

MONOGRÁFICO 10. NÚMERO EXTRAORDINARIO. DICIEMBRE 2025

ISSN 2531-159X

VERBEIA

VERBEIA

VERBEIA

VERBEIA

VERBEIA

JOURNAL OF ENGLISH AND SPANISH
STUDIES

REVISTA DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS

MONOGRÁFICO

A VUELTAS CON CAMILO JOSÉ CELA

A RETURN TO CAMILO JOSÉ CELA



COMITÉ EDITORIAL. EDITORIAL BOARD

Editores / Editors

Sonia Sánchez Martínez

(Universidad Camilo José Cela, España)

Isabel Morales Jareño

(Universidad Camilo José Cela, España)

Emilio Cañadas Rodríguez

(Universidad Camilo José Cela, España)

Editor adjunto. Sección Literatura / Co-editor. Literature

Emilio Cañadas Rodríguez

(Universidad Camilo José Cela, España)

Editora adjunta. Sección Lingüística / Co-editor. Linguistics

Ana Ibáñez

(Universidad Nacional de Educación a Distancia, España)

Editora adjunta. Sección Didáctica de la Lengua y la Literatura / Co-editor.

Silvia Molina Plaza

(Universidad Politécnica de Madrid, España)

Editora adjunta. Sección Enseñanza del Español / Co-editor.

Inés Gutiérrez-González

(Keele University, Reino Unido)

Consejo Editorial

Editorial Board

Sonia Betancort (Universidad Camilo José Cela, España)

Presentación Caballero (Universidad Camilo José Cela, España)

María Guadalupe Dorado Escribano (Universidad Complutense de Madrid, España)

Pilar Ester Mariñoso (Universidad Camilo José Cela, España)

Mara Fuertes-Gutiérrez (Open University, Reino Unido)

Beatriz González Moreno (Universidad de Castilla-La Mancha, España)

Ana M. Martín Castillejos (Universidad Politécnica de Madrid, España)

Álvaro Moraleda (Universidad Camilo José Cela, España)

M^a Jesús Perea Villena (Universidad Camilo José Cela, España)

Susana Inés Pérez Alonso (Universidad Camilo José Cela, España)

Aimee Pozorski (Central Connecticut State University, Estados Unidos)

Margarita Rigal (Universidad de Castilla-La Mancha, España)

David Río (Universidad del País Vasco, España)

Gustavo Sánchez Canales (Universidad Autónoma de Madrid, España)

Tunde Szecsi (Florida Gulf Coast University, Estados Unidos)

Victoria del Valle (Universidad Paderborn, Alemania)

László Varga (University of Sopron, Hungary)

Rector de la UCJC

Jaime Olmedo Ramos

ISSN 2531-159X

Verbeia®

Journal of English and Spanish Studies

Revista de Estudios Filológicos

Monográfico AÑO IX. NÚMERO 10. NÚMERO EXTRAORDINARIO. CONMEMORACIÓN 25 AÑOS

UNIVERSIDAD CAMILO JOSÉ CELA

DICIEMBRE 2025

Lugar de edición:

UNIVERSIDAD CAMILO JOSÉ CELA

Facultad de Educación

Urb. Villafranca del Castillo

Calle Castillo de Alarcón, 49

28692 Villanueva de la Cañada

Madrid

editoraverbeia@ucjc.edu

literaturaverbeia@ucjc.edu

linguisticaverbeia@ucjc.edu

didacticaverbeia@ucjc.edu

<https://journals.ucjc.edu/VREF/>

**MONOGRÁFICO 10
NÚMERO EXTRAORDINARIO
EDICIÓN CONMEMORATIVA 25 AÑOS
DE LA UNIVERSIDAD CAMILO JOSÉ CELA**

A VUELTAS CON CAMILO JOSÉ CELA

A RETURN TO CAMILO JOSÉ CELA

EDITOR

Adolfo Sotelo Vázquez

COLABORADORES

Darío Villanueva

Adolfo Sotelo Vázquez

Pilar Criado Toril

Alba Guimerà Galiana

Lourdes Regueiro

Iván Rodríguez Varela

Gonzalo Navajas

ÍNDICE

TABLE OF CONTENTS

A VUELTAS CON CAMILO JOSÉ CELA

A RETURN TO CAMILO JOSÉ CELA

25 años formando futuro, 10 años difundiendo conocimiento
25 Years Shaping the Future, 10 Years Disseminating Knowledge
Sonia Sánchez Martínez, Isabel Morales Jareño, Emilio Cañadas Rodríguez.....6

Presentación
Presentation
Jaime Olmedo Ramos.....9

Las fuentes de *La familia de Pascual Duarte*
The Sources of *Pascual Duarte's Family*
Darío Villanueva11

Las primeras traducciones de *La familia de Pascual Duarte*
The First Translations of *La familia de Pascual Duarte*
Adolfo Sotelo Vázquez.....27

Breve aproximación a la correspondencia entre Camilo José Cela y Carlos Fernando Maristany. Proyectos conseguidos: *Pisando la dudosa luz del día* y la cuarta edición de *La familia de Pascual Duarte*
A brief approach to the correspondence between Camilo José Cela and Carlos Fernando Maristany. Completed projects: *Pisando la dudosa luz del día* and the fourth edition of *La familia de Pascual Duarte*
Pilar Criado Toril.....37

“España es sobre todo su pueblo”: Las “Notas de andar y ver”, de J. Ortega y Gasset, y los libros de viaje de Camilo José Cela	
“Spain is above all it’s people”: about J. Ortega y Gasset’s “Notas de andar y ver and Camilo José Cela’s travel books	
Alba Guimerá Galiana	53

<i>Papeles de Son Armadans</i> , la revista de Camilo José Cela	
<i>Papeles de Son Armadans</i> , Camilo José Cela’s Magazine	
Lourdes Regueiro	66

1956: Hemingway, Baroja, Cela	
1956: Hemingway, Baroja, Cela	
Iván Rodríguez Varela	87

El autoexilio y la cultura de la otredad: Juan Goytisolo y Luis Martín-Santos	
Self-Exile and the Culture of Otherness: Juan Goytisolo and Luis Martín-Santos	
Gonzalo Navajas	105

25 años formando futuro, 10 años difundiendo conocimiento

25 Years Shaping the Future, 10 Years Disseminating Knowledge

**Sonia Sánchez Martínez
Isabel Morales Jareño
Emilio Cañadas Rodríguez**
Editores de *Verbeia*

En el año 2025 celebramos una década desde la publicación del primer número de *Verbeia. Revista de Estudios Filológicos*. Este hito marca diez años de actividad editorial, precedidos por dos años de planificación y gestión, lo que suma doce años desde que el grupo de investigación GRIMM se reunió en la cafetería del Campus de Villafranca para debatir proyectos futuros y plantear la creación de una revista académica en una Facultad donde, hasta entonces, no existían programas vinculados a las humanidades.

Desde su creación, *Verbeia* ha mantenido como objetivo fundamental la promoción y difusión del conocimiento en el ámbito de la filología. A lo largo de esta década, la publicación ha consolidado su presencia en el panorama académico mediante la incorporación de artículos originales, revisiones críticas y estudios interdisciplinarios que responden a los más altos estándares de calidad científica.

El impacto académico de *Verbeia* se refleja en su creciente visibilidad en bases de datos especializadas, en la indexación en repertorios internacionales y en la participación activa de investigadores de diversas instituciones. Este posicionamiento no solo evidencia la relevancia de nuestra revista como vehículo de transmisión del saber, sino que también contribuye a fortalecer la investigación filológica en contextos donde tradicionalmente ha tenido menor presencia. Asimismo, la revista ha fomentado la creación de redes de

colaboración entre especialistas, promoviendo el diálogo interdisciplinario y la internacionalización de la investigación. La reflexión sobre su impacto nos lleva a reconocer que la calidad editorial, la rigurosidad en los procesos de evaluación y la apertura a nuevas líneas de estudio son factores determinantes para garantizar su proyección futura.

Los editores de *Verbeia* deseamos expresar nuestra más profunda gratitud a todas las personas e instituciones que han contribuido al desarrollo y consolidación de esta publicación a lo largo de sus diez años de trayectoria.

Agradecemos a los miembros de los Comités Editorial y Científico, cuya dedicación, rigor y compromiso han sido esenciales para garantizar la calidad académica de la revista. Su trabajo constante en la evaluación y supervisión de los procesos editoriales ha permitido mantener los más altos estándares científicos.

Extendemos nuestro agradecimiento a los autores que han confiado en *Verbeia* como plataforma para la difusión de sus investigaciones. Sus aportaciones han enriquecido el debate académico y han consolidado la revista como un espacio de referencia en el ámbito de los estudios filológicos.

Reconocemos igualmente la labor de los revisores externos, cuya participación ha asegurado la transparencia y la objetividad en los procesos de evaluación por pares. Su esfuerzo desinteresado y su criterio especializado han sido fundamentales para la mejora continua de cada publicación.

Nuestro agradecimiento se dirige también a las autoridades académicas que, desde el inicio, han apoyado este proyecto editorial, facilitando los recursos y el respaldo institucional necesarios para su desarrollo. Sin su confianza y colaboración, la consolidación de *Verbeia* no habría sido posible.

Asimismo, expresamos nuestro reconocimiento a todos los editores invitados que, a lo largo de esta década, han confiado en nuestra publicación y han contribuido a su crecimiento y relevancia.

El número que hoy se presenta es, como ya hemos dicho, para conmemorar los 25 años de nuestra universidad y qué mejor que un monográfico dedicado a la figura de Camilo José Cela y dirigido por Adolfo Sotelo, en el que además contamos con investigadores de prestigio como Darío Villanueva, Pilar Criado, Alba Guimerà, Lourdes Regueiro, Iván Rodríguez Varela y Gonzalo Navajas.

No queremos finalizar sin destacar la contribución del grupo de investigación GRIMM, origen de esta iniciativa, y de todas las personas que, en diferentes etapas, han dejado su

huella en la historia de la revista. Su visión y compromiso han permitido que hoy celebremos una década de excelencia académica.

Verbeia. mantiene su firme compromiso con los principios de la ciencia abierta, la internacionalización y la excelencia académica. Nuestra meta es seguir siendo un espacio de referencia para la investigación filológica, adaptándonos a los retos que plantea la producción científica en humanidades en el siglo XXI y contribuyendo activamente a la creación y difusión del conocimiento en un entorno global.

Presentación

Presentation

Jaime Olmedo Ramos

Rector de la Universidad Camilo José Cela

Escribo estas líneas con la ilusión de confesar algo que me enorgullece profundamente: formo parte del Comité Científico y Evaluador de *Verbeia. Journal of English and Spanish Studies* desde su inicio. Hace ahora diez años, recibí la invitación de Sonia Sánchez Martínez, con quien tuve la fortuna de compartir aulas, aprendizaje y amistad durante nuestros años en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid.

Es más, en el número 0 de *Verbeia* (2015), contribuí con un trabajo titulado “Realidad y literatura en Cervantes: la otra *brava y descomunal batalla* sobre el vino” en el que, con motivo del IV centenario de la publicación de la segunda parte del *Quijote* en 1615, reflexionaba sobre el vínculo entre literatura y realidad que recorre toda la obra cervantina. Lo ejemplifiqué entonces con las referencias al vino, mudando la interpretación que hasta ese momento se había tenido sobre ese asunto, pues Cervantes pretendió, con su literatura, dignificar el vino de Esquivias, del que había sido cosechero, colocándolo a la par que el resto de vinos *preciosos* o caros de su tiempo. De ahí que, en todas las referencias cervantinas al vino, pueda entenderse un componente biográfico y comercial hasta ahora descuidado por la crítica.

A lo largo de todos estos años, *Verbeia* ha sido mi vínculo académico con la Universidad Camilo José Cela, cuyo rectorado tengo el honor de desempeñar por uno de esos generosos *derrepentes* de la vida, que diría Juan Rulfo.

Y así, número tras número, he visto crecer el proyecto de la mano de quienes lo han gestado y gestionado con dedicación, pulcritud y acierto. Quiero, por tanto, felicitar al equipo editorial de la revista en la figura de sus directores Sonia Sánchez Martínez, Isabel Morales Jareño y Emilio Cañadas Rodríguez, profesores de nuestra Facultad de Educación con el compromiso y la inquietud bastantes para poner en pie y mantener durante una década esta empresa científica y editorial que ha alcanzado plena madurez y amplio reconocimiento en el ámbito filológico.

Quiero asimismo ponderar su empeño casi heroico y su entusiasmo sostenido. Decía Ortega: “lo espero todo del entusiasmo. Siempre es más fecunda una ilusión que un deber”. Así ha sido y así es. Y estoy convencido de que así seguirá siendo.

En el año en que la UCJC cumple 25 años, no se me antoja nada mejor que dedicar el décimo número de *Verbeia*—doble celebración— a Cela mediante un monográfico coordinado por quien mejor puede hacerlo: Adolfo Sotelo, el mayor celiano vivo, además de otras muchas virtudes académicas y personales.

Que en este año de conmemoraciones escriban en las páginas de *Verbeia* autores como Darío Villanueva, Pilar Criado, Alba Guimerá, Lourdes Regueiro, Iván Rodríguez, Gonzalo Navajas y el propio Adolfo es la más alta manera de festejar el primer decenio de *Verbeia*, motivo especial de orgullo para la Universidad Camilo José Cela y para quien esto escribe.



The Sources of *Pascual Duarte's Family*

Darío Villanueva
Real Academia Española
dario@rae.es
<https://orcid.org/0000-0001-7004-9537>

Recibido 10 de noviembre de 2025
Aceptado 4 de diciembre de 2025
Publicado 30 de diciembre de 2025

ABSTRACT

Camilo José Cela's first novel follows the patterns of one of the manifestations of the so-called 'literature of the self,' the Spanish picaresque novel of the Golden Age, but it is also embedded, in terms of its protagonist, in the tradition of what George Steiner called "private tragedy" or the "tragedy of the antihero". Critics have failed to recognize the influence of two tragedies by García Lorca, *Bodas de sangre* and *Yerma*, which premiered when Cela was still "finding his footing" as a budding poet in Madrid in the early thirties. To these sources can be added that of the Russian novelists Tolstoi and Dostoievsky as well as the tragic plays of William Shakespeare, especially *Macbeth*. The notable plot coincidences between *La familia de Pascual Duarte* and his contemporary novel *L'Étranger* by Albert Camus are due to what for Faulkner was the shared influence of the same 'pollen of ideas'.

KEYWORDS: Tragedy of the antihero, picaresque novel, García Lorca

Las fuentes de *La familia de Pascual Duarte*

RESUMEN

La primera novela de Camilo José Cela sigue las pautas de una de las manifestaciones de la denominada "literatura del yo", la novela picaresca española del Siglo de Oro, pero se incardina también, en cuanto a su protagonista, en la línea de lo que George Steiner denominaba "tragedia privada" o "tragedia de antihéroe". La crítica no ha reparado en la influencia de dos tragedias de García Lorca, *Bodas de sangre* y *Yerma*, estrenadas cuando Cela velaba sus armas como poeta novel en el Madrid de los primeros años treinta. A estas fuentes cabe añadir la de los novelistas rusos Tolstoi y Dostoievsky, así como de las piezas trágicas de William Shakespeare, en especial *Macbeth*. Las notables coincidencias argumentales entre *La familia de Pascual Duarte* y su novela coetánea *L'Étranger* de Albert Camus se deben a lo que para Faulkner era el influjo compartido de un mismo "polen de ideas".

PALABRAS CLAVE: Tragedia de antihéroe, novela picaresca, García Lorca

Cómo citar:

Villanueva, Darío. "Las fuentes de *La familia de Pascual Duarte*". *Verbeia, Monográfico Extraordinario*. Edición Conmemorativa 25 Aniversario UCJC, 10, 2025, pp. 11-26.

Para comenzar recordaré una referencia debida a los buenos oficios del historiador de la literatura española Adolfo Sotelo. Él ha rescatado la transcripción de una crítica de *La familia de Pascual Duarte* radiada con motivo de su cuarta salida, la publicada en 1946 por las prensas barcelonesas de Ediciones del Zodíaco, en la que aparece por primera vez el prólogo del doctor Marañón.

La novela había sido publicada inicialmente en 1942 por la editorial Aldecoa de Burgos sin problema con la censura, aunque enseguida surgieron voces críticas dentro del aparato oficial de la dictadura que consiguieron tan solo una victoria pírrica. Fueron retirados de las librerías unos pocos ejemplares de la segunda edición; la tercera, de 1945, se publicará con el sello argentino de Emecé pero circulará sin mayor contratiempo, y al año siguiente aparece de nuevo en España una cuarta edición prologada ni más ni menos que por Gregorio Marañón.

Este prólogo representaba todo un aval, pues, pese a la trayectoria liberal del eminente médico y escritor su prestigio académico, científico y social obligaba al nuevo régimen totalitario a respetarlo. Y Marañón no deja pasar la ocasión para argumentar en su prólogo a favor del significado perfectamente aceptable de la novela tanto en el terreno moral como en el político.

El 3 de junio de 1946 un joven filólogo, Martín de Riquer, muy pronto catedrático de la Universidad de Barcelona, que había sido gravemente herido en los últimos días de la guerra civil al frente de una escuadra del ejército vencedor, lee en Radio Nacional una reseña muy laudatoria de *La familia de Pascual Duarte*, obra en la que advierte, certeramente, “auténtica madurez y verdadero dominio de los recursos novelísticos, emotividad impresionante en la descripción, viveza y absoluta naturalidad en el diálogo y una prosa de la más noble y sencilla calidad”¹. Destaca asimismo que está “perfectamente construida” y apunta una filiación literaria inconfundible: el teatro griego y Dostoievsky, eco con toda certeza de valoraciones previas del maestro Eugeni D’Ors en una glosa publicada en el diario *Arriba* el 18 de abril de 1944.

Tal posibilidad estaba ya apuntada en el citado prólogo de Marañón: “La tremenda historia de Pascual Duarte, como la de los héroes griegos o la de algunos protagonistas de la gran novela rusa, es tan radicalmente humana que no pierde un solo instante el ritmo y la armonía de la verdad”. A esa doble filiación literaria -el teatro griego y Dostoievsky- Martín

¹ Reproduzco literalmente la transcripción firmada el 7 de junio de 1946 por el director de la emisora, José María Malagelade, que me ha proporcionado Adolfo Sotelo.

de Riquer hace un añadido de veras interesante: "Tal vez convendría no olvidar (...) el *Tito Andrónico* shakespiriano". Efectivamente, esta tragedia únicamente es equiparable, por la secuencia de crímenes sangrientos que ofrece, al *Macbeth* del dramaturgo de Stratford-upon-Avon.

Camilo José Cela admiraba sobre todo al autor de *Crimen y castigo* cuyo título dice mucho del propio argumento de la ópera prima del escritor gallego. Las novelas de Dostoievski o Tolstoi, siendo inconfundiblemente rusas y reflejando tanto los avatares de la historia –*Guerra y paz*– como las contradicciones de una sociedad profundamente injusta pertenecen también por derecho propio al canon de los clásicos. Pero no menos relevante es la consideración de Pascual como remedo de los héroes trágicos de la antigua Grecia. Cumple, sin embargo, hacer algunas precisiones a este respecto a la luz de lo que George Steiner denominaba "la muerte de la tragedia".

Recuerda allí el gran humanista en su libro así titulado cómo los poetas trágicos de la Antigüedad sostenían que los poderes que modelan o destruyen nuestras vidas se encuentran fuera del alcance de la razón o la justicia. Que en torno a las personas existen "energías demoníacas que hacen presa del alma y la enloquecen o que envenenan nuestra voluntad de modo tal que infligimos daños irreparables a quienes amamos así como a nosotros mismos"². Personaje trágico es aquel que resulta destruido por fuerzas que no pueden ser entendidas del todo ni derrotadas por la prudencia racional. Bien es cierto que los héroes antiguos eran más nobles y estaban más próximos a las fuentes oscuras de la vida que el ser humano corriente, que los personajes contemporáneos, pero Steiner salva esta contradicción precisamente mediante el concepto de "tragedia privada" o "tragedia de antihéroe": "En *La Nouvelle Héloïse* y *Werther*, la tragedia se hace íntima. Y la tragedia privada pasa a ser el campo preferido del nuevo arte creciente de la novela y no del teatro"³. Con la Revolución francesa y las guerras napoleónicas, el antiguo equilibrio entre la vida privada y la pública queda alterado, y los "hombres comunes" se abren a presiones de la experiencia y los sentimientos que antaño les estaban vedados.

Añade algo más que tiene especial interés para nosotros. La tragedia le parece ajena al sentido judaico del mundo, al que él mismo pertenece por estirpe. Pero, a su vez, el cristianismo sustenta otra visión igualmente antitrágica del mundo, que busca conducir las almas hacia la justicia y la resurrección, ofreciendo una garantía de certeza final y de reposo

² George Steiner, *La muerte de la tragedia*, Barcelona, Azul Editorial, 2001, pág. 11.

³ Obra citada, pág. 145.

eterno. Si, como concluye Steiner, "la auténtica tragedia solo puede desarrollarse cuando el alma atormentada cree que no queda tiempo para el perdón de Dios"⁴, eso es lo que justamente le sucede al antihéroe de Cela.

