿cuál será el significado sociohistórico del VIAJE A LA ALCARRIA? Es difícil predecirlo, pero

sabemos que es libro que contiene las condiciones necesarias para que una variación de significación sociohistórica sea posible. Ello no ocurre con los libros de fuerte valor documental y crítica directa de los años sesenta. El proyecto de lectura de este libro ha pasado a ser ya, posiblemente, como Cela quiso que fuera siempre, un proyecto literario en el que las miserias, el abandono y la pobreza conectarán mucho más con la tradición literaria del hidalgo pobre y la del *ubi sunt?* o la contraposición de la noche urbana enlazará con el amanecer de la búsqueda de una España rural auténtica y elemental.

Léase el impresionante capítulo II; allí la espectral noche madrileña da paso a una simbólica huida hacia el campo, que coincide con el amanecer. Claro está que el Madrid urbano y miserable y esa noche misma son el Madrid y noche del franquismo, como es obvio que la búsqueda de la España rural fue para los herederos de la tradición del 98 una alternativa liberadora. Pero este capítulo acabará siendo leído como símbolo de la fundamental dialéctica urbe/campo, noche/día, desesperanza/esperanza. No todos los libros permiten ese desplazamiento de la recepción lectora. Que VIAJE A LA ALCARRIA no sólo lo permita, sino lo favorezca, acaba garantizando su perdurabilidad y la universalización de su significado sociohistórico, más allá de la intención de su autor y más allá de nuestra propia interpretación.

JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS.

Universidad de Murcia. Diciembre de 1989.