Pascual relata su vida como el cumplimiento de un destino trágico. "Siempre tuve muy buen ojo para la desgracia"⁵, afirma cuando barrunta la muerte de Pascualillo, que viene a dar la puntilla a sus esperanzas de realización como hombre y como esposo. A partir de entonces, todo se cifra en una cadena de desastres para él. Pero no le echará culpa a las circunstancias; no hace crítica social, no apunta incluso atisbos de revancha que puedan explicar el episodio del asesinato del conde en julio del 36. Culpa al hado, a "la mala estrella, esa mala estrella que parecía como empeñada en perseguirme", "esa fatalidad, esa mala estrella que (...) torció y dispuso las cosas de forma tal que la bondad no acabó para servir a mi alma para maldita la cosa". Aunque parezca acariciar la reconciliación final, la cruda realidad es que muere desesperado.

En todo caso, la novela obedece puntualmente a los tres grandes principios de la antropología trágica: el empecinamiento, el hado y el error fatal. La *Ἀνάγκη* de los griegos representa el destino, personificado por la diosa Moira, el *Fatum* o Hado de los latinos. *Moira* es el lote o parte de suerte o desgracia que nos toca a cada ser humano, una percepción que Pascual tiene muy viva: "el mundo es como es y el querer avanzar contra corriente no es sino vano intento". Pero a la vez se cumple en nuestro protagonista la otra condición propia de los personajes trágicos, la *hybris*; la insolencia, la falta de moderación del instinto, la ausencia de control de los propios impulsos. El empecinamiento en seguir los dictados del temperamento en contra de la medida, la moderación y la sobriedad. Pascual menciona que así como "es demasiado lo malo que la vida me enseñó", es también "mucha mi flaqueza para resistir al instinto". Como consecuencia, sobrevienen los errores fatales que Aristóteles identifica con el término *hamartia*. Esa sumisión insuperable a las pasiones exageradas puede, incluso, ser considerada una enfermedad por su carácter irracional y desequilibrado. Un proverbio erróneamente atribuido al gran trágico Eurípides reza: "Aquel al que los dioses quieren destruir, primero lo vuelven loco". En *La familia de Pascual Duarte* habla principalmente el protagonista, que no se define a sí mismo como tal,

⁴ Ibidem, página 243.

⁵ Página 87 de la edición de Darío Villanueva en la colección Clásicos Hispánicos de Vicens Vives, Barcelona, 2014, por la que citaré.

como demente. Pero sí lo hace, desde su perspectiva externa, el guardia civil: "de la salud de su cabeza no daría yo fe aunque me ofreciesen Eldorado".

No le falta a Pascual conciencia de lo trágico. Él mismo escribe: "Las más grandes tragedias de los hombres parecen llegar como sin pensarlas, con su paso de lobo cauteloso, a asestarnos su aguijonazo repentino y taimado como el de los alacranes". Pero, sobre todo, en su discurso autobiográfico encontramos una línea reiterada de fatalidad autocomplaciente, que se resume en esta admonición de Lola a su marido: "–Es que la sangre parece como el abono de tu vida". Para el desgraciado, el corazón es "esa máquina que fabrica la sangre que alguna puñalada ha de verter...".

Se trata del discurso de la fatalidad; de la invocación al hado implacable y adverso que le da aura trágica al personaje tal y como se desprende de sus propias palabras a lo largo de sus confesiones, de su autobiografía, con reiterativas presencias de emblemas nefastos como la sombra del cementerio, el ciprés, y, en él, la "lechuza, un pájaro de mal agüero". Pascual ha vivido su medio siglo de existencia "sugestionado de su fatalidad", que se manifiesta especialmente en situaciones determinantes resueltas en contra de lo que era la voluntad del propio personaje. Así, aunque la muerte de Lola le inspira una venganza inmediata contra el Estirao, la huida de este enfría su sentimiento. Algo parecido ocurre con el episodio del matricidio. Pascual duda ante el cuerpo durmiente de su madre, en una escena que recuerda vivamente la dubitación de Macbeth ante el lecho de Duncan. Pero allí –al igual que en la tragedia shakespereana– el despertar de la víctima precipita la comisión del crimen.

En apurada síntesis previa, la universalidad y pervivencia de *La familia de Pascual Duarte* nace de sendas opciones de su autor que anclaron su obra juvenil en dos de los grandes troncos constitutivos de la mejor literatura de todos los tiempos.

El primero de ellos tiene que ver fundamentalmente con la forma de narrar, y no es otro que lo que se ha dado en llamar "la literatura del yo". La literatura escrita en primera persona, con un tono confesional que desde la expresión desnuda de la individualidad del personaje ficticio puede producir, cuando el escritor está acertado, la más profunda empatía por parte de los lectores de cualquier época y lugar. Y el segundo fundamento apunta hacia la expresión más sublime del arte de la palabra que Aristóteles consagra en la *Poética*: la tragedia. No es Pascual un héroe, un personaje superior, mítico, como los de Esquilo, Sófocles o Eurípides. Muy al contrario, es un antihéroe, un hombre común, primitivo, inculto, ruin, brutal... Pero su existencia está marcada por un hado adverso que

nunca le abandonará, sino que lo seguirá hasta una muerte indigna, patética, susceptible de provocarnos una verdadera catarsis. Aristóteles cifraba en este término griego, que significa purga o depuración, el efecto que la tragedia producía en los espectadores quienes se sentían liberados de sus propias pasiones negativas al asistir a una representación en la que personajes mejores que ellos sucumbían ante ellas.

Pero es obligado insistir en la influencia determinante que en la creación de *La familia de Pascual Duarte* tuvo el modelo estructural, compositivo y formal de la picaresca del siglo de oro, a la que sumo con no menor relevancia la del teatro de Federico García Lorca, que Cela pudo conocer directamente ya antes del comienzo de la guerra civil gracias a los estrenos madrileños de *Bodas de sangre* y *Yerma*. Es de anotar, a este respecto, que el libro de poemas que escribe por aquellos años y se publicará en 1945 lleva como título *Pisando la dudosa luz del día*, que no es otra cosa que un verso de Góngora, cuyo tercer centenario dio nombre a la Generación del 27, en la que se encuadra el propio Lorca. Pero Camilo José Cela en aquellos sus primeros poemas cohonestaba esta inspiración procedente de nuestra literatura barroca del XVII con la modernidad del surrealismo contemporáneo, tampoco ajeno a Rafael Alberti o al autor de *La casa de Bernarda Alba*.

Cela sabe adaptar a la más pura contemporaneidad un modelo narrativo de acreditada solvencia desde el *Lazarillo de Tormes*, que cuando agota su herencia en las letras españolas a mediados del siglo XVII sirve de inspiración para el resto de las literaturas de Europa. Se trata de la novela picaresca, en la que, en primera persona, el protagonista narra su vida desde su nacimiento y primera infancia hasta el estado final de deshonor en que se encuentra cuando toma la pluma "porque se tenga entera noticia de mi persona", como declara el de Tormes. Esta filiación no es incompatible con otros modelos más cercanos y foráneos. Eugeni D'Ors en su glosa ya mencionada por mí habla ya en abril de 1944 de que el relato de *La familia de Pascual Duarte* está "como escindido en dos secciones –una inspirada por el renuevo de la tradición picaresca y castiza; otra, influida más bien por el dinamismo alucinante de los maestros rusos".

En todo caso, Pascual pone por escrito su vida para explicar el deshonor máximo que lo sentará en el garrote vil. Merece esta pena por el último de sus asesinatos, el de don Jesús González de la Riva, Conde de Torremegía, cometido en los primeros días que siguen al 18 de julio cuando los campos de Extremadura se agitan por aires revolucionarios que Yagüe aplastará inmediatamente, pero en su haber criminal figura el haber dado muerte también con sus propias manos a su madre.

Característico de la picaresca más genuina es que la confesión del narrador protagonista tenga un destinatario individualizado, al que se remite de forma expresa el relato. Así en el *Lazarillo*, el *Buscón*, el *Guzmán de Alfarache*, *La Pícara Justina* y la mayoría de las otras novelas hasta el *Estebanillo González*.

En *La familia de Pascual Duarte* el protagonista y narrador tiene como *narratario* a don Joaquín Barrera López, un amigo del conde de Torremegía que reside en Mérida. A él, Pascual le escribe una "Carta anunciando el envío del original" que ha redactado estando en capilla en el penal de Badajoz. Carta noticiera es la forma de discurso escogida por el anónimo autor del *Lazarillo* a principios de los años 1550 para que el pícaro salmantino, nacido cabe el río Tormes, dé respuesta a la curiosidad de un caballero (o dama) acerca de su mala fama ("el caso") que anda en boca de todos: "Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso por muy extenso, parecióme no tomalle por el medio, sino por el principio, porque se tenga entera noticia de mi persona".

Pascual trata con no menor respeto a su corresponsal: "Reciba, señor don Joaquín, con este paquete de papel escrito, mi disculpa por haberme dirigido a usted, y acoja este ruego de perdón que le envía, como si fuera el mismo don Jesús, su humilde servidor". Y tras esta carta la narración propiamente dicha comienza con un "Yo, señor, no soy malo", remedo del arranque de *El buscón*: "Yo, señor, soy de Segovia". No será esta la única concomitancia entre las novelas de Quevedo y de Cela, pues Pascual Duarte huye de Torremegía advertido "de la mucha picaresca que en Madrid había" con el propósito de "continuar a cualquier punto desde el que intentaría saltar a las Américas". No lo hará, como sí lo hace el rufián de medio pelo Pablillos de Segovia quien, perseguido por la justicia, determina "consultándolo primero con la Grajal", su coima, "de pasarme a Indias con ella, a ver si, mudando mundo y tierra, mejoraría mi suerte. Y fuéme peor, como vuestra merced verá en la segunda parte, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres". Por si no fuese suficiente con esta filiación, el joven Cela, que escribe su primera novela empapado en la lectura de los clásicos españoles de la colección Rivadeneyra, arroja el texto nuclear del relato con un aparato paratextual que le sirve muy hábilmente para diversos propósitos y está tomado de la tradición que viene de los libros de caballerías altomedievales y llega hasta el propio *Quijote*.

Me refiero a lo que se conoce como "el artificio del manuscrito encontrado". Es el caso del original árabe que un innominado "segundo autor" de la novela cervantina descubre en una alcañá de Toledo y hace traducir al castellano, previo pago a un morisco aljamiado. Ese

manuscrito contiene el grueso de la historia del Caballero de la Triste Figura escrita por el historiador árabe Cide Hamete Benengeli. Se trataba de un viejo recurso que, como tantos otros, Cervantes toma de las novelas de caballerías.

De igual modo, en *La familia de Pascual Duarte* no es una, sino que son varias las figuras que intermedian entre el manuscrito del reo y su edición en libro. En primer lugar, está el *transcriptor* que decide "dar a la imprenta las *memorias* de Pascual Duarte" encontradas en una farmacia de Almendralejo a mediados de 1939. Junto a él, don Joaquín Barrera López, a quien el propio Pascual le había enviado desde la cárcel su manuscrito. Igualmente, se reproduce una cláusula del testamento ológrafo otorgado por don Joaquín en Mérida en mayo de 1937 que explica la peripecia por la que el manuscrito se salvó de la quema y pudo llegar a la farmacia de don Benigno Bonilla en Almendralejo en donde por casualidad el transcriptor lo encontrará dos años más tarde.

Está fuera de duda que en *La familia de Pascual Duarte* se da una decantación o sublimación literaria de un relato enunciado, en definitiva, por un sujeto inculto, poco leído, de sensibilidad elemental. La narración deja traslucir juegos retóricos, paralelismos semánticos y compositivos, artificios de índole metafórica o metonímica. En especial, destaca la reiterada presencia de un elemento léxico, vinculado estrechamente a la acción, que constituye sin embargo un verdadero *emblema* y nos avisa de una influencia literaria sobre este Cela de los primeros años cuarenta en que la crítica apenas si ha reparado: la del teatro de Federico García Lorca.

En *Bodas de sangre*, la "tragedia en tres actos y siete cuadros" que el poeta granadino estrenó en el madrileño teatro Beatriz en marzo de 1933, una vez que se ha consumado la muerte tanto del Novio como de Leonardo (el antiguo pretendiente con el que la Novia intenta escaparse el día de su boda) el clímax del final, hasta la bajada del telón, se centra en una glosa patética y poética a la vez del cuchillo que ha segado la vida de los dos mozos: *Y esto es un cuchillo, / un cuchillito / que apenas cabe en la mano; / pez sin escamas ni río, / para que un día señalado, entre las dos y las tres, / con este cuchillo / se queden dos hombres duros / con los labios amarillos.*

En el último capítulo de *La familia de Pascual Duarte*, dedicado al "día que decidí hacer uso del hierro", asimismo el clímax del parricidio se centra en gran medida en el cuchillo como emblema reiterado: "afilé el cuchillo de monte, con su larga y ancha hoja que se parecía a las hojas del maíz, con su canalito que la cruzaba, con sus cachas de nácar que le daban un

aire retador"; "desenvainé el cuchillo que brillaba a la llama como un sol"; "Fue el momento mismo en que pude clavarle la hoja en la garganta"...

Como prueba de aquella elaboración literaria –más allá del supuesto adanismo de una narración ingenua– a la que antes nos referíamos reparemos en que páginas atrás, al final del capítulo 12º, hay un párrafo de reflexión por parte de Pascual que preludia el momento del matricidio:

"Se mata sin pensar, bien probado lo tengo; a veces, sin querer. Se odia, se odia intensamente, ferozmente, y se abre la *navaja*, y con ella bien abierta se llega, descalzo, hasta la cama donde duerme el enemigo (...)"

Aquí, la navaja es preludio del cuchillo. Con una significatividad semejante, es muy ilustrativo reparar en la coincidencia textual con que el narrador comenta dos situaciones casi consecutivas, la pelea con Zacarías y el feroz apuñalamiento de la yegua en el capítulo siguiente:

"Yo abrí la *navaja* con parsimonia; en estos momentos una precipitación, un fallo, puede sernos de unas consecuencias funestas".

"La yegua se arrimó contra el pesebre; yo abrí la *navaja* con cuidado; en estos momentos, el poner un pie en falso puede sernos de unas consecuencias funestas".

A este respecto, hay que destacar el análisis de las *escenas* de señalada inspiración lorquiana que en los capítulos 10º, 11º y 12º de *La familia de Pascual Duarte* concentran una gran intensidad trágica expresada fundamentalmente a través del diálogo.

Corresponden a lo que será el motivo fundamental de la amargura del protagonista después de su boda con Lola, el aborto que esta sufre enseguida y la muerte prematura del hijo que ambos tendrán después.

Pascual, personaje agónico como hemos apuntado ya, pasa de estar "como anonadado y hundido en las más negras imaginaciones" a la euforia que le depara el nacimiento de Pascualillo, al que "algún mal aire traidor echó por el suelo" a los once meses de su edad. Comienza entonces un calvario de amargura en que el hombre se ve rodeado de tres mujeres "enlutadas como cuervos" que hacen de sus lamentaciones "una letanía, agobiadora y lenta como las noches de vino, despaciosa y cargante como las andaduras de los asnos".

Es difícil sustraerse a la identificación de este tétrico escenario con el de *La casa de Bernarda Alba*, tragedia póstuma (estrenada en 1945) de Federico García Lorca, en la que la protagonista –áspera y tiránica al modo de la madre de Pascual–, tras la muerte de su segundo marido, decide recluirse de por vida y guardar luto en el ámbito cerrado de su casa, arrastrando con ella a las cinco hijas habidas de los dos matrimonios. Entre ellas están Angustias y Martirio, nombres tan significativos aquí como hemos visto que lo es Esperanza en *La familia de Pascual Duarte*. El odio marca la relación entre las muchachas, favorecido por la disputa de una quimera: un casamiento liberador con un galán que nunca tomará presencia efectiva, Pepe el Romano.

El coro lúgubre que se establece con ellas bajo el bastón de mando patriarcal que esgrime Bernarda Alba bien parece anunciar el que Pascual Duarte padece: "Tres mujeres hubieron de rodearme cuando Pascualillo nos abandonó (...) y de estas tres mujeres, ninguna, créame usted, ninguna, supo con su cariño o con sus modales hacerme más llevadera la pena de la muerte del hijo; al contrario, parecía como si se hubiesen puesto de acuerdo para amargarme la vida. Esas tres mujeres eran mi mujer, mi madre y mi hermana".

Reparemos, pues, en esta presencia al trasluz de *La casa de Bernarda Alba* en la novela de 1942 y sumémosla a aquellos otros ecos lorquianos que nos llegaban de *Bodas de sangre* a propósito del cuchillo como emblema de las muertes desencadenadas por la pasión erótica, lo que en *La familia de Pascual Duarte* explica tanto los navajazos a Zacarías como, sobre todo, el homicidio del Estirao. Pero hay algo más que se sustancia también a modo de *escena* en la novela, con esa doble implicación: formal por una parte (el diálogo dramático) y temática por otro (la ausencia del hijo y el odio al marido).

El capítulo duodécimo apenas si incluye narración, hasta los párrafos finales que son aquellos ya comentados en que Pascual ve en la navaja el instrumento idóneo para el que el odio mate "sin pensar", "sin querer".

Se trata de ejemplificar a través de sus propias palabras la actitud de cada una de las mujeres que parecían haberse puesto de acuerdo para amargarle la vida a Pascual. Pero, inicialmente, la voz cantante la lleva una de aquellas tres Erinias o ménades, Lola, la desesperada esposa de Pascual.

"Estaba como loca, como poseída por todos los demonios, alborotada y fiera como un gato montés" cuando, con frases cortantes como cuchillos, recrimina a su marido su supuesta culpabilidad en la pérdida de sus dos hijos. Y para herirlo más, retoma aquel dicterio que había servido para bien cuando el entierro de Mario:

"-¡Eres como tu hermano!
... la puñalada a traición que mi mujer gozaba en asestarme..."

Al final del capítulo anterior, Lola, al recordarle su marido el "mal aire traidor" que les había llevado al niño, da lugar a esta situación:

"Una leona atacada no tuviera aquel gesto que puso mi mujer.
-¡Para que una se raje como una granada! ¡Parir para que el aire se lleve lo parido, mal castigo te espere!"

En estos dos capítulos (11º y 12º), todo lo que se refiere al dolor de Lola, las palabras con que lo expresa y su hostilidad contra el marido nos remiten inequívocamente al universo formal y significativo de *Yerma*, el "poema trágico en tres actos y seis cuadros" estrenado por Margarita Xirgú en el Teatro Español en 1934, cuando Cela participaba activamente como poeta en ciernes en la vida literaria y cultural madrileña. La campesina que lo protagoniza no engendra un hijo con su marido Juan, al que considera responsable de tal infecundidad instigada por una "Vieja pagana", y finalmente acabará estrangulándolo mientras se abrazan. Enloquecida, estas son sus últimas palabras:

"Marchita, marchita pero segura. Ahora sí que lo sé de cierto. Y sola. (*Se levanta. Empieza a llegar gente.*) Voy a descansar sin despertarme sobresaltada, para ver si la sangre me anuncia otra sangre nueva. Con el cuerpo seco para siempre. ¿Qué queréis saber? ¡No os acerquéis, porque he matado a mi hijo, yo misma he matado a mi hijo!"⁶.

Finalmente, existen concomitancias argumentales entre *L' Etranger* de Albert Camus y la novela de Cela, ambas publicadas en 1942. Los dos protagonistas, Pascual y Mersault, individuos elementales o, incluso, primitivos, son ajusticiados por asesinato, y ambos cuentan su historia en primera persona. El personaje de Camus, abrumado por el calor y agredido por la luz inmisericorde del sol, mata a un árabe en la playa de Argel de manera un tanto arbitraria que vagamente recuerda la muerte de la perra Chispa a la que su dueño dispara sin razón al volver de la caza. La frialdad y apatía de Mersault se había manifestado ya a raíz de la muerte de su madre, encajada por él con una indiferencia que los jueces no

⁶ Federico García Lorca, *Obras completas*, Biblioteca Castro, Madrid, 2019, edición de Andrés Soria Olmedo.

dejan de valorar en su contra. El español relata la secuencia desgraciada de su vida desde un profundo arrepentimiento y una percepción nítida del sino trágico que lo ha acompañado; el francés más bien encarna, por su parte, el "mal du siècle" del absurdo, del sinsentido de la vida, muy en consonancia con el existencialismo de la filosofía alemana y francesa del momento.

El escritor francés, Nobel de Literatura en 1957, comenzó a escribir su primera novela en 1937, la concluyó en mayo de 1940 y la publicó en julio de 1942. Cela, por su parte, redactó la suya entre agosto de 1940 y enero de 1942, para verla editada en diciembre de este mismo año, como hemos apuntado ya. Pero los evidentes paralelismos entre *L'Étranger* y *La familia de Pascual Duarte*, que el traductor de esta última Anthony Kerrigan cifra en el "asesinato sin sentido" y el "vacío espiritual"⁷, no obedecen en modo alguno a la influencia de una de ellas sobre la otra, sino más bien a ese "polen de ideas" como imagen que explica las convergencias entre obras de diferentes literaturas al que el Nobel norteamericano William Faulkner recurrió en 1932 cuando se le preguntaba por el ejemplo que para él podía haber representado James Joyce. Un polen de ideas que "flota en el aire y fertiliza similarmente a las mentes aquí y allí sin que tengan contacto entre ellas"⁸. Esa es la perspectiva adoptada por Jorge A. Marban en su monografía de 1973 *Camus y Cela. El drama del antihéroe trágico*⁹, enfoque que se ve corroborado tras un detallado estudio comparativo de ambas novelas.

En cierto modo, este paralelismo entre las obras primeras del Nobel francés nacido en 1913 y del Nobel español nacido en 1916, pese a las circunstancias muy diferentes de sus respectivos países –unidos sin embargo por la experiencia terrible de sendas guerras–, puede servirnos para comprender el extraordinario éxito internacional que *La familia de Pascual Duarte* obtendrá desde muy pronto y hasta el presente. Unido esto a la valoración de la obra según la encuesta de Sigma Dos en 2005, cumple concluir que se trata de un texto que pertenece ya a ese repertorio selecto de las novelas clásicas, al canon literario universal.

⁷ C. J. C., *The Family of Pascual Duarte*, Boston/Toronto, Little, Brown and Co., 1964.pág. IX. A raíz de la primera traducción inglesa a cargo de John Marks, publicada en la ciudad del Támesis, en 1946, un crítico anónimo del *Boletín del Instituto Español de Londres* poco menos que acusa a Cela de plagio, calificando su obra de "remedo de *L'étranger* de Albert Camus".

⁸ Véase Darío Villanueva, *El polen de ideas. Teoría, Crítica, Historia y Literatura comparada*, Barcelona, PPU, 1991.

⁹ Barcelona, Ediciones Picazo, 1973.

Tres años después de la muerte de Camilo José Cela, acaecida el 17 de enero de 2002 en Madrid, la revista *Leer* elaboró un interesante y novedoso trabajo de valoración literaria. Encargó a la empresa Sigma Dos la realización en mayo de 2005 de una encuesta mediante 201 entrevistas telefónicas y personales con 132 profesores universitarios y de grado medio, y 69 críticos literarios, escritores e intelectuales a los que se les preguntaba inicialmente cuáles consideraban las tres mejores novelas españolas del siglo XX a partir de la generación del 98. El resultado de esta primera pregunta fue favorable a *La colmena*, seguida por *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos y, en tercer lugar, *La familia de Pascual Duarte*.

Pero la encuesta se completó con otras cinco clasificaciones. El mismo orden entre las obras mencionadas se da en la lista de las novelas "más sobresalientes por su argumento". En cuanto al *estilo literario*, *La colmena* es de nuevo considerada la mejor, seguida de *Tiempo de silencio*, *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio, y, esta vez en cuarta posición, *La familia de Pascual Duarte*. Martín Santos consigue que *Tiempo de silencio* sea valorada como la *más innovadora*, clasificación en la que le sigue ahora *La colmena*, *El Jarama* y otra vez en cuarto lugar *La familia de Pascual Duarte*. Pero la presencia de la narrativa de Cela en este apartado se completa con la décimo tercera posición de *Oficio de tinieblas 5* (1973) y la décimo cuarta de *Madera de boj*, su última novela publicada en 1999.

Mucho interés encierra, en mi opinión, el resultado de las dos últimas preguntas referentes, respectivamente, a la novela "que mejor representa a España y refleja su realidad social o toda una época", y la obra que tendrá "más proyección en el futuro y será más leída en los siglos venideros". En ambas listas la ganadora es, una vez más, *La colmena*. Pero la segunda novela en la valoración que los encuestados hacen según los dos criterios es, precisamente, *La familia de Pascual Duarte*.

Si añadimos que en el capítulo del reflejo de la realidad social figuran *ex aequo* en la décima posición *San Camilo 1936* y *Viaje a la Alcarria*, y que la undécima obra a la que los consultados auguran mayor proyección es *Mazurca para dos muertos* (1983), el resultado final del trabajo de Sigma Dos para la revista *Leer*¹⁰ se muestra muy generoso para con la trayectoria novelística y narrativa de Camilo José Cela, pues recoge el libro de viajes de 1948 y cinco de sus novelas publicadas entre 1942 (*La familia de Pascual Duarte*) y 1999 (*Madera de boj*). Con todo, la primacía la lleva su obra maestra de 1951 *La colmena*, que no

¹⁰ "LEER XX Aniversario (1985-2005) /Encuesta de Sigma Dos", *Leer*, nº 164, julio-agosto de 2005, págs. 66-72.

solo es considerada la mejor novela española del siglo XX y la de mayor proyección futura, sino que ocupa también el primer lugar en tres de las otras cuatro clasificaciones.

Pero no me parece menos significativo que *La familia de Pascual Duarte*, ópera prima de un poeta de veinticinco años que en 1942 se estrenaba como novelista, sea valorada como la tercera mejor novela española del siglo XX. Y más en detalle, aparezca en la segunda posición en cuanto a dos criterios –por su reflejo de la realidad social y una época de España, y por su proyección de futuro–, sea señalada como la tercera más sobresaliente por su argumento, y la mayoría de los profesores, críticos y escritores encuestados la consideren la cuarta más innovadora y más destacada por su estilo. En cierto modo, ello viene a dar crédito a una jactanciosa afirmación que el propio Cela, pródigo en ellas, hizo en fecha tan temprana como 1953: "Me considero el más importante novelista español desde el 98 y me espanta el considerar lo fácil que me resultó. Pido perdón por no haberlo podido evitar"¹¹.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

Ediciones

Urrutia, Jorge. *La familia de Pascual Duarte*, Editorial Planeta, Barcelona, 1977.

Sotelo, Adolfo. *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Destino, 1995.

Villanueva, Darío. *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Vicens Vives, 2014.

Libros sobre Camilo José Cela

Ilie, Paul. *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1963 (3ª edición aumentada, Madrid, Gredos, 1978).

Marbán, Jorge A. *Camus y Cela. El drama del antihéroe trágico*, Barcelona, Ediciones Picazo, 1973.

Pérez, Janet. *Camilo José Cela revisited: The Later Novels*, New York, Twayne, 2000.

Platas Tasende, Ana M^a. *Camilo José Cela*, Madrid, Síntesis, 2004.

Ponte Far. José Antonio, *Camilo José Cela: Su arte literario*, Santiago de Compostela, Tambre, 1994.

Prjevalinsky, Olga. *El sistema estético de Camilo José Cela*, Madrid, Castalia, 1960.

¹¹ "Breve autobiografía del inventor", *Baraja de invenciones* (1953). En OC, t. II, Barcelona, Destino, 1964, p. 543.

Sotelo Vázquez, Adolfo. *Camilo José Cela: Perfiles de un escritor*, Sevilla, Renacimiento, 2008.

Umbra, Francisco. *Cela: Un cadáver exquisito. Vida y obra*, Barcelona, Planeta, 2002.

Villanueva, Darío. (Compilador). *Camilo José Cela: Páginas escogidas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

Zamora Vicente, Alonso. *Camilo José Cela (Acercamiento a un escritor)*, Madrid, Gredos, 1962.

Libros sobre La familia de Pascual Duarte

Breiner-Sanders, Karen E. *"La familia de Pascual Duarte" a través de su imaginación*, Madrid, Pliegos, 1990.

Carrascosa Miguel, Pablo. *"La familia de Pascual Duarte". Camilo J. Cela*, Madrid, Ceac, 1990.

Casado Velarde, Manuel. *Estudio de los verbos de modalidad en "La familia de Pascual Duarte"*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1972.

Hoyle, A. *La familia de Pascual Duarte. Camilo José Cela*, London, Grant&Cutler, 1994.

Huarte Morton, Fernando. *Ensayo de una bibliografía de "La familia de Pascual Duarte"*, Madrid, s. ed., 1968.

Rodríguez López, Antonio. *Psiquiatría y Literatura. Autopsia psíquica de Pascual Duarte*, A Coruña, Real Academia de Medicina y Cirugía de Galicia, 2000.

Lázaro, Emilio M., Elías Querejeta, y Ricardo Franco. *Pascual Duarte* [guión cinematográfico], Madrid, Elías Querejeta Ediciones, 1976.

Sagaró Faci, Matilde. *"La familia de Pascual Duarte" de Camilo José Cela*, Madrid, Ciclo Editorial, 1990.

Urrutia, Jorge. *Cela: "La familia de Pascual Duarte". Los contextos y el texto*, Madrid, SGEL, 1982.

Varios Autores, *"La familia de Pascual Duarte" de Camilo José Cela. 50 años*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992.

Otras referencias

Castro de Paz, José Luis, y Jaime J. Pena Pérez. [Compiladores] (2001), *Las imágenes y el inventor de palabras: Camilo José Cela en el cine español*, Ourense, Sexto Festival Internacional de Cine Independiente.

García Jambrina, Luis (2002), *"La adaptación de La familia de Pascual Duarte"*, *Hispanorama*, 95, pp. 15-21.

- Hopewell**, John (1989), *El cine español después de Franco*, Madrid, Ediciones El Arquero.
- Lázaro**, Emilio M., Querejeta, Elías, Franco, Ricardo (1976), *Pascual Duarte* [guión cinematográfico], Madrid, Elías Querejeta Ediciones.
- Mínguez Arranz**, Norberto (1998), "Pascual Duarte sin familia", en *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*, Valencia, Ediciones de la Mirada, pp. 91-109.
- Paz Gago**, José María (2002), "C. J. C. y el cine", *VI Curso de verano. La obra literaria de Camilo José Cela*, Iria Flavia, Fundación Camilo José Cela, pp. 365-388.
- . (2011), "Perspectivas inciertas. Camilo José Cela en el cine español", *Anuario de estudios celianos*, pp. 69-88.
- Steiner**, George (1991), *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, Barcelona, Destino.
- Urrutia**, Jorge (1984), "Paralelismo y desviaciones y/o sometimientos y libertades de los textos (De *La familia* al *Pascual*)", en *Imago Litterae. Cine. Literatura*, Sevilla, Alfar/Padilla. También en Castro de Paz y Pena Pérez (compiladores) [2001], pp. 69-87.
- Utrera**, Rafael (1990), "Cela en la pantalla", *Ínsula*, 518/519, pp. 69-70.
- Vernon**, Kathleen M. (1989), « *La Politique des Auteurs: Narrative Point of View in Pascual Duarte, Novel and Film* », *Hispania*, 72, 1, pp. 86-96.
- Villanueva**, D. (1991), *El polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada*, Barcelona, P.P.U.



The First Translations of *La familia de Pascual Duarte*

Adolfo Sotelo Vázquez
Cátedra Camilo José Cela (UCJC)
sotelo@ub.edu
<https://orcid.org/0000-0002-8781-1230>

Recibido 13 de noviembre de 2025
Aceptado 1 de diciembre de 2025
Publicado 30 de diciembre de 2025

ABSTRACT

This article recounts Camilo José Cela's work and days in arranging the first translations of *La familia de Pascual Duarte*. It focuses on the Italian, English and French translations, which paved the way for an extensive number of subsequent translations.

KEYWORDS: Camilo José Cela, *La familia de Pascual Duarte*, translation, Salvatore Battaglia, John Marks, Jean Viet.

Las primeras traducciones de *La familia de Pascual Duarte*

RESUMEN

El artículo relata los trabajos y los días de Camilo José Cela tramitando las primeras traducciones de *La familia de Pascual Duarte*. El artículo se detiene en las traducciones italiana, inglesa y francesa, que abren el camino a un amplísimo número de traducciones.

PALABRAS CLAVE: Camilo José Cela, *La familia de Pascual Duarte*, traducción, Salvatore Battaglia, John Marks, Jean Viet.

Cómo citar:

Sotelo, Adolfo. "Las primeras traducciones de *La familia de Pascual Duarte*". *Verbeia*, Monográfico Extraordinario. Edición Conmemorativa 25 Aniversario UCJC, 10, 2025, pp. 27-36.

“Cuando me retiraron la novela [noviembre, 1943]
empecé a ocuparme de las traducciones”
(Camilo José Cela, 1951)

Desde bien temprano —quizás el momento clave sean los primeros meses de 1946, que conocen la negativa rotunda de la censura eclesiástica a la publicación de *La colmena*— Cela buscó un editor de notable prestigio en Barcelona, para que vehiculase su extraordinaria y audaz potencia creadora de los años cuarenta. Probablemente sus desavenencias con Afrodísio Aguado (al que califica de “cerdo” en una carta de marzo del 45), quien le había editado *Pabellón de reposo* (1944) y *Esas nubes que pasan* (1945), tuvieron mucho que ver con su voluntad de que fuese Barcelona la ciudad editora de sus obras, como atestiguan sus contactos, con desigual suerte, con los editores Carlos F. Maristany (de Ediciones del Zodíaco), Josep Janés y Josep Vergés (Destino), mientras le acuciaban imperiosas necesidades económicas. Al mismo tiempo comenzó a recorrer el camino de las traducciones de sus obras, empezando naturalmente por *La familia de Pascual Duarte*. En los tramos iniciales de este camino se valió de las amistades que le ofrecían expectativas, pero como escritor profesional —marbete que le define siempre de modo oportuno y correcto— se puso en contacto a comienzos de 1947 con una agencia literaria barcelonesa, dirigida por el doctor Hermann Stock y cuyo nombre era Universitas (Agencia Literaria Ibero-Americana). Cela no dejó en ningún momento de cuidar y vigilar las ediciones y traducciones de sus libros, pero el doctor Stock se convirtió en su primer agente literario. No es baladí la reflexión de Cela en una carta a Stock del 4 de marzo del 47: “Tiene usted mucha razón al insistirme en que deje las gestiones de mis traducciones al extranjero, en una sola mano. Esto, ya sabe usted es mi viejo proyecto y su agencia la mano que lo realiza”. Sin embargo, *stricto sensu*, no sucedió, salvo en contadas ocasiones, por ejemplo, en la traducción alemana de *Pascual Duarte* (1949), después de que Cela se convenciese de que Karl Wlasak no podía ser el traductor de su novela.

I

En la colección “O tabeirón namorado”, Fernando Huarte estableció en 1994 el recuento de las ediciones del cincuentenario de *La familia de Pascual Duarte*: sumaban doscientas, de ellas once eran traducciones al francés, nueve al inglés (una bilingüe, la de Las Américas de

1965), siete al holandés, cinco al alemán, cuatro al portugués, tres al sueco, dos al gallego, dos al vascuence y una al catalán. La mayoría tienen el mismo traductor a cada una de las lenguas. Por ello CJC se sentía orgulloso de la internacionalización de su *opera prima*. En una entrevista concedida al diario *Pueblo* (17-XI-1950) afirmaba: “Ahí está humildemente mi *Pascual Duarte*, con su traducción a diecinueve lenguas”. En otra entrevista coetánea con Ramón Solís (*La Voz del Sur*, 3-XII-1950) a la pregunta de ¿Cuántas ediciones se habían hecho de la novela y a cuántos idiomas se ha traducido?, contesta: “Exactamente veintitrés, cuatro en castellano y el resto en diecinueve lenguas más. Me hace cierta gracia que mi *Pascual Duarte* es la novela más traducida después del *Quijote*. Hay algunos autores que han sido más traducidos que yo, pero con un solo libro, nadie ha conseguido ese tope. Estoy preparando para la revista de bibliografía que dirige Antonio Rodríguez Moñino un relato que titulé “Andanzas europeas y americanas de Pascual Duarte y su familia”; en él me limito a contar las incidencias en las ediciones de las que tengo ejemplares en mi poder”. En efecto, ese texto, fechado en setiembre del 1951, es la primera guía para recorrer el camino de las traducciones de la primera obra de Cela.

Hasta 1950 —intervalo que podríamos considerar de las primeras traducciones— podemos listar en octubre de 1944 la primera edición italiana, a cargo de Salvatore Battaglia, si bien como el propio hispanista reconoce en la “Prefazione” agradece la colaboración de Luis González Alonso, corresponsal del diario *Ahora* durante la II República y en 1944 agregado de prensa a la Embajada Española. González Alonso, muy buen amigo de Juan Aparicio – Delegado Nacional de Prensa-, es personaje clave en esta traducción, como señala CJC en un texto matriz para la vida de su primera novela, “Andanzas europeas y americanas de Pascual Duarte y su familia” (1951):

“La traducción al italiano se la debo a mi amigo Juan Aparicio, entonces Delegado Nacional de Prensa; él fue quien me puso en contacto con el Agregado de Prensa a la embajada española en Italia, Luis González Alonso, que me pidió los derechos para la editorial Cremonese, de Roma. Le dije que sí, y la novela fue traducida por Salvatore Battaglia, profesor de la universidad de Nápoles, que le puso un prólogo muy cariñoso. La edición apareció en octubre del 44, en la casa Perrella”¹.

¹ CJC, *Obra Completa*, I. Barcelona, Destino, 1962, p. 563.

De las pocas noticias que conozco de González Alonso quizás la más relevante procede del impagable libro de Dionisio Ridruejo, *Casi unas memorias* (1976): durante su viaje a Italia en 1938 Eugenio Montes le presentó a César González Ruano y a González Alonso; del segundo escribe lo siguiente, tras confesar que fue su introductor en Roma al final de la década de los cuarenta (diciembre del 48):

“Luis González Alonso era un salmantino de vocación universitaria que se había ido a Nápoles de lector de español y que trabajaba en los medios universitarios y periodísticos. Algo bohemio también, a su modo, era limpio y bueno, sencillo, inteligente y de enorme generosidad. Aún más pequeño que yo, tenía una barba cerrada que ni con el afeitado dejaba de azulear, unas cejas pobladas y una expresión ibérica inconfundible. Pero ya empezaba a hacerse un romano. Cuando luego viví con él en amistad muy asidua lo era ya por completo”².

Las *Memorias* de González Ruano completan la referencia de Ridruejo. En *Mi medio siglo se confiesa a medias* (1950) dejó consignado que González Alegre “estaba muy enterado de las cosas de Italia y en cuanto a Roma se la sabía de memoria, o como dicen los franceses, *de corazón*”³.

La celeridad de la traducción –es anterior a la tercera edición en español- que sin duda se debe al apoyo que ya recibía el joven escritor gallego de Juan Aparicio y a la importante mediación de González Alegre, tuvo como protagonista a Battaglia, quien en su prólogo, tras informar de la publicación de *Pabellón de reposo* (1943) y de la redacción de un nuevo libro titulado *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, advertía de los siguientes extremos. Primero: su linaje picaresco, aunque no se trata de una picaresca clásica, sino “filtrata attraverso la scabra sensibilità di un Baroja”⁴, lo que le lleva a postular que Cela, impulsado por una dolorosa conciencia contemporánea y a través de Baroja, ha llegado a la picaresca clásica. Segundo: Cela tiene ya un método narrativo que supera lo analítico y lo descriptivo, para proponer una poesía anfibia que apunta a la realidad dolorosa y triste, y a la vez a una nostalgia de paz y de luz. Tercero: pese a vivir “in un paese di forte tensione civile e di grande squilibrio social”⁵, el texto de Cela se defiende de cualquier intrusión ideológica o pragmática. Y cuarto: lo verdaderamente original de la novela no es el

² Dionisio Ridruejo, *Casi unas memorias*, Barcelona, Planeta, 1976, p. 207.

³ César González Ruano, *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*, Madrid, Tebas, 1979, p. 364.

⁴ Salvatore Battaglia, “Prefazione” a *La familia di Pascual Duarte*, Roma, Perrella, 1944, p. 8.

⁵ *Ibidem*, p. 11.

contenido patológico de la psicología de Pascual, sino el ritmo inconsciente, su aire turbado y abierto a presagios y “repentinamente percossa e come strappata da decisioni estreme, irreparabili”⁶. Como se advierte, el prólogo fechado en Roma a 26 de marzo del 44 es extremadamente elogioso y enfatiza la poesía de la obra: “una poesía rischiosa, quasi ingrata, fatta di dissonanze più che di accordi”⁷.

Al margen de estas consideraciones, Cela notificaba en un estadillo de contable en 1951 que no recibió ni un solo céntimo por esta traducción, que no vigiló con el rigor de otras posteriores. Buena prueba de ello son los interrogantes que le remite a Alberto Crespo a finales del 46, cuando éste es corresponsal de la prensa del movimiento en Roma:

“¿Qué tal te parece mi Pascual en italiano? ¿Suena a dolce stilo nuovo? ¿Han hecho alguna edición más que la primera? ¿Si es así, quieres echarte a la maleta un ejemplar de la segunda, que ya me entregarás cuando puedas? ¿La crítica se ha enterado?”

II

Según las anotaciones de Cela en “Andanzas” la BBC había hablado de la novela el 23 de agosto del 43. De ahí arranca el proceso para su traducción al inglés. John Marks, el corresponsal de *The Times* en Madrid –que escribía en un precioso castellano- fue quien fraguó la traducción de la que se encargó el mismo y que ha merecido el juicio elogioso de María Jesús González del Valle en su tesis doctoral, “Las traducciones al inglés de *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela”: “uno de los mayores méritos de la versión de John Marks es precisamente la admirable reproducción que hace de los párrafos largos y de la sintaxis difícil”⁸.

El contrato de la traducción se firma en abril del 44, aunque la edición se retrasó hasta enero del 47, si bien el pie editorial reza London, Eyre & Spottiswoode, 1946. La editorial estaba dirigida (1944-1948) durante el proceso de edición por Graham Greene. Precisamente del 12 de noviembre de 1946 data una carta de John Marks a Cela, en la que le dice que Maurice Richardson, colaborador del periódico dominical *The Observer* había publicado un artículo cuya síntesis se la comunica, con la advertencia de que los datos se los había suministrado

⁶ “Sacudido y como desgarrado por decisiones extremas, irreparables”. *Ibidem*, p. 12.

⁷ “Una poesía arriesgada, casi ingrata, compuesta de asonancias más de que acordes”. *Ibidem*, p. 14

⁸ Cf. M. Jesús González del Valle, *Una comparación de las traducciones al inglés de “La familia de Pascual Duarte” de Camilo José Cela*, Lewiston, The Edwin M. Press, 2002.

él a Richardson: “dijo en un artículo que eras considerado el mejor de los autores contemporáneos; que tu famosa novela iba a ser publicada pronto en inglés; y que a pesar de tu reputación, la censura te tachaba la mitad de tus cosas... Nada más”. Conviene recordar que en los preámbulos inmediatos de la traducción Arturo Barea dedicó unas líneas muy agudas al *Pascual* en su artículo “New writing in Franco Spain” (*London Forum*, invierno, 1946).

La carta antes mencionada contiene dos notas más. Una: “eres un vanidoso y además bastante vago, porque no quieres aprender tu idioma materno. Si aprendieras inglés me privarías de traducir tus escritos”. Y dos, nota que con toda seguridad alude a *La colmena*: “¿Qué hay de aquel manuscrito que prometiste enviarme?”. Cela contesta el 15 de diciembre: “Tengo ya copiada a máquina *La colmena* y cualquier día te llamaré por teléfono para que nos veamos y pueda entregártela”. Así fue porque en una importante y larga carta de John Marks a Cela, fechada el 21 de febrero del 47 le informa, a propósito de la traducción de *La familia de Pascual Duarte*, que sabe por carta de Graham Greene que se han vendido “algo más de 2500 ejemplares hasta la fecha (día 18 del corriente)” y “que no se ha podido arreglar el asunto con ningún editor yanqui hasta ahora; dos casas lo han rehusado; está ahora en manos de otra editorial; pero Greene escribirá enseguida a su representante en EE.UU. que propusiera el negocio al editor de quien yo le hablé (New Directions, de Nueva York)”. Como es sabido ese apasionante proyecto no se realizó, además de que la probabilidad de una edición en EE.UU. debió provocar un roce –superado– entre Cela y Marks a mediados del 48. El 16 de junio Marks le escribía: “E y S siguen con sus intentos de colocar el libro en América”.

A propósito de *La colmena*, una vez le ha devuelto el manuscrito y confesado que le ha gustado muchísimo, le pone serias dificultades a su traducción por “el ambiente madrileñísimo de la obra” y por ser demasiado pornográfico: “Ya me lo advertiste –lo sé– pero, vaya, no esperaba tanto, ni aún de tu pícaro pluma... estilográfica. ¡Y tan gráfica!”.

En la “Introducción del traductor”, Marks, quien conoce con detalle toda la obra publicada de Cela, señala que sus ambiciones son escribir y visitar Inglaterra (no lo hará hasta 1954), y dedica la mayor parte del texto a presentar ante el público británico el escritor y sus problemas con la censura (las observaciones sobre *La colmena* son exactas). En lo que atañe a *Pascual Duarte* conviene retener –dado el grado de comunicación y confianza que tenía con el escritor– la caracterización del impulso creador de Cela “hacia la degradación y la exageración en la naturaleza humana”, al tiempo que “solo por inferencia irónica se

preocupa por extraer la reforma moral. Él ahonda; no predica”. Finalmente, acerca sus planteamientos a las narrativas de Celine y Caldwell⁹.

En el estadillo que Cela publica en “Andanzas” (1951) sobre las ganancias que le han proporcionado las primeras traducciones, cifra en 2.189 pesetas la edición inglesa, por detrás de las ediciones francesa y alemana.

III

A la historia de la traducción francesa -que tiene tres ediciones a lo largo de 1948- Cela le dedicó un breve resumen en “Andanzas”, que tomo como guía, aunque parcial, porque es necesario completarla, sobre todo para engarzar la traducción de la *opera prima* con los primeros intentos de traducir *La colmena*.

El contrato para la traducción lo firmaron en Madrid el 20 de abril de 1946 Jean Meyriat, como representante del traductor Jean Viet, y CJC. Ese mismo día acuerdan la traducción al francés de *La colmena*, que llevaría a cabo el propio Meyriat. Una nota a mano de Cela en los márgenes del documento contractual dice sobre Meyriat: “Con esta fecha se lleva *La colmena* para empezar la traducción”. Posteriormente (22 de julio del 46) una nueva nota de Cela nos informa de que —cito literalmente— “autorizo a M. Jean Viet —mi traductor en Francia— para que haga una edición en lengua francesa en el Canadá. La autorización se la doy en el Café Gijón a M. Jean Meyriat, nuestro intermediario y el traductor en Francia de *La colmena*”. La publicación de la traducción de *Pascual* se dilató. El 5 de febrero del 47 Viet escribe a Cela rogándole “me conceda un poco más de tiempo que el que consta en el contrato que usted firmó conmigo por intermedio de Jean Meyriat”. Carta, en la que tras leer el manuscrito de *La colmena* —se lo ha prestado Meyriat— emparenta la novela con el tomo segundo de *Les chemins de la liberté*, *Le sursis* (1945) de Jean-Paul Sartre, por la similitud de técnicas narrativas (“retazos simultáneos y hábilmente ligados”) La contestación de Cela (6-IV-1947) aporta un par de datos no menores:

“Le agradezco vivamente sus elogios de mi novela *La colmena*. Creo que, en efecto, es la única novela española escrita con esa técnica. No conozco la obra de Jean Paul Sartre, aunque todo el mundo me hable de ella con grandes encomios. En lo que creo que sufren error usted y Meyriat —a quien le ruego salude cariñosamente en mi nombre— es creer que *La colmena* es tan sólo una parte de una novela mayor que se titula *Caminos inciertos*. Quizás yo mismo les jugué la mala pasada de poner al final del libro algo así como ‘Fin de *La*

⁹ Todas las citas del párrafo proceden de John Marks, “Translator’s Introduction” en CJC, *Pascual Duarte’s Family*, London, Eyre & Spottiswoode, 1946, p. III-IV.

colmena, primera parte de Caminos inciertos'. Esto, que veo que conduce a error, debe ser suprimido en la posible edición francesa. No, La colmena es una novela completa".

Naturalmente, Cela que quiere ampliar con rapidez sus traducciones, tal como revela su epistolario con Herman Stock, le concede el plazo de ampliación que le pide Viet, que se extenderá, sin embargo, más de lo previsto, porque el final de la primavera del 47 no sabrá de la edición francesa. Es más, el primero de agosto, Viet informa a Cela (a quien no conoce personalmente) de que le ha sido necesario cambiar de editor. El nuevo editor es Paul Flamand, de Éditions du Seuil, que "a bien voulu signer avec moi en votre nom un nouveau contrat".

El final del proceso editorial se vislumbra. La traducción de Jean Viet se editará, paralelamente, por entregas en la revista *Esprit* (enero-abril), que dirigía Emmanuel Mounier; en Éditions du Seuil, colección "Pierres vives", dirigida por Claude-Edmonde Magny, la autora de un libro de referencia en esos años, *L'âge du roman americaine* (1949); y finalmente en "Le Club français du livre", "numerada y muy bonita" según anotación del propio Cela.

Cuando todavía no le han llegado a Madrid (24 de abril del 48) todas las ediciones que ha puesto en marcha Du Seuil, Cela escribe a Viet:

"Anteayer por la tarde, nuestro común amigo el señor Jean Moratille me trajo a casa su larga y amable carta y el paquete con los ejemplares de su magnífica traducción, por la cual le felicito al tiempo que me felicito a mí mismo [...] Ha obrado usted perfectamente de acuerdo con mis puntos de vista al aceptar la edición del Club del Libro Francés y espero con mucha curiosidad y el más vivo interés su nuevo envío [...] Al editor hágale usted presente mi gran satisfacción por la limpieza y pulcritud de la edición. La colección en que mi libro va incluido me parece muy buena y los títulos publicados muy sugestivos".

También le comunica que la edición de la traducción de *La colmena* hay que retrasarla porque la está rescribiendo de nuevo, "sensiblemente aumentada y corregida, para poder editarla en España". Una vez aparecida en Madrid la enviaría a Paris para que se pudiese incluir lo añadido, "más todo aquello que la edición española no llevase en su texto. Con esto la edición francesa de *La colmena* sería rigurosamente completa". Empero, todas estas conjeturas habrían, al paso de los meses, carecer de fundamento. Viet y Éditions du Seuil no editarán la novela, cuyo texto esperaban impacientes a finales de la primavera del 49.

Desde el punto de vista de la rentabilidad de las tres ediciones francesas de la novela, Cela en “Andanzas” (1951) cifra en 3.558 pesetas sus ganancias, sin embargo, por carta del 20 de setiembre del 48, Viet le dice que tiene a su disposición 47.570 francos, que evidentemente no coinciden con la cifra de Cela, de la que no hay que desconfiar hasta que podamos contar con mayor información.

La presentación de Viet para la edición del Club Français du Livre demuestra que sigue con la mayor puntualidad las publicaciones de Cela. En cuanto a la novela conoce las opiniones más relevantes que suscitó en la primera edición, y toma muy en cuenta –prácticamente toda la presentación se apoya en ella- la “Breve historia de esta novela” con la que se abría la edición preparada por Carlos F. Maristany, aparecida en mayo de 1946 en Ediciones del Zodíaco, con prólogo de Gregorio Marañón.

Viet se refiere también a “son dernier roman [...] encore inédit”, que describe “la vie bruissante (zumbadora)” de Madrid durante los años 1944 y 1945, al tiempo que da una noticia que no he podido certificar: “l’auteur a écrit une préface pour l’édition française”¹⁰. Ciertamente en la edición de setiembre del 58, que es la primera en francés, *La ruche* no lleva ese desconocido y olvidado prólogo.

En la presentación de 1948, Viet sugiere un posible parentesco de Pascual con Lennie de la novela de John Steinbeck, *De ratones y hombres* (1937) y con *L’Étranger* (1942) de Albert Camus.

Finalmente —y con ello cierro el presente relato— Viet traduce para su presentación las últimas líneas de la “Breve historia de esta novela”, procedentes de la edición de 1946:

“¡Hay que ver cómo pasa el *tiempo*! Hoy tengo ya un hijo, seis libros publicados, uno inédito, una casa en Madrid y dos vacas en Las Navas. Voy a darle a Pascual Duarte el cuarto golpe en castellano. Cuando le di el primero no tenía ni casa, ni niño, ni mujer, ni vacas.

Asusta pensar la cantidad de cosas que le van atando a uno. Seis libros, una mujer, una casa, un niño, dos vacas...

Temo pensar en la cantidad de objetos vivos de uso personal que tendré cuando esta novela vaya por su octava edición”¹¹.

¹⁰ Todas las citas del párrafo proceden del prólogo de Jean Viet a CJC, *La famille de Pascual Duarte*, París, Club Français du Livre, pp. VII-XI.

¹¹ CJC, “Breve historia de esta novela”, *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Ediciones del Zodíaco, 1946, pp. XXIV-XXV.

La octava edición vio la luz en octubre de 1955, en la colección Austral de Espasa Calpe Argentina. Cela estaba iniciando su larga y fecunda residencia mallorquina. Los alrededores se habían multiplicado. Hoy, ochenta años después de la edición de Aldecoa, siguen vivos.

Nota final

Todas las referencias a los epistolarios con editores y traductores proceden de los archivos de la Fundación Pública Galega Camilo José Cela.



**A brief approach to the
correspondence between
Camilo José Cela and Carlos
Fernando Maristany.
Completed projects: *Pisando
la dudosa luz del día* and the
fourth edition of *La familia de
Pascual Duarte***

Pilar Criado Toril
Universitat de Barcelona
criadopilar9@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7154-5409>

Recibido 10 de noviembre de 2025
Aceptado 6 de diciembre de 2025
Publicado 30 de diciembre de 2025

ABSTRACT

The work presented below aims to illustrate the editing process of Camilo José Cela's poetry collection *Pisando la dudosa luz del día* in 1945, as well as the fourth edition of *La familia de Pascual Duarte* in 1946. The novelty of this study lies in the perspective from which it is undertaken: the epistolary relationship with the editor who was to be responsible for both editions. This editor was Carlos Fernando Maristany, who, along with Ramón Julià, edited Ediciones del Zodíaco, a small Barcelona publishing house that in the 1940s sought to establish a stable and prominent position in the competitive publishing world of the time. The editor's refined and elegant personal style, characteristic of his work, proved suitable and timely for the literary interests of a young Camilo José Cela, who was also looking for a publisher to bring together his increasingly numerous literary works.

KEYWORDS: Cela, Maristany, edition, Pascual, epistolary.

**Breve aproximación a la
correspondencia entre Camilo
José Cela y Carlos Fernando
Maristany. Proyectos
conseguidos: *Pisando la
dudosa luz del día* y la cuarta
edición de *La familia de
Pascual Duarte***

RESUMEN

El trabajo que se presenta a continuación pretende mostrar el proceso de edición del poemario *Pisando la dudosa luz del día* de Camilo José Cela en el año 1945 así como de la cuarta edición de *La familia de Pascual Duarte* en el año 1946. Lo novedoso del estudio radica en la mirada a partir de la que se lleva a cabo dicho trabajo; esto es, la relación epistolar con el editor que había de ser el artífice de ambas ediciones. Se trata de Carlos Fernando Maristany, editor junto a Ramón Julià, de Ediciones del Zodíaco, una pequeña editorial barcelonesa que en los años 40 busca afianzar un lugar estable y destacado en el competitivo mundo editorial del momento. El sello personal, refinado y elegante, que caracteriza el buen hacer del editor resulta adecuado y oportuno para los intereses literarios de un joven Camilo José Cela que también busca una editorial encargada de aunar sus cada vez más numerosos trabajos literarios.

PALABRAS CLAVE: Cela, Maristany, edición, Pascual, epistolar.

Cómo citar:

Criado Toril, Pilar. "Breve aproximación a la correspondencia entre Camilo José Cela y Carlos Fernando Maristany. Proyectos conseguidos: *Pisando la dudosa luz del día* y la cuarta edición de *La familia de Pascual Duarte*" *Verbeia, Monográfico Extraordinario. Edición Conmemorativa 25 Aniversario UCJC*, 10, 2025, pp. 37-52.

1. INTRODUCCIÓN

“Todo lo que, de desaliño, de espontaneidad, de desnudar nuestro propio corazón tiene una carta escrita con algún fin más noble que el de pasar el rato cobra, visto a una mínima distancia, unos relieves que nos explican la figura de quien la escribió mejor que un análisis minucioso de toda su obra literaria, suponiendo que el autor de la carta la tuviera tras sus espaldas”

Camilo José Cela, “Sobre el género epistolar”, *Correo literario*, 15-10-1952¹.

El presente artículo tiene como objetivo acercar al lector a algunos momentos del período que transcurre entre los años 1944 y 1949. Se trata del intervalo de tiempo que ocupa la relación epistolar entre Camilo José Cela² y Carlos Fernando Maristany³, dueño de Ediciones del Zodíaco, una editorial barcelonesa que jugará un papel fundamental en los inicios de la andadura literaria del autor gallego.

El numeroso haz de cartas que constituye el epistolario entre ambos aporta una importante cantidad de datos que ayuda al lector a elaborar un mapa certero de los procesos que acompañan a la edición y posterior publicación de algunas de las obras de Camilo José Cela, en la etapa que dista entre la publicación de *Pisando la dudosa luz del día* y la aparición de la segunda edición de *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, momentos que constituyen los años de forja del escritor.

La posibilidad de contar con el epistolario completo entre CJC y CFM se debe a la valiosa y generosa aportación que la hija del editor barcelonés, Doña M^a Isabel Maristany, ha tenido a bien ofrecernos para su ordenación, compilación y estudio detallado. Se trata de un nutrido haz de documentos compuesto, en su mayor parte, por cartas y telegramas, pero también por recortes de diarios, dibujos, facturas, apuntes manuscritos de CJC sobre las obras que se han de publicar, fragmentos inéditos que habían de formar parte de la edición de alguna obra, prólogos y alguna narración escrita por CJC y dedicada a sus editores, que había de ver la luz en la editorial Zodíaco.

De toda esa documentación, en lo que se refiere concretamente a las cartas conservadas en este inestimable fondo, cabe destacar que hablamos de un número nada desdeñable;

¹ Recogido en la edición de Adolfo Sotelo Vázquez (2016) de *Camilo José Cela, La forja del escritor (1943-1952)*, Fundación Banco Santander, pp. 167-169.

² En adelante, CJC.

³ En adelante, CFM.

concretamente, unas 205 entre telegramas y misivas, algunas, de una extensión considerable y de un contenido esclarecedor e ilustrativo de los comienzos literarios del joven CJC.

Tal y como reza en la cita con la que se abre este trabajo, el diálogo epistolar que un autor mantiene con -en este caso- su editor permite acercarse a la obra literaria de aquel desde un lugar diferente que puede resultar verdaderamente enriquecedor.

Desde ese lugar se establece el punto de partida del contenido que aquí se presenta: unas leves pinceladas de lo que fue la relación de CJC y CFM a propósito del trabajo de edición (y reedición) y posterior publicación de dos de las más relevantes obras del autor gallego: el poemario *Pisando la dudosa luz del día* y la cuarta edición de *La familia de Pascual Duarte*. Para ello, se hace imprescindible un breve comentario acerca del contexto literario en que se circunscribe el momento en que comienza la relación epistolar entre CJC y el editor de Ediciones del Zodíaco, CFM.

Cabe destacar que la obra literaria que el CJC *tiene a sus espaldas* es, a estas alturas del año 1944 suficiente como para poder hablar de un autor que está revolucionando el tapiz literario del siglo XX, su primera novela es en ese momento aún reciente y el eco del aldabonazo que su aparición supuso todavía resuena en los ambientes literarios y editoriales del momento.

Ese eco contribuirá a seguir caminando con paso cada vez más firme en el panorama literario del momento y a realizar parte de ese camino de la mano de Ediciones del Zodíaco y CFM; juntos, habían de materializar grandes retos, entre ellos, la construcción de la gran novela del siglo XX – nos referimos a *La colmena*–; fue arduo el camino para conseguirlo y con un final no deseado por ambos.

A pesar de que, como ya se puede intuir, son muchos los datos de interés que arrojan las cartas entre ambos, las líneas que siguen a continuación se centran en la consecución de los dos proyectos que sí vieron la luz gracias al trabajo conjunto entre CJC y CFM y lo hacen a través de la mirada que el interesante epistolario nos brinda.

Las cartas que intercambian el editor barcelonés y CJC en este tiempo constituyen una oportunidad única para conocer de primera mano algunos de los momentos decisivos en la trayectoria literaria del novelista cuando este comenzaba a abrirse camino en el mundo editorial barcelonés, buscando nuevos escenarios desde los que proyectar su abundante producción literaria. El epistolario entre ambos nos muestra la cronología de la aventura

editorial en la que se embarcaron autor y editor y los entresijos que envolvían cada uno de sus proyectos.

2. LA EDICIÓN DE PISANDO LA DUDOSA LUZ DEL DÍA.

Los aprendizajes literarios de CJC pertenecen al ámbito de la poesía; los primeros escarceos con el mundo de las letras que el autor gallego lleva a cabo en su juventud tienen que ver con lo poético. El punto de inflexión que supone la aparición de su primera novela, *La familia de Pascual Duarte*, y el momento idóneo en el que irrumpe en el panorama literario de la década de los 40 es indiscutible y sobradamente conocido.

Sin embargo, no debe perderse de vista que la poesía fue el género que tempranamente despertó en CJC el interés por lo literario.⁴ No es de extrañar, por tanto, la ilusión con que encara el primer proyecto que va a compartir con la editorial barcelonesa Ediciones del Zodíaco.

Las cartas dedicadas a la edición del poemario abrazan el período que se extiende entre el mes de agosto del año 1944 hasta principios de abril del año siguiente, 1945. Unas 40 cartas aproximadamente hasta que el día 8 de abril, tal y como reza el pie de imprenta de la edición, la SADAG ha acabado de imprimir el volumen de versos.

Vayamos al principio. Nos encontramos en el verano del año 1944, CJC está pasando sus días de veraneo en Las Navas del Marqués, como es habitual, y desde ese retiro estival empieza a fraguar el vínculo con el editor barcelonés. Comienza la relación epistolar entre ambos y, de inmediato, CFM, que tiempo más tarde habría de ser el artífice de la cuarta reedición de la obra, muestra su indiscutible fascinación por *La familia de Pascual Duarte* en esa primera misiva.

Por su parte, también CJC, desde el inicio de las conversaciones, establece con los editores de Zodíaco y en concreto con CFM un diálogo fluido lleno de propuestas entre las que se encuentra la voluntad de llevar a cabo una *Antología poética* en la que el autor gallego pretende incluir 26 o 28 autores. De nuevo, la poesía como referente e interés constante en el horizonte celiano.

⁴ El hijo del autor, recordando los comienzos de su padre, diría: “mi padre quería escribir poemas, pero el mercado de la poesía iba mal entonces” Cela Conde, *Camilo José. Cela mi padre*. Madrid: Ediciones Temas de hoy, 1989, p. 2.

CJC está proponiendo un buen proyecto y muy habitual en la época; la proliferación de antologías en los años posteriores al final de la guerra es relevante (entre 1940 y 1949, 14 antologías según Bayo 1986: 31) y los motivos son varios. En primer lugar, económicamente suponía un asunto rentable, ya que, en un único ejemplar se podía contar con la obra de varios autores, la venta de este tipo de libros resultaba cómoda, fácil y rentable para las editoriales. En segundo lugar, las antologías servían de plataforma para los nuevos valores literarios que se daban así a conocer (Bayo 1986: 33-34)⁵.

La primera carta es más bien una nota breve, escrita a mano, en la que parece continuar una conversación iniciada hace pocos días. La lectura de las cartas nos hace deducir que así fue y que en esa conversación ya se intercambiaron ideas acerca de cómo iba a ser la edición a grandes rasgos y las maneras de encarar la venta del poemario. Esta primera misiva está remitida a Ramón Julià, dueño junto a CFM, de Ediciones del Zodíaco

En cuanto al lugar que ocupa CJC en el panorama literario del momento, sirva de ejemplo el fragmento que se reproduce a continuación: el semanario *Destino*, en su número del 8 de julio de 1944 publicaba un artículo dedicado a repasar la nómina de autores y obras más sobresalientes del momento:

“Hay en España unos cuantos novelistas actuales que presentan una producción interesante. De algunos sólo han aparecido libros iniciales. Es el caso de Pedro Álvarez y de Ignacio Agustí. De otros, libros que proceden de su obra en marcha, Ledesma Miranda⁶, Camilo José Cela y Zunzunegui. Decir “interesante” es en estos momentos tanto como decir “importante”.

⁵ Efectivamente, mencionamos aquí algunas de las antologías de poesía y narrativa más destacadas del momento y ordenadas por año de aparición. En algunas de ellas, aparecerá el propio Camilo José Cela.

La primera de ellas es la *Poesía heroica del imperio* en dos tomos, publicada por Editora Nacional en Madrid en el año 1940. Esta antología y sus prólogos está realizada por Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco.

En el año 1944, aparece *Cuentistas españoles de hoy* con selección y prólogo de Josefina Romo, publicada en Madrid por la editorial Febo. En ella, se recogen 29 cuentos de autores como Camilo José Cela o José María Sánchez Silva, autor este último elegido por Carlos F. Maristany para describir a Cela en el anuncio de *La familia de Pascual Duarte* del catálogo de Zodíaco. El título ofrecido por Cela para esta antología es “A la sombra de la alpargata” y aparece en las páginas 75 a 81 (Cachero 1978).

En el mismo año 1944, la obra *Novelistas españoles contemporáneos*, a cargo de “Juan del Arco” (Francisco Mota) y publicada por la Editorial Aldecoa. En ella Cela ofrece una “autobiografía” y una “noticia estética”.

⁶ Ledesma Miranda contaba con una sección en *Arriba* llamada “Letras del domingo”.

Estas líneas dan cuenta de lo bien encauzados que tanto el escritor gallego como su obra se encuentran en el momento en que se embarca junto a Ediciones del Zodíaco en la publicación de *Pisando la dudosa luz del día*.

El proyecto sobre la antología no se llevará a cabo, pero sí la publicación de su primer poemario, que se inscribe, a pesar de haber sido compuesto unos cuantos años antes⁷, en un momento adecuado para hacerlo. El contexto lo permite y también la situación vital del autor que ha conseguido con su primera novela atraer la mirada del público lector, de sus contemporáneos y de la crítica literaria hacia su quehacer literario. La curiosidad y la admiración por lo nuevo que pueda presentar el autor gallego en el panorama artístico y literario de la posguerra supone un momento propicio para la edición de una obra que había permanecido guardada hasta encontrar un lugar adecuado en el paisaje literario de la España de la época. Si bien las sendas por las que discurría lo poético después de la Guerra Civil habían cambiado notablemente hacia concepciones diferentes de la poesía y su función, CJC cree oportuna la publicación de su obra porque todavía “le parece válido” en ese año de 1945⁸.

Cree el autor que el interés que suscita la creación primigenia, la raíz de la que surge el trabajo literario que conforma su obra es suficiente para que el público lector y la crítica acojan con benevolencia y aplauso la decisión de dar a conocer sus inicios como artista.

La segunda carta va dirigida a CJC, esta vez será CFM quien, en una de las misivas más extensas de todo el epistolario, se presente ante el escritor gallego y comience a tratar el asunto que tienen entre manos: la edición y publicación de *Pisando la dudosa luz del día*. No nos detendremos en este lugar a referir la pormenorizada enumeración de aspectos que trata CFM sobre la edición de la obra, pero sí cabe destacar el entusiasta recibimiento que manifiesta CJC ante la propuesta del editor.

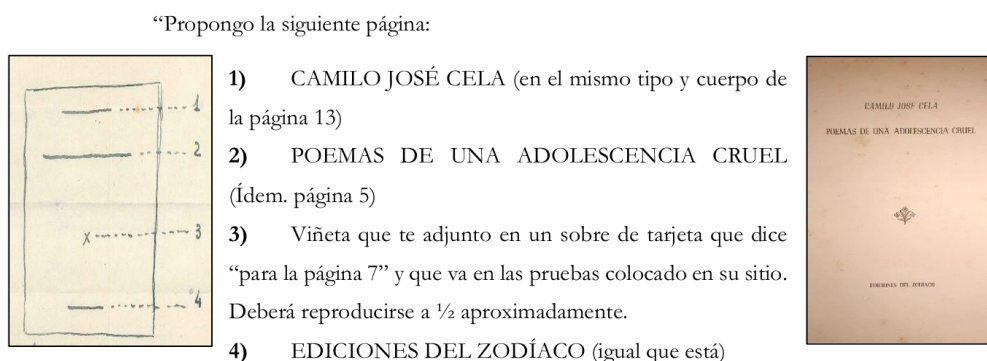
⁷ Los poemas de *Pisando la dudosa luz del día* se componen en los primeros días del mes de noviembre del año 1936. Para conocer con suma precisión el contexto del poemario y su publicación, remitimos al detallado prólogo de la imprescindible edición del año 2008 elaborada para Linteo de los doctores Adolfo Sotelo Vázquez y Marta Cristina Carbonell.

⁸ El profesor Jorge Urrutia emite esta afirmación en su estudio sobre “La poesía española de postguerra y la obra poética de Camilo José Cela” en el libro *Reflexión de la literatura*, Universidad de Sevilla, 1983, p. 238. Además del último capítulo del libro, también nos hacemos eco del artículo resumen que sobre ese aparece la web del Centro Virtual Cervantes, “La poesía de Camilo José Cela”. El autor continúa su reflexión afirmando lo siguiente: “Si la revista *Garcilaso* se presentó en su primer número como negación de la poesía impura de *Caballo Verde*, la revista de Neruda y Altolaguirre, Cela vuelve a una poesía sin pureza, y la admisión en *Garcilaso* de varios poemas de *Pisando la dudosa luz del día* dice mucho en favor de la evolución de la propia revista dirigida por García Nieto”.

En efecto, CJC se muestra contento con las explicaciones de CFM, agradece los elogios y los retorna, ensalzando el trabajo editorial que les precede como editorial, no duda CJC en mostrar su admiración por los trabajos que CFM y Ramón Julià, al frente de Ediciones del Zodíaco, han realizado hasta la fecha.

Además de los pormenores de la edición, las primeras cartas entre CJC y CFM muestran también la manera en que se va fraguando la relación de amistad entre ambos y la confianza que adquieren progresivamente el uno con el otro. Además de comentar los aspectos puramente técnicos y formales de la edición del poemario, queda tiempo en las misivas para conocerse mejor y sentar las bases de una leal amistad que se encargarán de sellar continuamente en las afectuosas despedidas que caracterizan sus cartas. Los temas de carácter profesional conviven con otros que gravitan en torno a aspectos más mundanos como las confesiones acerca de sus gustos personales, sus problemas de salud o los planes futuros que ambos imaginan. Ambos corresponsales ven en su colaboración un fértil horizonte por delante.

Figura 1. Indicaciones que CJC expone en carta a CFM sobre la distribución de la portada de *Pisando la dudosa luz del día*



Durante este tiempo, aunque la edición del poemario celiano ha ocupado el grueso del contenido vertido en las sucesivas cartas hasta el mes de abril, otros temas han empezado a tratarse y verán su desarrollo en las que vienen a continuación. Nos referimos a la ayuda que profesará CJC al editor barcelonés en materia de censura y en el ejercicio de una crítica favorable desde las páginas de los diarios en Madrid a algunas de las obras o autores en los que Ediciones del Zodíaco está trabajando -o está a punto de hacerlo- o a la presentación

de nuevos proyectos que empiezan a asomar en el horizonte para ambos corresponsales y que CJC, en lucha constante por conseguir la profesionalización de su actividad literaria, comenta con su editor; sirvan a modo de ejemplo, la posibilidad de una edición de lujo de *El Nuevo Lazarillo*, la edición de una compilación de artículos que ha pensado en llamar *Mesa revuelta*, la publicación de los textos que conforman las *Parábolas* de CJC y una futura novela sobre la que, ya en el mes de enero de 1945, CJC dice tener apuntes tomados; estaba hablando de una narración que, todavía en ciernes, se iba a convertir tiempo después -más del que se esperaba- en una obra maestra de la literatura española del siglo XX.

Dicen que la necesidad es creadora y de eso el novelista gallego sabe mucho en estos momentos de acuciante y atormentada búsqueda de recursos económicos estables; así presenta a su editor uno de los planes que comentábamos en el párrafo anterior: “paso a exponerte un proyecto -para mí tan importante y urgentes como, casi, casi, vital- pero del que no he querido hablar a nadie antes que a Zodíaco. Y es el siguiente:”

Se trata de la obra *Mesa revuelta*; CJC, que sabe como nadie sacar partido de su obra⁹, le propone a CFM recoger en volumen los diferentes artículos que ha ido a publicando por la prensa de aquí y de allá¹⁰. La justificación para su editor es que “así ayudo a aclarar un poco mi pensamiento sobre muchas cosas”. Lo que subyace en el fondo es algo tan mundano como la posibilidad que le brinda el proyecto para mejorar de manera rápida su maltrecha economía.

Las cartas del mes de enero de 1945 son decisivas en la historia de CJC y CFM. La laboriosa edición de *Pisando la dudosa luz del día* sigue su curso y al llegar el mes de enero de 1945 la aparición del poemario parece ser ya un asunto inminente. La materialización del proyecto que editor y autor llevan preparando desde hace meses hace que CJC comience también a pensar con definición en nuevas aventuras literarias.

CJC, que ha publicado con Ediciones la Nave sus *Nuevas andanzas y desventuras del Lazarillo de Tormes*, y que tiene comprometidas dos novelas después de ésta con la editorial de Calleja, promete a CFM otorgarle la tercera: “ni que decir tiene que, sea cual fuere tu

⁹ CJC dirá años más tarde de sí mismo que tiene “espíritu de chamarilero y no tiro un solo papel (ni una sola sensación, ni una experiencia) jamás a la basura. El arte literario es muchas cosas y, entre otras, paciente maña de acopio. No me duelen prendas al declararlo humildemente, porque la literatura también es un mantenido ejercicio de humildad (o de todo lo contrario, según los vientos que soplan el zarandeado corazón). *Obra Completa*, en *La carambola por tablas y el espíritu de chamarilero*, tomo IV, p.249.

¹⁰ Colaboraciones en los diarios *Arriba*, *Ya*, *El Español* o *Santo y Seña*.

decisión, la tercera novela mía -las dos primeras como sabes, las tengo apalabradas con “La Nave” -será para Zodíaco”.

Esas dos novelas son *Unas aguas tranquilas* y *Un marino mercante*, una de ellas -como veremos más adelante- fue ya cobrada por el autor y en ella empieza a trabajar por estas fechas, a pesar de que las circunstancias quisieron que no viera la luz.

La tercera, de la que asegura tener “notas tomadas”, dice CJC que titulará *La clientela de María Domingo*. Lo destacable de esta misiva es que el autor gallego está anunciando, por vez primera, el título de la novela que se va a convertir -aunque todavía no lo saben ni editor ni novelista- en la causa de todos sus desvelos literarios, *La colmena*.

Volviendo a la edición del poemario, finalmente será el mes de abril cuando se produzca, en palabras del editor barcelonés, el “feliz parto editorial”. La maquinaria editorial se ponía en marcha a finales de agosto del año 1944 y el día 24 de abril del año siguiente, CJC emite un telegrama en el que, en un tono exultante, alaba y agradece la edición de su poemario que ya ha empezado a distribuirse: el día 21 había salido a la venta en Barcelona: “Emocionado ante el libro, doy tres hurras por Zodíaco y sus directores” (carta-telegrama 24 abril 1945). La respuesta -también por telegrama- de su editor, tan sólo 3 días después, el 27 de abril, comparte el tono alegre y orgulloso por el trabajo realizado del que hacía gala CJC. El editor barcelonés agradece el reconocimiento del autor de *Pisando la dudosa luz del día*; ambos corresponsales se sienten aliviados, la prueba de fuego que supone el primer trabajo conjunto ha pasado el examen con nota.

Autor y editor parecen relajarse en estos momentos y después de unos meses intensos llenos de avatares, prisas, obstáculos de todo tipo -impresión, encuadernación, dibujo y colores de la portada- pueden disfrutar del logro de haber conseguido una bella y genuina edición del primer poemario del autor de *La familia de Pascual Duarte*.

A pesar de las no pocas dificultades que la edición de *Pisando la dudosa luz del día* ha supuesto para el editor barcelonés (tal y como recogen las extensas cartas de dedicadas a los pormenores de la edición) el resultado supera con creces a ojos de su autor todas las expectativas. Tanto es así, que permite mantener viva la ilusión de seguir compartiendo proyectos y el deseo -que siempre fue mutuo- de trabajar el uno con el otro de manera estable y duradera.

Son los meses de afianzamiento de la amistad entre el autor y su editor, que no sólo hablan de la edición que tienen por fin entre manos, sino también de nuevas ilusiones y metas por

alcanzar. La amistad de ambos, poeta¹¹ y editor, está en estos momentos en un punto álgido; si CJC había hablado anteriormente en un “cursi pero sentimental párrafo, [...] que es muy auténtico” (9-5-45) de la alegría que en él suponía haber encontrado a un editor y amigo como CFM y sus Ediciones del Zodíaco, el editor barcelonés no le irá a la zaga respecto a la expresión de lo que significa para él la amistad de CJC: “excúsame el párrafo sobre mis sentimientos de amistad; te haría llorar como Lamartine”. La edición del poemario celiano une para siempre a CJC y CFM.

Cerrado el proyecto de *Pisando la dudosa luz del día*, nuevos horizontes se abren para los dos corresponsales que sellan, de manera más firme y decisiva, una especie de contrato verbal de colaboración, una declaración de intenciones que en aras de la amistad que han ido forjando va a resultar en una ayuda mutua, no sólo en lo que se respecta a la edición de las obras que puedan surgir sino también en lo que se refiere a aspectos más profanos, como es la colaboración necesaria para el editor de CJC en la constante lucha contra la censura. Algo que, por otro lado, ya se venía dando, pero que en los meses sucesivos será primordial y tema central de muchas de las cartas que ambos intercambian.

3. EL “CAMINO INCIERTO” HASTA LA CUARTA EDICIÓN DE LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE

La misma carta que sirve de colofón al proceso que ha llevado a la publicación de *Pisando la dudosa luz del día*, ejerce de pórtico a la que va a ser la segunda aventura editorial de CJC y CFM: la publicación de la cuarta edición de *La familia de Pascual Duarte*. En la carta que el domingo 22 de abril envía el editor barcelonés, se menciona por vez primera el proyecto del *Pascual*: “Cuando la censura afloje, -o si ha aflojado ya- acuérdate de *Pascual Duarte*”.

Estas palabras nos dan a entender que se trata de un objetivo ya hablado por ambos; la reedición de *La familia de Pascual Duarte* es un proyecto vivo en el ánimo de los dos corresponsales, aunque todavía quedan algunos escollos por sortear antes de poder embarcarse de lleno en él.

En efecto, la primera novela de CJC tiene dos frentes abiertos que han de solucionarse para que pueda llevarse a cabo la reedición y que tiene que ver con la censura por un lado y la editorial que lo sacó a la luz, por vez primera, por el otro. Habrá que esperar unos meses

¹¹ La carta de 24 de abril de 1945 la encabeza CFM con un afectuoso “Mi querido poeta”.

todavía para que comience a perfilarse el nuevo propósito de ambos sobre la ópera prima del novelista gallego.

En paralelo a esa espera, CJC confiesa en carta del primero de mayo de 1945 estar en un período de “parto de ideas”. Se trata de una gráfica definición del momento vital y literario en que se encuentra el novelista. El período que va desde entonces y hasta mediados del mes de junio constituye un reducido intervalo de tiempo en la correspondencia entre CJC y CFM que sirve de preludio al importante giro que la trayectoria literaria de CJC va a tomar a partir del mes de junio.

De ese momento de creación fecunda en el que dice hallarse CJC surgen diferentes ideas que pretende llevar a cabo con Ediciones del Zodíaco. CJC está trabajando sin descanso en estos momentos y varios frentes abiertos tiene ante sí. En lo que se refiere exclusivamente a su relación con CFM y Ediciones del Zodíaco, vuelven a mencionarse proyectos que seguían en el aire como la edición de las *Parábolas* o la posibilidad de una limitada edición exclusiva de *El Nuevo Lazarillo*, así como un plan nuevo: una colección de obras de divulgación bajo el título “El vaso y su contenido”.

Además de estos proyectos, el novelista manifiesta en las cartas de este tiempo su decisión de transitar por un camino ya preciso y definido; una decisión en la que han tenido que ver diferentes aspectos. Uno de los acicates ha sido precisamente la insistencia del editor barcelonés para que el novelista gallego trabajara en alguna obra que fuera importante, brillante y succulenta literariamente hablando, pero también en cuanto a los posibles beneficios económicos que suscitara la publicación para ambos.

Hablamos por tanto de la singladura de la primera novela de la serie que va a llamar *Caminos inciertos* y que después de algunos cambios en su título se definirá hasta llegar a nosotros como *La colmena*. En la obra ha empezado a trabajar ya, no olvidemos que aseguraba tener hace unos meses unos apuntes sobre una obra que iba a llamarse *La clientela de María Domingo*, que iba a ser la tercera de las tres en las que trabajaba y que pretendía entregar a Ediciones del Zodíaco.

Las numerosas cartas que intercambian CFM y CJC hasta el momento en que se materializa la reedición de *La familia de Pascual Duarte* hablan en gran medida de los obstáculos insalvables que la censura supone para la publicación de la gran novela del autor gallego. Es un período que se alarga hasta el mes de febrero del año 1946 y constituye un extenso e interesante haz de cartas con multitud de datos de interés.

En una carta extensa, CJC cuenta a su editor que, lamentablemente, la censura ha convertido en un callejón sin salida -de momento- la publicación de su novela. El proyecto, pues, debe esperar; las difíciles circunstancias que impone la censura obligan a un momentáneo punto y aparte y otros objetivos ocupan el presente inmediato de los dos corresponsales. Es el momento de comenzar el trabajo de reedición.

Existe además otro motivo que sirve al novelista de pórtico para tantear a su editor sobre la reedición de su ópera prima *La familia de Pascual Duarte*: la idea constante que acompaña al novelista sobre encauzar su producción en “las menos manos editoriales posibles”.

CJC describe a CFM el documento¹² de censura que tiene en su poder y que le otorga la posibilidad de reimprimir su primera novela. A pesar de llevar la firma del antiguo Delegado Nacional de Propaganda, Patricio González Canales, -en esos momentos, el cargo de Director General de Propaganda recaía en Pedro Rocamora y Valls- no supondría un obstáculo, puesto que además consta de un informe eclesiástico favorable.

CJC y CFM ya tienen vía libre para disponerse a trabajar en la cuarta edición del *Pascual*. Rápidamente comienza la maquinaria a funcionar: contrato, condiciones y deseos sobre cómo le gustaría a CJC que fuera la nueva edición de su novela quedan expresados desde el primer momento. Y todavía más, el trabajo debería estar acabado y circulando entre el público antes de la Feria Nacional del Libro, pues sabe que este evento supone un buen revulsivo para la acogida de nuevas propuestas lectoras¹³, *La familia de Pascual Duarte* no es por supuesto una nueva obra, pero su aparición después de los avatares que la novela debió sufrir ya genera de por sí la expectativa necesaria para ser bienvenida entre los lectores.

Sólo hace falta una cuidada edición, con estímulos en forma de documentos inéditos que den valor a la misma y sorprendan al lector. Que la edición va a cumplir sus expectativas, es algo

¹² El oficio, según lo escribe CJC en su carta, dice lo siguiente: “Vista su instancia de fecha 30 de noviembre de 1945. Vista la orden interior comunicada de 1º de marzo de 1944 y comprobado el expediente 6- 781. Esta Dirección General de Propaganda ha decidido autorizar la reimpresión de la obra de Camilo José Cela titulada *La familia de Pascual Duarte* para cuya circulación deberá limitarse la presentación de un ejemplar que le será devuelto a los efectos de comprobación y, juntamente con la resolución anterior. Lo que le comunico, etc. Madrid, 7 de diciembre de 1945”.

¹³ En la carta del día 19 de febrero, donde todo esto que se explica en este párrafo ocurre, aparece una nota manuscrita al final de ella en la que, con su habitual lápiz rojo, CJC escribe: “Creo que para la feria daríamos un empujón considerable a la edición”. Una suerte de postdata mediante la que CJC quiere acabar de convencer a su editor -que está más que convencido- de lo fructífero que va a resultar la edición de su *Pascual* y la buena acogida que le presupone en la Feria del Libro en lo que se refiere a la venta de la obra.

que CJC ya sabe, Ediciones del Zodíaco se encarga de ello; el trabajo de CFM es una garantía del buen hacer de la editorial barcelonesa y ya ha podido comprobarlo el autor con su *Pisando la dudosa luz del día*.

Las aportaciones que va a incluir la edición con la pretensión de singularizarla serán finalmente un texto del autor y un prólogo de Gregorio Marañón que este regalará al novelista para tal fin. Además, la edición lleva una dedicatoria que no aparece en las anteriores y que, conociendo por las cartas el momento de desazón e impotencia en que se encuentra el novelista a estas alturas, cobra un significado mayor si cabe.

En efecto, en la carta del 19 de marzo de 1946 y bajo el marbete “glosa al plan definitivo”, CJC escribe a su editor un apartado acerca de la dedicatoria que reza así:

“2. Dedicatoria. Si la autorizan, la siguiente “Dedico esta novela a mi amigo Víctor Ruiz Iriarte” y debajo “Dedico esta edición a mis enemigos, que tanto me han ayudado en mi carrera”. Creo que esta redacción es más bonita que la anterior (“Esta novela va dedicada”, “Esta cuarta edición va dedicada”). Si no la autorizan, mantener la vieja cambiando “Para” por “A”: “A Víctor Ruiz Iriarte”

La dedicatoria fue aceptada. La cuarta edición de Zodíaco aparece con la dedicatoria en la página 21 tal y como deseaba CJC. La tercera edición de Emecé en el número 23 de su colección Hórreo que había aparecido en mayo del 1945 en Buenos Aires llevaba una escueta dedicatoria (la vieja a la que hace referencia CJC): “Para Víctor Ruiz Iriarte”. A partir de la edición cuarta de Zodíaco se incluirá esa mención a los “enemigos” de CJC. No es extraño pensar que uno de esos enemigos sea aquel que emitió el informe demoledor contra *La colmena*: el censor eclesiástico Padre Andrés de Lucas Casla. El contexto del momento nos permite llegar a esta conclusión.

La documentación que CJC pretendía añadir era aún mayor; CJC buscaba incluir una gran cantidad de documentos y suplementos que, a modo de anexos que pudieran resultar interesantes para el lector, completaran una edición única¹⁴. El editor barcelonés le hizo entrar en razón acerca de lo inapropiado de la iniciativa, principalmente por lo poco que jugaba a favor de ellos mismos en cuanto a lo económico se refería.

¹⁴ Recuerda este hecho a lo que ocurrirá con la primera edición de *Viaje a la Alcarria* en el año 1948 y todo lo que el lector podía adquirir con el primer ejemplar.

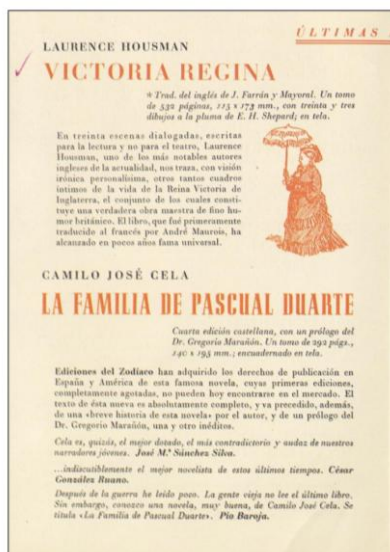
En este sentido, cabe destacar que, gracias al epistolario, conocemos alguna documentación inédita que quedó en el tintero, pero cuyo conocimiento resulta hoy de gran interés. A modo de ejemplo, mencionamos aquí el texto titulado “Doscientas palabras” que CJC quería incluir en la edición a modo de prólogo¹⁵. Finalmente, en la edición aparecerá otro texto, diferente a este, con el título *Breve historia de esta novela*.

La cuarta edición del *Pascual* se revisa al detalle por parte de CJC que lleva a cabo un trabajo de pulido de su primera obra a la que saca brillo con suma delicadeza. CJC sabe lo que quiere, tiene claro lo que persigue en cada una de sus ediciones, y esta vez no será diferente: “Las galeradas de *Pascual* las acabaré mañana. Como voy con cierto detenimiento corrijo también las erratas meramente tipográficas que encuentro. Palabras -y aún frases enteras- alteradas e incluso omitidas, hay bastantes. ¡Por favor, cuida las últimas pruebas!”. Por su parte, CFM consulta con el autor gallego las dudas que le sobrevienen en sus revisiones por pequeñas que parezcan: en carta del 26 de marzo de 1946, CFM dice “página 118, línea 11 -suprimiré el acento de fé si no me dices lo contrario. (En otro pasaje de la edición de Aldecoa hay un fe sin acentuar, pero no recuerdo en cuál)” Sirva a modo de ejemplo de la pulcritud y la dedicación que el editor barcelonés confiere a la cuarta edición del *Pascual*.

La edición de *La familia de Pascual Duarte* está a punto de salir, son momentos que el propio CJC describe como de “histerismo”, como los nervios que alguien puede sentir cuando le toca salir a escena y presentarse ante el gran público. Son momentos de prisas y de querer que todo sea lo más completo y perfecto posible. Ese es el leitmotiv de la correspondencia que viene a continuación, cartas breves, entusiastas, en las que el novelista expone ideas que parece brotaran sin control y que tal y como aparecen en su pensamiento son entregadas a su editor que es quien al final pone el freno a su impetuosidad. Son las cartas de las últimas revisiones del *Pascual* y abarcan hasta los últimos días del mes de marzo.

¹⁵ Empezaba así: “quizás le hayan hecho bien a mi pobre Pascual Duarte los azares y vicisitudes que hubo de pasar. Pienso que todo sucede, siempre, para algo...” (carta 23 febrero de 1946)

Figura 2. Catálogo de Ediciones del Zodíaco con el anuncio de *La familia de Pascual Duarte*



El 18 de mayo ya están en manos de su autor los primeros ejemplares de *La familia de Pascual Duarte* y sólo dos adjetivos, uno de ellos superlativo, son suficientes en un telegrama para definir su impresión: “Recibo seis magníficos *Duartes*. Satisfechísimo edición. Abrazos. Cela”.

CJC celebra haber llegado al final de la -a veces agonizante- carrera y lo hace con incontenible júbilo. En letras mayúsculas, representando su alegría, expresa el autor: “PASCUAL ESTÁ EN LA CALLE Y NOSOTROS NO NOS HEMOS MUERTO. ¡VIVA ZODÍACO!, ¡VIVAN LOS ESCRITORES!”. El segundo proyecto marcado por autor y editor ha podido realizarse y, de nuevo, como sucedió con el primero, acompaña a la edición la agradable sensación que otorga el trabajo bien hecho.

4. CONCLUSIONES

A través de las cartas que intercambiaron CJC y CFM hemos podido conocer brevemente los contextos que acompañaban la publicación de *Pisando la dudosa luz del día* y la cuarta edición de *La familia de Pascual Duarte*. El epistolario conservado entre ambos permite saber, no sólo detalles de las ediciones, que por motivos evidentes de espacio no pueden comentarse con detalle en este lugar, sino también aquellos otros objetivos literarios que se

iba marcando el novelista gallego en la década de los 40. Sirva este leve acercamiento para mostrar la relevancia del corto, pero intenso camino, que recorrieron juntos CJC y CFM¹⁶.

OBRAS CITADAS

AA.VV. *Poesía Heroica del Imperio*. TOMO I. Antología y prólogos de Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco, Madrid, Editora Nacional, 1940.

AA.VV. *Cuentistas españoles de hoy*, selección y prólogo de Josefina Romo, Madrid, Febo, 1944

Bayo, Emili. «Las antologías de poesía y la literatura española de la posguerra.» *Scriptura*, 1986, pp. 1-9.

Cela, Camilo José. *Pisando la dudosa luz del día*. (Edición de Adolfo Sotelo Vázquez y Marta Cristina Carbonell), Orense, Linteo, 2008.

Cela, Camilo José, Adolfo Sotelo Vázquez (ed.) *La forja del escritor (1943-1952)*, Madrid, Fundación Banco Santander, Cuadernos de obra fundamental, 2016, pp. 167-169.

Cela Conde, Camilo José. *Cela, mi padre*. Madrid, Ediciones Temas de hoy, 1989, p.2.

Del Arco, Juan. *Novelistas españoles contemporáneos*. Madrid, Editorial Aldecoa, 1944.

Urrutia, Jorge “La poesía española de postguerra y la obra poética de Camilo José Cela” en *Reflexión de la literatura*, Universidad de Sevilla, 1983, p. 238.

---. *La poesía de Camilo José Cela*. Centro Virtual Cervantes.
https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/cela/acerca/acerca_07.htm

¹⁶ Trabajo extraído de Criado Toril, Pilar (2023). *Camilo José Cela y ediciones del Zodíaco (1944-1949)* [Tesis doctoral no publicada todavía]. Universitat de Barcelona.



**"Spain is above all it's
people": about J. Ortega y
Gasset's "Notas de andar y ver
and Camilo José Cela's travel
books**

Alba Guimerà Galiana
Universitat de Barcelona
albaguimera@ub.edu

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

Recibido 10 de noviembre de 2025

Aceptado 6 de diciembre de 2025

Publicado 30 de diciembre de 2025

ABSTRACT

Ortega y Gasset's influence is implicitly present in Camilo José Cela's literature in many aspects. The purpose of this essay is to explore synergies between Ortega's "Notas de andar y ver" and Cela's travel literature. Both were travelers of the Spanish landscape with a common purpose: to reach the essence of Spain through knowledge of its people, because "Spain is above all its people, and what the people made is what lives and endures." Both firmly believe that national progress must stem from the development of the forgotten rural Spain. This idea connects directly with Miguel de Unamuno's notion about "intrahistoria".

KEYWORDS: Notas de andar y ver, travel literature, Camilo José Cela, Ortega y Gasset, rural Spain

**"España es sobre todo su
pueblo": Las "Notas de andar y
ver", de J. Ortega y Gasset, y
los libros de viaje de Camilo
José Cela**

RESUMEN

La huella orteguiana está implícitamente presente en la obra de Camilo José Cela en muchos aspectos. El propósito de este artículo es tratar de establecer sinergias entre las "Notas de andar y ver" y los libros de viaje del escritor gallego. Ambos fueron viajeros del paisaje nacional con un propósito común: alcanzar lo esencial español a través del conocimiento de sus pueblos, porque "España es sobre todo su pueblo y lo que hizo el pueblo es lo que vive y permanece". Ambos creen firmemente que el progreso nacional debe partir del desarrollo y la realización de la olvidada España rural. Una convicción que, a su vez, entronca muy directamente con la noción de "intrahistoria", de Miguel de Unamuno.

PALABRAS CLAVE: literatura de viajes, España rural, Notas de andar y ver, Generación del 98, Ortega y Gasset, Camilo José Cela

Cómo citar:

Guimerà Galiana, Alba. "Las "Notas de andar y ver", de J. Ortega y Gasset, y los libros de viaje de Camilo José Cela". *Verbeia, Monográfico Extraordinario*. Edición Conmemorativa 25 Aniversario UCJC, 10, 2025, pp. 53-65.

“En el trabajo de ver las cosas y de reflejarlas, muchos son los llamados y pocos los escogidos”

Josep Pla, “Camilo José Cela”, 1955

1. ORTEGA, UN REFERENTE IMPLÍCITO

Que Camilo José Cela había leído muy bien a Ortega y Gasset es algo que puede intuirse sin demasiada dificultad cuando recorremos las obras del escritor gallego, especialmente en sus relatos de viajes. No obstante, las referencias explícitas hacia el filósofo madrileño son contadas en la literatura celiana, detalle que llama la atención tratándose de un escritor que dedicó gran parte de sus ensayos y de su literatura de no ficción a elogiar y comentar pormenorizadamente la labor de quienes consideró sus maestros y referentes, tanto en el panorama nacional como internacional, clásicos o contemporáneos, escritores, pensadores o artistas de otras disciplinas. Son numerosos los textos que se centran en reflexionar sobre la obra y el legado de muchos nombres a quienes admiró y que influyeron en su forja como escritor (entre ellos, Baroja será el gran maestro indiscutible). Paradójicamente, no ocurre lo mismo con la obra de Ortega, del que no hay apenas rastro explícito, a pesar de que en la biblioteca particular de Camilo José Cela, hoy custodiada y gestionada por la Fundación Cela,¹ encontramos el tomo que contiene *La deshumanización del arte y las Ideas sobre la novela*, publicado en 1925 por la Revista de Occidente, los seis primeros tomos de las *Obras Completas*, editadas y publicadas por la Revista de Occidente (Madrid, 1946-47) y los tomos X y XI, que comprenden los *Escritos políticos*, I y II (Revista de Occidente, 1969): *Caracteres y circunstancias* (Afrodisio Aguado, 1957) o *Meditación de Europa* (Revista de Occidente, 1960), entre algunos otros.

Sabemos que la lectura de las obras de Ortega va de la mano del episodio de tuberculosis pulmonar que en 1931 postró a Cela en la cama durante un largo periodo de convalecencia.² Ese periodo fue clave en los aprendizajes del ya adolescente Camilo José, ya que se dedicó fundamentalmente a leer como un reto personal autoimpuesto.

¹ Agradezco el dato que me ha facilitado la Fundación Pública Galega Camilo José Cela

² La familia Cela se acababa de establecer ya definitivamente en Madrid desde hacía unos pocos años (en 1925). Inicialmente, ingresó en un sanatorio de la sierra madrileña.

Unos años más tarde, en 1946, en el periódico de la cadena del Movimiento, un jovencísimo Camilo José Cela que ya había publicado *La familia de Pascual Duarte* y *Pabellón de reposo* y que se dedicaba en cuerpo y alma a escribir artículos en las revistas y periódicos del país, publicaba un breve artículo titulado “Los libros de viajes” (10 de julio de 1946) que resulta sustancial para entender su concepción acerca de la literatura de viajes -recordemos que *Viaje a la Alcarria* verá la luz dos años después³, en 1948-. Me detengo por el momento en el guiño que lanza a Ortega ya en el primer párrafo, pues define el género como “libros del andar y deambular”, en una clara referencia a las *Notas de andar y ver* orteguianas, publicadas en los años 20, y que, como vemos, Cela conocía.

Es en *Memorias, entendimientos y voluntades* donde afirma con mayor claridad que “Ortega, Baroja, Valle-Inclán, Dickens, Dostoievski y Stendhal” (Cela, 1993: 111) fueron las lecturas que centraron esos días de recuperación y estricto reposo por prescripción médica. Junto a ellas, toda la *Biblioteca de Autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*, colección de Rivadeneyra compuesta por 70 tomos de clásicos castellanos (Villanueva 23). Así, gracias a lo que aportan esos meses prolíficos en lecturas, el joven que acaba superando la enfermedad está a mil leguas de distancia del que la contrajo, y a otras mil de otros adolescentes de su misma edad.

La huella orteguiana se instala en él, como decíamos, implícitamente, de manera reposada, pero sutilmente perceptible. Para Cela, Ortega es uno de los nombres de la *pléyade*, un pensamiento destacado que representa dignamente España más allá de nuestras fronteras (Cela, 1990b: 251-252). Muy pronto los olfatos más sagaces de los críticos que seguían de cerca sus primeros pasos como escritor supieron advertir ese legado intelectual que asomaba la cabeza veladamente en sus obras más tempranas. Cerca de 40 años antes de que Cela lo reconociera por escrito en sus *Memorias* de 1993, en el verano de 1955, Josep Pla escribía en el semanario *Destino* el magnífico artículo “Camilo José Cela, escritor” que la literatura de Cela “se entronca con el filón más universal de la literatura castellana” y que “los apuntes carpetovetónicos es la nota de andar y ver de Ortega -publicadas diez años atrás- pero más apretada e incisiva”.

³ El *Viaje a la Alcarria* ve la luz inicialmente y de modo parcial en tres entregas publicadas en semanario *El Español*, entre junio y julio de 1946. Tras una notable corrección, esos primeros textos se acabaran convirtiendo el volumen en 1948.

Precisamente sobre los cimientos de esta contundente afirmación de Pla quiere edificarse el propósito de este artículo; en tratar de establecer sinergias acerca de esta referencia de Ortega en las primeras obras de viaje de Cela. En defender que, aunque sean estilísticamente dispares, la idea primigenia de fondo emerge de la lectura de las “Notas” orteguianas en la misma medida que influyen los maestros noventayochistas: los aires estilísticos de Valle-Inclán, el magisterio narrativo de Baroja y Azorín, y las claras reminiscencias sobre la idea de intrahistoria, que tan bien definió Unamuno en *En torno al casticismo* (1895).

Nos viene bien recuperar la noción de intrahistoria para enlazarla con el propósito último de la literatura de viajes de Cela. En este sentido, hace unos años ya dediqué un ensayo, “Cela, viajero por la intrahistoria” (Guimerà, 2017), precisamente al análisis de las analogías existentes en el trasfondo de la práctica del ejercicio del viajar entre Miguel de Unamuno y Camilo José Cela. Para ambos, como veremos, el viaje por los pueblos de España era una forma de conocer el “fiero iberismo”, en palabras del gallego, es decir, la verdad de España a través de sus gentes y sus paisajes, y a la par, la verdad del “problema de España”. Porque en la intrahistoria residía la verdad, la fuente y sustancia de la vida y del progreso. La historia viva reside en la tradición, pero no de la tradición muerta y fosilizada, sino de la tradición como sustancia del presente histórico (Guimerà, 2017). El fragmento que sigue sintetiza muy bien ese pensamiento:

mientras pasan sistemas, escuelas y teorías va formándose el sedimento de las verdades eternas, de la eterna esencia; que los ríos que van a perderse en el mar arrastran detritus de las montañas y forman con él terrenos de aluvión; que a las veces una crecida barre la capa externa y la corriente se enturbia, pero que, sedimentado el limo, se enriquece el campo. Sobre el suelo compacto y firme de la esencia y el arte eternos corre el río del progreso que le fecunda y acrecienta (Unamuno 144)

Un fin similar fue el de Ortega a la hora de fijar en sus cuadernos de viajes lo que iba observando y reflexionando al paso de sus trayectos, e influenciado por esa tradición, Cela lo recoge y lo arremolina todo a la hora de plantear los suyos.

Así pues, la propuesta literaria que definía ya muy tempranamente a Cela en todos los géneros que practica es el resultado de un engranaje perfecto entre la tradición y la modernidad, casticismo español y europeísmo. Como advertía Pla,

este autor no tiene nada que ver con los precedentes literarios de los cuarenta últimos años. Es un tipo que va suelto, pero no totalmente suelto, puesto que se entronca, a cada momento, con el filón más universal y más auténtico de la literatura castellana, que es lo que los preceptistas llaman la novela picaresca, se entiende el realismo bronco, atroz, objetivo, abrumador, que parece darse en el paisaje carpetovetónico y cuyo realismo ha sido el matiz de la novela europea (1995).

Veremos seguidamente que la narrativa de viajes de Cela comparte un vértice esencial con las “Notas de andar y ver” de Ortega: el propósito de buscar lo “esencial español” a través de sus pueblos.

2. ORTEGA Y CELA: RECORRER ESPAÑA PARA ALCANZAR LO ESENCIAL ESPAÑOL

Las *Notas de andar y ver* se incluyeron en el proyecto de *El Espectador*, una revista “íntima”, “que no aspira ni desea el gran público” (Ortega, 2004: 155)⁴ sino que se dirigía a los “amigos del mirar”, a los “lectores meditados”, porque la meditación era para Ortega la antesala de la acción política. Es decir, la introspección, la observación y la reflexión son requisitos indispensables para determinar la dirección de la acción. Y en este contemplar y meditar tiene un condicionante específico el filtro del perspectivismo individual, la experiencia, la mirada de un sujeto que nunca es igual a otra –“donde está mi pupila no está otra; lo que de la realidad ve mi pupila no lo ve otra” (Ortega, 2004: 163)-.

En el primer tomo de *El Espectador*, encontramos las primeras “notas” en “Tierras de Castilla. Notas de andar y ver”. Se trata en este caso de unas breves anotaciones de su estancia por Sigüenza y Berlanga de Duero (Guadalajara y Soria, respectivamente), tierras que gestaron el poema del Mío Cid, al que evoca en numerosas referencias. Estas primeras “notas” se escriben en 1911 y se publicarán algunos años después, en 1916, en el primer volumen de la incipiente revista. Es entonces cuando Ortega escribe el célebre artículo “Verdad y perspectiva” (1916), que actuará de pórtico al nuevo proyecto y que resulta clave para redondear el sentido global que quiere aportar al conjunto de los textos que le siguen, entre ellos, esas breves “notas” castellanas. Posteriormente a ese viaje de 1911, en 1915, publica en el semanario *España* (1915, nº35) “De Madrid a Asturias o los dos paisajes”, que más tarde incluirá también en el tercer volumen de *El Espectador*, en 1921, en una sección independiente que titula ya como “Notas de andar y ver”. Esta segunda serie entra mucho

⁴ Todas las citas extraídas de las *Notas de andar y ver* de Ortega se extraen del tomo II de las *Obras Completas*, Madrid, Taurus, 2004

más a fondo en materia y tiene una extensión más considerable respecto a Tierras de Castilla⁵.

Sostengo que la intención de Ortega al dejar escritas las reflexiones que le suscita el viaje desde Madrid y el mes y medio que pasa en Asturias se sintetiza en dos pilares fundamentales que conectan estrechamente con su ideología político-social, pues como he anotado al principio de este punto, la observación y la meditación son para el filósofo la antesala de la acción y de la intención:

- La primera razón se condensa en una afirmación suya que me parece concluyente: “no creo posible otro camino para llegar a la prosperidad de España que el que pasa en el campo” (Ortega, 1916: 390). Todo el progreso se ha entregado a las ciudades -en lo moral y en lo material-, pero sin el avance del ruralismo, que representa “cuatro quintas partes” del país, no hay “síntesis nacional”. Para Ortega “semejante desequilibrio es fatal” (Ortega, 1916: 390), por lo tanto, el desarrollo de España debe pasar por el desarrollo y realización de sus pueblos.

- La segunda razón es que se ha escrito mucho ya sobre Castilla y sus grandes virtudes, pero “es hora de volver la mirada a otros pueblos que dentro de España presentan virtudes y vicios complementarios de los nuestros” (Ortega, 1916: 384). Este planteamiento, que se ensambla con el perspectivismo expuesto en “Verdad y perspectiva”, vertebrará el punto de vista de las “Notas de andar y ver”. Se propone desprenderse del poso castellano que le es consustancial para gestarse una mirada sin prejuicios sobre el nuevo paisaje y paisanaje: “disponemos nuestra mirada a buscar ese paisaje asturiano que no le es afín” (Ortega, 1916: 385)

Quiero recuperar en este punto algunas de las cuestiones que se nos brindan en “Verdad y perspectiva”, pues nos permite completar el sentido y el denominador común de lo anteriormente expuesto. Es en este ensayo liminar donde Ortega define sus “Notas de andar y ver” como un “viaje sentimental”, a lo que personalmente añadiría que, a la par, resultan

⁵ Viene bien añadir que, aunque ya no respondan propiamente al título de “Notas de andar y ver” en el quinto volumen de *El espectador*, de 1927, se incluyen las “Notas del vago estío” que creo que deberían sumarse también a nuestro propósito, puesto que responden a lo mismo sin variación de estilo y recogen el viaje que Ortega realiza entre julio y septiembre de 1925 de Castilla a la provincia de Santander -concretamente, a Santillana del Mar-.

un viaje reflexivo y metafísico, puesto que el paisaje invita al pensador a reconcentrarse, al viaje interior a propósito de lo observado, a dialogar consigo y a rememorar la historia del lugar visitado, trasladando al presente el viejo esplendor que albergó su pasado. No obstante, la dirección intencional del autor-observador se proyecta siempre al futuro desde el estricto presente, porque es en el presente donde reside la intrahistoria contemporánea que construye la nación futura, pues -recuperando a Nietzsche-, también para Ortega la patria es la tierra de los hijos, no la tierra de los padres, la pretérita. Su mirada y su pensamiento siempre miran al porvenir.

La finalidad de Cela a la hora de emprender sus viajes por España tiene, como veremos, analogías con las de Ortega. Sus andanzas por la geografía española y la necesidad de plasmar por escrito lo visto y oído tienen el propósito de conocer la olvidada España rural y extraer de ella lo sustancial para ir configurándose un mapa interior -nacional, histórico, sentimental, humanístico, social y antropológico-: “Yo soy un enamorado de España. Me precio de ser uno de los españoles que mejor conoce nuestro propio país. Y además lo anduve a pie porque esta es la única manera de enterarte un poco de lo que vas viendo. Empecé por el Viaje a la Alcarria y terminé por el viaje al Pirineo de Lérida”. Lo afirmaba el escritor gallego en 1976 durante la entrevista que mantuvo en el programa “A fondo”, con Joaquín Soler Serrano, en TVE.

En definitiva, recorrer los rincones de España es para ambos la vía para alcanzar lo esencial español: España es sobre todo su pueblo y lo que hizo el pueblo es lo que vive y permanece (folklore, danza, canciones):

En estos montes hay, como en las pupilas de aquellos hombres, una voluntad suprema de perdurar sobre toda mudanza. [...] Esa montaña ha perpetuado al través de los siglos su perfil, y en ese hierático perfil se reúnen mis miradas con las de todas las generaciones muertas de españoles, y refractándose en la arista azulada de esa sierra, llegan a encontrar las pupilas grises de los padres celtíberos que en horas profundas, vestidos con negros cueros, contemplaron esa misma visión que ahora nosotros, celtíberos de un siglo joven (Ortega, 1906).

3. CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS

Ortega y Cela son viajeros del paisaje nacional con un propósito común a la hora de emprender sus viajes. Existe en ambos una determinación humanista y antropológica en el

trasfondo de sus viajes, pues los hombres y mujeres sencillos de las ruralidades alcanzan una dimensión universal. En ellos reside la autenticidad y la realidad nacional.

Esta perspectiva que parte de la concreción y de la singularidad para alcanzar una dimensión simbólica superior es, a mi juicio, uno de los puntos fuertes en la analogía que podemos establecer entre Ortega a Cela en lo que concierne a la razón y a la intención de sus apuntes de viajes. La idea original sin duda es orteguiana y responde a una convicción perspectivista compartida posteriormente por Cela, porque “España no es tan solo un delimitado espacio geográfico [...] España es una manera de ser” (Cela, 1990a: 239). También es una manera de verla, una mirada que le aporta un significado particular y subjetivo.

Si la finalidad es uno de los puntos de convergencia de su literatura de viajes, evidentemente también encontramos divergencias sustanciales. He señalado que la búsqueda de autenticidad y de las esencias de España era el principal objetivo, pero no olvidemos que Ortega es un pensador -un filósofo- que escribe, pero Cela es un creador, es decir, un artista de las palabras para quien la estética es parte de su singularidad como escritor. Y ahí reside una de las principales divergencias: la búsqueda de un estilo propio para contar marcará el camino de los viajes celianos hacia un género propio que pudiera plasmar con un sello de identidad particular la fisonomía española partiendo de lo visto y aprendido por las variopintas tierras de España: el carpetovetonismo.

Cela inicia su literatura de viajes con su *Viaje a la Alcarria* en 1948. Más tarde, extendería el género con nuevos viajes que irán completando el primero: *Del Miño al Bidasoa*, *Cuaderno del Guadarrama*, *Ávila* (los tres de 1952), *Judíos, moros y cristianos* (1956), *Primer viaje andaluz* (1959) y, por último, el *Viaje al Pirineo de Lérida* (1965). Este recorrido por casi toda la geografía española va configurando en el escritor una idea de su diversidad, de la autenticidad y esencia de sus pueblos, a la par que va gestando y perfeccionando un género literario surgido de la necesidad de narrar la naturaleza y la idiosincrasia de la denominada “España árida” con una manera propia, distintiva y, a la vez, caricaturesca y esperpéntica: emerge así el carpetovetonismo⁶. En esta búsqueda de la autenticidad española y de la

⁶ Creo que es de sobras conocida la definición que el mismo autor ofrece sobre las peculiaridades de este género en “Relativa teoría del carpetovetonismo”: “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” (Cela, 1962: 17)

autenticidad como creador, Cela encuentra así dos maneras dispares de narrar la misma realidad: la de la literatura de viajes antes citada y la de los apuntes carpetovetónicos, que encontramos en *El gallego y su cuadrilla* y en muchos de sus cuentos -dos géneros que, por cierto, en Cela apenas encuentran distinción (Villanueva 33).

Si antes he anotado que la literatura de viajes de Cela bebe del noventayochismo en su esencia (Unamuno, Azorín, Baroja)⁷, cabe destacar también que la estética y el humor negro que se desprende de los apuntes carpetovetónicos tiene unos anclajes claros e inconfundibles en los espejos cóncavos y convexos de Valle Inclán y en las series de grabados de Francisco de Goya, que satirizaban distintos aspectos de la realidad española - las series de *Caprichos*, la *Tauromaquia*, los *Disparates*, etc-, y que, a su vez, pretendían reflejar a través del absurdo el sentimiento trágico de la vida nacional. Por supuesto también era esta la intención del pintor Solana en sus particulares escenas matritenses (*Madrid. Escenas y costumbres*, 1913-1918, o *Madrid callejero*, 1923), que también actúan como claro precedente y referente en la concepción de los viajes de Cela. No será casual que el discurso de ingreso a la RAE, leído en 1957, lo dedicara, como es sabido, a la obra literaria del pintor Solana⁸.

Tampoco es fortuito que, en esta disertación, Cela aluda en un par de ocasiones a Ortega para referirse al estilo del pintor, quien, como Ortega -y como él mismo, por extensión-, entendió el arte literario sin florituras, sin idealizaciones, retratando las imágenes sin adornos. Según Cela, Ortega, como Solana, se desentiende de la lógica, porque con ella es imposible crear, puesto que “hay verdades ilógicas”, “verdades indemostrables”, contradicciones, “juicios que no son ni verdaderos ni falsos” (Cela, 1990a: 83). Porque la realidad es percepción sensorial. Así, lo creado, el paisaje y paisanaje, se percibe según los “nervios ultrasensibles” del observador (fuera pintor o escritor), un individuo, según Ortega, con una sensibilidad y habilidad preeminente. Es decir, la realidad contemplada es siempre fenoménica -en términos kantianos- y perspectivista -en términos orteguianos, como sintetiza en “Verdad y perspectiva”-. Todo depende y se filtra desde el prisma del yo,

⁷ Es importante recordar que la voluntad de acercarse a lo esencial español mediante el conocimiento de sus pueblos y su diversidad no solo reside en Ortega, sino que -y Cela sabía lo sabía bien- es una herencia directa de los maestros del 98. También hay que tener presente que Pío Baroja nunca escribió libros de viaje al uso, sin embargo, sus novelas se caracterizan por la itinerancia, principio fundamental de los libros de viaje.

⁸ El texto se publicó de inmediato en *Papeles de Son Armadans* (1957)

“la realidad, pues, se ofrece en perspectivas individuales”: “Situado en El Escorial -dice- claro es que toma para mí el mundo un semblante carpetovetónico” (Ortega, 2004: 193)

Se van tejiendo así las analogías. Tanto Ortega como Cela comparten la misma manera de concebir el sentido del paisaje. Una misma realidad se presenta distinta según los ojos que la miran, según la “distancia emocional” y experiencial. “Se le pone así un velo a la realidad”, sentenciaba Cela. Así, con la mochila a la espalda y la cantimplora sujeta al cinturón, el viajero recorre los caminos y los pueblos. Ortega iniciaba sus andanzas en Castilla -luego en Asturias-, y Cela lo haría de inicio en la Alcarria, en la meseta sur castellana. Ambos caminan, andan, ven, retienen, anotan... De trecho en trecho configuran sus respectivas “notas de andar y ver”.

Si Ortega, como la tradición noventayochesca, buscó en la España rural, la España real y esencial para contraponerla a la España oficial, Cela busca un fin similar, aunque por caminos literarios algo distintos: la voluntad de estricto realismo y la poca cabida del elemento ficcional que definen los relatos orteguianos no rigen la literatura de viajes del escritor gallego. Él prefiere optar por dar alas al ejercicio creativo para contar, a la ficción - ficción que se ancla, ciertamente, en la experiencia vivida-, y al uso de la tercera persona en lugar del *yo* narrador. Cela propone, podríamos decir, una realidad novelada. Y de ahí emerge el carpetovetonismo, es decir, una herramienta artística para vestir la subjetividad de lo contemplado.

En su introducción al *Viaje a la Alcarria*, Pozuelo Yvancos subraya la admiración intelectual de Cela hacia Ortega. No pasa por alto, por ejemplo, la dedicatoria a Gregorio Marañón, contemporáneo de Ortega y “aficionado a los libros de viaje” y a los “libros de andar y ver” de su maestro -véase la dedicatoria al *Nuevo viaje a la Alcarria*, de 1986-. Pero, y aquí viene lo fundamental, afirmaba que “más allá de estos significativos detalles externos, Ortega proporciona una singular teoría del paisaje -acunada en su peculiar actitud perspectivista- que estimo base necesaria para entender la significación del *Viaje a la Alcarria* y aun su misma estructura” (Pozuelo Yvancos 21).

¿Cuál es, pues, esa “teoría del paisaje” orteguiana? Las cavilaciones de Ortega respecto al paisaje empiezan muy temprano. Ya en *La pedagogía del paisaje* (*El Imparcial*, 17 de septiembre de 1906), un jovencísimo Ortega inventaba un alter ego filosófico, “Rubín de Cendoya, místico español”, para conversar con él sobre las ideas que le iban surgiendo a medida que contemplaba la sierra de Guadarrama y sobre los cambios espirituales que

suscitaba en él el contacto con la naturaleza⁹. Principalmente, como ya he apuntado antes, la cuestión de la subjetividad y el perspectivismo se convierten en el eje vertebrador de esa teoría, puesto que la experiencia no ES en sí, sino que es en función del sujeto que la vive y contempla. La naturaleza, por tanto, no es objetiva ni puede tener un valor absoluto, sino que es en relación al individuo que la recibe. Es el *yo* quien da sentido al paisaje y este aporta de vuelta sentido al *yo* a modo de "diálogo vital", decía Ortega. Y ese "diálogo" será único e intransferible para cada sujeto -y cada sujeto es en función de su circunstancia-. "Paisaje y persona, medio y hombre, no serán, pues, realidades enfrentadas, sino intercomunicadas" (Pozuelo Yvancos 21). Por eso, desde su prisma madrileño, el mundo más allá de su perímetro de control vital adquiere un prisma carpetovetónico, decía. Ese mismo prisma es desde el que parte Cela al contarnos la Alcarria, el Pirineo de Lérida o cualquier paisaje que no le es natural a su circunstancia. De ahí su propio enfoque carpetovetónico de sus relatos viajeros. Lo que narra Cela es un mosaico diverso de personajes y vivencias vividas y contempladas desde su retina y desde su sensibilidad personal y artística, de manera que esos personajes y vivencias son únicos a sus ojos -se viven desde una perspectiva única y concreta: la de Cela-.

Pero es importante entender que el *Viaje a la Alcarria*, ese "clásico contemporáneo" (Sotelo Vázquez 36), se fragua en paralelo a las series de Apuntes carpetovetónicos. Dos géneros distintos con un tronco común reconocido por el mismo Cela en otra de sus definiciones canónicas: "Llamo carpetovetónico -y apuntes carpetovetónicos llamé en su día a las crónicas de andar y ver por las duras trochas castellanas- al estilo que prestan, al hombre y a la vida, las amorosas contemplaciones de lo que, a primera vista, jamás resulta amable" (Cela 1990b: 22). Es decir, el propio Cela entiende prácticamente sin distinción los dos géneros; pertenecen a la misma familia. Lo apuntaba también Josep Pla en el artículo anteriormente citado cuando decía que Cela "ha utilitzat el que ell anomena apuntes carpetovetònics, les notes de andar y ver, com digué anys enrera Ortega, però més ajustada i incisiva" (1955). En síntesis, el apunte carpetovetónico nace, como la novela, de la

⁹ Es lógico pensar que ese alter ego místico y filosófico pudiera ser Francisco Giner, amante de los paseos por la Sierra de Guadarrama. El espíritu krausista de Ortega en consonancia con el paisaje y la naturaleza concuerdan con esa tesis. Asimismo, el Guadarrama ocupará siempre un lugar privilegiado en las escapadas y en los textos orteguianos.

sustancia misma de la vida, de la sombra de los hombres y mujeres que el escritor estruja contra su corazón para oírlos respirar (Sotelo Vázquez 3)

Así, va relatando la “peculiaridad de la España árida” donde habita el “homo ibericus”, ese universo a la española que es la semiolvidada intrahistoria hispana. Tal como señalaba Adolfo Sotelo, es Unamuno quien “relaciona estrechamente las enseñanzas de los libros de viaje con el conocimiento de la historia viva, la verdadera historia” (Sotelo Vázquez 89). En *En torno al casticismo* (1895) advertía que España está aún por descubrir y que se ignora el paisaje, el paisanaje y la vida toda de nuestro pueblo. Cela integra tan bien esa premisa, que ya en 1946 dejaba escrito que “este divagador de los viajes cree que lo que hay que reseñar es lo que falta - ¿por tan poco lucido, quizás? -, aquello de lo que nadie se ha querido ocupar: el olor del corazón de las gentes, el color de los ojos del cielo, el sabor de las fuentes de las montañas y de los manantiales de los valles” (Sotelo Vázquez 95).

OBRA CITADA

Cela, Camilo José. *Apuntes carpetovetónicos. Novelas cortas. Obras completas*. Vol. III, Destino, 1962, pp. 17–28.

---. “La obra literaria del pintor Solana.” *Obras completas*. Vol. 15, Destino, 1990, pp. 61–104.

---. “Sobre España, los españoles y lo español.” *Obras completas*. Vol. 15, Destino, 1990, pp. 235–252.

---. “Los libros de viajes.” *La forja de un escritor*, edited by Adolfo Sotelo, Fundación Banco Santander, 2015.

Guimerà Galiana, Alba. “Cela, viajero por la intrahistoria.” *Cela, cien años más*, Renacimiento, pp. 137–157.

Ortega y Gasset, José. *El espectador. Obras completas*, Taurus, 2004.

---. “La pedagogía del paisaje.” *El Imparcial*, 17 Sept. 1906.

Pozuelo Yvancos, José María. “Introducción.” *Viaje a la Alcarria*, by Camilo José Cela, Espasa Calpe, 1994, pp. 9–53.

Pla, Josep. “Camilo José Cela.” *Destino*, 6 Aug. 1955.

Soler Serrano, Joaquín. *A fondo* (entrevista a Camilo José Cela). 1976. Accessed 2 Dec. 2025. https://www.ivoox.com/camilo-jose-cela-entrevista-programa-audios-mp3_rf_7462670_1.html.

Sotelo Vázquez, Adolfo. *Camilo José Cela, perfiles de un escritor*. Renacimiento, 2008.

Alba Guimerà Galiana

“España es sobre todo su pueblo”: Las “Notas de andar y ver”, de J. Ortega y Gasset, y los libros de viaje de Camilo José Cela

Unamuno, Miguel de. *En torno al casticismo*. Edited by Jean Claude Rabaté, Cátedra, 2005.

Vilanova, Antonio. *Novela y sociedad en la España de la postguerra*. Lumen, 1995.

Villanueva, Darío. “Estudio preliminar.” *Páginas escogidas*, by Camilo José Cela, edited by Darío Villanueva, Espasa Calpe, 1991, pp. 9–65.



***Papeles de Son Armadans,* Camilo José Cela's Magazine**

Lourdes Regueiro

Fundación Camilo José Cela

lregueiro@fundacioncela.com

<https://orcid.org/0009-0002-5916-0649>

Recibido 10 de noviembre de 2025

Aceptado 4 de diciembre de 2025

Publicado 30 de diciembre de 2025

ABSTRACT

This article presents the genesis of a magazine, *Papeles de Son Armadans*, one of the most important periodical publications of the second half of the 20th century. Its biography deserves to be recounted in order to understand the Spanish literary scene during the Franco dictatorship and the early years of democracy, reflected in the many authors and texts published in it. Its longevity, which reached twenty-three years, requires a panoramic and diachronic view, since each of the two hundred and seventy-six issues that comprise the collection tells, in turn, its own story. This is the biography of one of the fundamental projects in the life of Camilo José Cela, whose work as a cultural manager was parallel to his literary creation.

KEYWORDS: Camilo José Cela, *Son Armadans Papers*, literary magazines, exile, Galician, Catalan, Basque.

***Papeles de Son Armadans, la* revista de Camilo José Cela**

RESUMEN

Este artículo presenta la génesis de una revista, *Papeles de Son Armadans*, una de las publicaciones periódicas más importantes de la segunda mitad del siglo XX. Su biografía merece ser contada para conocer el panorama literario español durante la dictadura franquista y los primeros años de la democracia reflejados en los múltiples autores y textos que se publicaron en ella. Su longevidad, que alcanzó los veintitrés años de vida, obliga a ofrecer una visión panorámica y diacrónica, ya que cada uno de los doscientos setenta y seis números que componen la colección cuenta, a su vez, una historia propia. Se trata de la biografía de uno de los proyectos fundamentales en la vida de Camilo José Cela, cuya labor como gestor cultural fue pareja a su creación literaria.

PALABRAS CLAVE: Camilo José Cela, *Papeles de Son Armadans*, revistas literarias, exilio, gallego, catalán, euskera.

Cómo citar:

Regueiro, Lourdes. “*Papeles de Son Armadans, la revista de Camilo José Cela*”. *Verbeia, Monográfico Extraordinario. Edición Conmemorativa 25 Aniversario UCJC*, 10, 2025, pp. 66-86.

PAPELES DE SON ARMADANS, LA REVISTA DE CAMILO JOSÉ CELA

Cuando en 1954 Camilo José Cela fijó su residencia en Palma de Mallorca, comenzó a pergeñar el que sería su proyecto más ambicioso: fundar una revista literaria. ¿Qué lleva a un escritor reconocido ya internacionalmente a meterse en terrenos plagados de arenas movedizas como son los de la edición? ¿Se trata de razones de índole económica, social, cultural, personal...? La respuesta la ofrece el propio Cela en una carta dirigida a Manuel Casás en 1944, cuando este último ostentaba la presidencia de la Real Academia Gallega:

Por la Cultura he hecho lo que juzgo deber de todo intelectual: anteponerla a todo, absolutamente a todo en esta vida; defenderla, cuando ante mí se ha atacado, laborar por ella y para ella siempre que la ocasión se ha presentado¹.

La Cultura con mayúscula es el motor que mueve al padronés. En una época de gran mediocridad intelectual de quienes ostentan el poder y ocupan los cargos institucionales que amparan las actividades culturales, CJC considera indispensable la labor del intelectual para rescatar a esa Cultura del conformismo y del adocenamiento en el que se halla sumergida. Y para CJC, “un intelectual *libre* o *suelto* o no *federado* o como lo quieras llamar, si sabe un poco a dónde va el mundo, pienso que es mucho más útil que cien intelectuales *dirigidos*”². Es decir, ese intelectual redentor ha de manifestarse claramente independiente del poder imperante, *ergo* de la dictadura franquista. Solo de esta manera podrá trabajar por una Cultura sin lastres políticos, proselitista únicamente en lo que se refiere a su intelectualidad.

El papel de dinamizador cultural de Camilo José Cela es innegable. Trabajador incansable, ideó a lo largo de su vida múltiples y diversas labores en pro de una sociedad intelectual. Algunas tuvieron un gran éxito y otras toparon con el muro cerril de la dictadura, pero no se puede soslayar el continuo empeño de CJC por llevar adelante proyectos de gran envergadura. De hecho, en una carta a Juan Aparicio, Delegado Nacional de Prensa, cuando

¹ Archivo de la Fundación Camilo José Cela [en adelante, AFCJC]: Epistolario: “Real Academia Gallega (A Coruña)”: carta de Camilo José Cela a Manuel Casás de fecha 14 de enero de 1944.

² AFCJC: Epistolario “Valdés Larrañaga, Manuel”: carta de Camilo José Cela a Manuel Valdés Larrañaga de fecha 8 de febrero de 1953.

está metido de lleno en la creación de su revista *Papeles de Son Armadans*, nos ofrece la intención que le mueve:

Pienso que mis *Papeles*, aún en su modestia, han de prestar un buen servicio a la cultura española, y a ello encamino toda mi actividad presente³.

Cuando CJC se decide a emprender ese viaje editorial, despliega toda su capacidad de trabajo y de acción para ponerlo en marcha. De esta manera, en noviembre de 1955 se entrevista con Pedro Serra, periodista, editor y fundador en 1953 de la mallorquina editorial Atlante, que publicará en abril de 1956 *La familia de Pascual Duarte*, traducida al catalán por Miquel Serra Pastor (su padre), con prólogo de Llorenç Villalonga e ilustrada con viñetas del pintor Pau Lluís Fornés.

CJC plantea a Serra la posibilidad de editar su revista en las prensas de Atlante, y en su petición define por primera vez su prístina idea:

Después Camilo continuó hablando. Dijo: “Desearía hablar contigo para comentarte un proyecto. Deseo editar una revista mensual. Una revista que sea, en lo posible, donde encuentren una mano abierta los escritores que en estos momentos les resulte difícil publicar en España. Una revista que, en cierto modo, ocupe el lugar de la *Revista de Occidente*. [...] Una revista que deseo sirva para algo en las Universidades. Una revista que, a mi entender, hace mucha falta en España (Serra Bauzá, 25-26).

En esta primera definición, CJC deja ya establecidas las tres características fundamentales que tendrá uno de los mayores proyectos de su vida: solvencia intelectual, libertad e independencia.

En primer lugar, y por encima de todo, quiere tender puentes de diálogo con el exilio exterior, recuperar para España los nombres de los escritores que tuvieron que huir de su país tras la guerra civil. Este loable empeño de luchar contra el Régimen para que las voces de los exiliados estuvieran presentes en la España de la época fue el motivo fundamental por el que CJC decidió crear una revista literaria. Las publicaciones periódicas soslayaban la

³ AFCJC: Epistolario “Aparicio López, Juan”: carta de Camilo José Cela a Juan Aparicio de fecha 25 de enero de 1956.

censura con más flexibilidad que los libros, si bien tropezaban a menudo con ese asfixiante entorno, siempre dispuesto a la coerción. Por poner un ejemplo, recordemos los diversos cierres de los que fue objeto la revista *Ínsula* de Enrique Canito y José Luis Cano, o *Índice*, dirigida por Juan Fernández Figueroa.

Cada vez que la ocasión se lo permite, Cela reivindica ese carácter de recuperación del exilio que tuvo siempre su revista. Podrían darse múltiples definiciones de *Papeles de Son Armadans*, pero es obligado concederles preeminencia a las palabras de su director, quien, en una carta de 1967 a Jesús Huarte (de la compañía constructora Huarte y Cía.), le dice:

Quizás merezca la pena ser defendida una revista, como *Papeles*, intelectual, liberal e independiente; que no está inspirada por móvil económico alguno; que luchó, como gato panza arriba, por defender sus honestos principios en la época en que la censura era una verdadera pesadilla, y que reincorporó a la cultura española de “dentro de España” múltiples nombres ilustres desgajados a raíz de la guerra civil: Américo Castro, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Max Aub, Serrano Poncela, Luis Cernuda, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Ramón Sender, Francisco Ayala, Arturo Serrano Plaja y María Zambrano, entre otros. La historia glosará este dato y hará justicia a *Papeles de Son Armadans*, bien lo sé, pero la teoría de la cebada al rabo del burro muerto es bien poco consoladora⁴.

Se puede decir más alto, pero no más claro. Cualquiera que quiera ver a CJC (en más de una ocasión se le ha acusado así) como filofranquista se equivoca totalmente. No pocas veces Cela definió su revista como una tribuna para la libertad. Quedan para la historia las palabras que el gallego le dice por carta a Emilio Prados en 1958:

[*Papeles*] Le aseguro que para eso los fundé: para que fuesen la sosegada –aunque minúscula– esquina de la historia de España en la que los españoles de buena voluntad (que si vamos a contarlos a lo mejor no somos tan pocos como pensamos) podamos hablar, sin gritar, y entendernos y hacernos entender⁵.

⁴ AFCJC: Epistolario: “Huarte, Jesús”: carta de Camilo José Cela a Jesús Huarte de fecha 24 de mayo de 1967.

⁵ AFCJC: Epistolario: “Prados, Emilio”: carta de Camilo José Cela a Emilio Prados de fecha 3 de marzo de 1958.

En estas palabras Cela habla de entendimiento, pero de un entendimiento racional, sin gritos ni imposiciones. Y alude también a una realidad que subyace en la España de esa época: el exilio interior, la gente que se halla en desacuerdo con el Régimen franquista dentro del país, y entre la que CJC se incluye, utilizando ese plural mayestático: “los españoles de buena voluntad (que si vamos a contarlos a lo mejor no somos tan pocos como pensamos)”.

En 1968 Eugenio Tiberi, doctorando de la Universidad de Roma, elaboró una tesis doctoral sobre *Papeles de Son Armadans* cuando se cumplían los doce primeros años de su existencia. Para completar su trabajo, hizo llegar a Cela un cuestionario sobre la publicación, que el director contestó punto por punto. Poco más se puede añadir a las palabras de Camilo José Cela para definir la revista:

–Usted ha hablado de algunos autores “de la guerra civil” descubiertos por *Papeles*; ¿podría darme una lista, añadiendo un breve juicio sobre cada uno de ellos?

–No a “autores de la guerra civil”, sino a autores ilustres dispersos por la guerra civil, es a lo que hacía referencia. Su reincorporación a la cultura española es uno de los motivos de orgullo de la revista. La nómina que paso a expresarle no indica que, histórica y rigurosamente, haya sido *Papeles de Son Armadans* la primera tribuna española en que hayan podido estar presentes después del periodo 1936-39, aunque, de hecho –y muy probablemente– haya venido a resultar así. Me refiero a los poetas Jorge Guillén, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre y Arturo Serrano Plaja; a los narradores Max Aub, Francisco Ayala, Ramón Sender y Serrano Poncela, y a los ensayistas Américo Castro y María Zambrano, entre otros. No creo necesaria explicación alguna sobre figuras tan señeras de la literatura española contemporánea⁶.

Hubo otra intención que llevó a Cela a embarcarse en la aventura editorial, y tiene que ver con una de las señas de identidad de *PSA*. CJC quiere una revista independiente, y ello solo se consigue con el rechazo de cualquier subvención, pública o privada, que le ocasione servidumbres que Cela no está dispuesto a pagar. Cuando a finales de 1955 y principios de 1956 comienza a solicitar colaboraciones para su revista, explicita claramente las condiciones de *PSA*: “Los *Papeles de Son Armadans* no tienen –ni quieren– subvención oficial

⁶ AFCJC: Epistolario: “Tiberi, Eugenio”: carta de Camilo José Cela a Eugenio Tiberi de fecha 23 de mayo de 1967.

ni particular alguna”⁷. Por otra parte, en 1967 revela al doctorando Eugenio Tiberi cuáles fueron la meta y finalidad de su proyecto, y esta vez CJC reviste ambas con una pátina de desafío:

[...] aspiré a hacer la prueba de ver hasta qué punto podía vivir en España y por sus propios medios, esto es, sin subvenciones oficiales ni particulares de ninguna clase, que *Papeles de Son Armadans* ni tiene ni quiere, una revista liberal independiente⁸.

La misma idea será repetida por CJC en los años 90 para un programa de televisión, entrevistado sobre la revista:

Mi revista *Papeles de Son Armadans* la inicié en el año 1956. Acababa de llegar a Mallorca. Pensé que quería hacer la experiencia de publicar una revista intelectual y literaria sin subvención ni ayuda oficial ni particular alguna, a ver hasta qué punto era posible que esto pudiese vivir en España. Mis amigos más optimistas suponían que esto me duraría dos o tres números y me duró exactamente veinticuatro años (Cela Trulock).

CJC considera imprescindible esa independencia para llevar adelante su acariciada idea. De ahí que reclame al intelectual español una cierta valentía para no ser fagocitado por el presupuesto oficial, que huya del conformismo imperante:

Si el intelectual español [...] se percatase de que su papel en la sociedad no es, precisamente, el de comparsa que se nutre con esas migas del gran banquete del presupuesto que se llaman, ¡con qué ingenuo optimismo!, los premios literarios, las revistas para minorías que viesen la luz en nuestro suelo tendría, paralelamente, una trascendencia de la que carecen.

Pero el intelectual español, que, para desdicha de todos, se conforma con nacer, vivir y morir [...] se siente incapaz, hechos cantan, de nada que no sea procurar ir tirando, y con esa triste premisa es muy difícil que pueda insuflar a sus revistas el mínimo sentido de independencia que se precisaría (Cela Trulock, 36).

⁷ AFCJC: Epistolario: “Delibes, Miguel”: carta de Camilo José Cela a Miguel Delibes de fecha 17 de febrero de 1956.

⁸ AFCJC: Epistolario: “Tiberi, Eugenio”: carta de Camilo José Cela a Eugenio Tiberi de fecha 23 de mayo de 1967.

Y es que, como apunta en este mismo texto, “Mateo Alemán decía, o hacía decir a sus personajes, que el deseo vence al miedo. Y ganas y deseo, en romance paladino, son sinónimos” (Cela Trulock, 38).

Del mismo modo, cuando CJC pida artículos a los diversos colaboradores para su publicación en *Papeles*, les avisará de que no puede pagarles, ya que la revista, precisamente por su independencia, anda siempre a la última pregunta. Así se lo hace saber a la escritora vasca María Dolores Arana, exiliada en México:

Recuerde que *Papeles* no publica sino textos inéditos que, ¡también es pretensión!, no paga; pero recuerde asimismo que *Papeles* es una revista independiente y, como es lógico, más pobre que las ratas, que prefiere tener que pasar por el trance de tener que confesar su pobreza a vivir, ¡qué triste sino! de las subvenciones oficiales o particulares que no quiere⁹.

Otro rasgo que tendrá *PSA* será su universalidad, su carácter polifónico. Desde el primer número se publicaron textos en las tres lenguas españolas, hoy reconocidas como co-oficiales: el gallego, el euskera y el catalán. A todo ello se unen trabajos en otras lenguas extra-peninsulares, acompañados de su correspondiente traducción al español. Y es que CJC era gallego y padronés, sí, pero también se consideraba un ciudadano del mundo; por ello, a una pregunta del mencionado Eugenio Tiberi sobre la divulgación de la cultura europea, contesta Cela:

No creo en la parcelación de la cultura por nacionalidades, sino en su esencial universalidad. *Papeles* está atento al fenómeno culto, si bien, por razones obvias, no olvida el lugar en el que nació, vive y ha de morir: el occidente europeo¹⁰.

En resumen, la esencia de *PSA* fue su libertad (recuperación del exilio interior y exterior), su independencia (ausencia de subvenciones públicas o privadas), su polifonía (existencia

⁹ AFCJC: Epistolario: “Arana, María Dolores”: carta de Camilo José Cela a María Dolores Arana de fecha 20 de febrero de 1961.

¹⁰ AFCJC: Epistolario: “Tiberi, Eugenio”: carta de Camilo José Cela a Eugenio Tiberi de fecha 23 de mayo de 1967.

de múltiples voces en todos los idiomas) y su solvencia intelectual (una revista para minorías).

CJC trabaja por y para la Cultura, y la revista que está proyectando no podía sustraerse a esa premisa. De ahí que, en el cuestionario del italiano Tiberi, Cela conteste de esta forma a una de las preguntas:

La cultura tiene una influencia permanente, aunque no de efectos inmediatos, sobre la vida pública (social, política, económica) de los países. La función de las revistas culturales es, en primer lugar, ser cultas y, después, marcar su impronta sobre el ámbito de sus lectores¹¹.

Sin embargo, *Papeles* fue mucho más que un conjunto de conceptos. La resume el profesor Adolfo Sotelo de la siguiente manera:

[...] esa revista liberal, tolerante, con vocación de puente entre las voces que vivían en España y las que peregrinaban exiliadas por las Américas, y con voluntad polifónica atendiendo a las culturas peninsulares, sale a la calle en abril de 1956 (Sotelo Vázquez, 200).

En el mismo sentido define Darío Villanueva la publicación, numerando y desgranando las características de *Papeles*:

1. Conexión entre generaciones [...] 2. Enlace con la “España peregrina” [...] 3. Alianza con las otras lenguas de España [...] 4. Apertura cultural allende nuestras fronteras [...] 5. Amplitud disciplinar (Villanueva Prieto, 226-227).

Ambas concepciones nos dan una idea cabal de lo que supuso *Papeles de Son Armadans* en el panorama literario español.

Pero contextualicemos el momento. Estamos en la posguerra tras una guerra civil que ha desolado el país, tiranizados por la dictadura de Franco. La guerra civil, entre otras muchas

¹¹ AFCJC: Epistolario: “Tiberi, Eugenio”: carta de Camilo José Cela a Eugenio Tiberi de fecha 23 de mayo de 1967.

desgracias, trajo consigo la diáspora de los intelectuales, escritores, artistas... españoles. Muchos de ellos se refugiaron en México, donde el gobierno de Lázaro Cárdenas les brindó asilo político, tal y como nos indica Francisco Caudet:

[...] otra parte más vinculada a la creación literaria, a los medios de comunicación, a la tarea docente y a la ciencia fue a parar a México, gracias a la generosidad y a la valentía de quien entonces era su jefe de Estado democráticamente elegido. [...] Lázaro Cárdenas, cuya conducta en favor de la democracia y frente a la agresión de que esta fue víctima se caracterizó por su claridad y su limpieza (Caudet, 11).

Argentina, México, Estados Unidos, Francia... fueron otros destinos elegidos. Desde ese momento se estableció una ruptura entre los españoles exiliados y los que se quedaron en España, lo que llevó a una incomunicación en la que los que se fueron desconocían lo que se hacía dentro de nuestras fronteras y los que se quedaron vieron cómo los nombres de los exiliados desaparecían del panorama literario y sus voces eran acalladas por imperativo legal. Lo sabe bien el escritor Corpus Barga, quien escribe a CJC:

Tiene usted razón: las comunicaciones son malas y los contactos difíciles. El procurar mantener aisladas a las gentes de bien es una de las más sagaces políticas de la cuadrilla de desaprensivos que rige –y des gobierna– al mundo¹².

Urgía poner remedio a esta incomunicación, y dado que las obras de los escritores estaban prohibidas en España y sus nombres proscritos, las revistas se convirtieron en esos puentes de diálogo que permitieron su presencia nuevamente en su país. Como dice Manuel J. Ramos Ortega:

Después del paréntesis de la Guerra Civil, fueron ellas [*las revistas*] las que sirvieron de enlace entre los poetas del exilio exterior e interior. [...] la continuidad de la literatura española sólo fue posible gracias a la aventura de las revistas literarias (Ramos Ortega, 11 y 14).

¹² AFCJC: Epistolario: “Corpus Barga”: carta de Corpus Barga a Camilo José Cela de fecha 1 de diciembre de 1961.

CJC quiso entrar en esa aventura con una primigenia idea: recuperar los nombres del exilio español, que sus voces volvieran a oírse en España y que no se produjera su olvido en la memoria literaria de nuestro país. De esta manera se lo contaba al escritor Max Aub:

Desde mi retiro voluntario de Mallorca quiero organizar, ignoro si insensatamente, la unión de los españoles por la vía de la inteligencia y no por la del movedizo sentimiento o la creencia mágica. Ayudadme, el viejo [*León Felipe*] y tú¹³.

Cela era partidario del diálogo entre españoles. En 1966 se lo expresa en estos términos al político comunista Ignacio Iglesias, exiliado en Francia:

No creo, contigo, que “los de fuera” y “los de dentro” no podamos entendernos; creo que “algunos de fuera” y “algunos de dentro” ni se entienden, si se entendieron ni podrán entenderse jamás con “los de fuera” ni con “los de dentro” ni con nadie. Estoy seguro, querido Ignacio, que tú y yo, por ejemplo, podríamos trabajar juntos y convivir con una absoluta naturalidad¹⁴.

Este es el significado de *PSA* y en el que Cela creía de manera firme: crear puentes de diálogo con la diáspora. Se sentía deudor de los exiliados y consideraba que su labor pasaba precisamente por traer sus nombres y sus obras a la patria que los vio nacer. Así se lo confesaba a Ricardo Urgoiti:

En todo caso, había que reincorporar unos nombres a la cultura española y ese fue el papel que a los *Papeles de Son Armadans* y a mí nos tocó desempeñar; cada día que pasa creo con mayor firmeza que el pecado del mundo está en el exceso de nacionalismo y en la falta de patriotismo¹⁵.

No hay que olvidar, como anoté anteriormente, una de las características de la revista: su independencia, su negativa a recibir cualquier tipo de subvención pública o privada, con la

¹³ AFCJC: Epistolario: “Aub, Max”: carta de Camilo José Cela a Max Aub de fecha 22 de junio de 1958.

¹⁴ AFCJC: Epistolario: “Iglesias, Ignacio”: carta de Camilo José Cela a Ignacio Iglesias de fecha 11 de febrero de 1966.

¹⁵ AFCJC: Epistolario: “Antibióticos, S.A. (Madrid)”: carta de Camilo José Cela a Ricardo Urgoiti de fecha 23 de enero de 1972.

finalidad de no tener que someterse a servidumbres franquistas. El primer toque revolucionario lo lleva a cabo Cela en el primer número, avisando a las autoridades, de manera solapada, de sus intenciones para con su publicación, tal y como confiesa en 1989 al crítico Francisco López-Barxas:

Y en esta revista, por ejemplo, se me dijo que en el primer número había que dirigir un saludo al Jefe del Estado. Pues no se dirigió (López-Barxas, 77).

Cela consiguió su deseo y de esta manera se le reconoce en algunos manuales sobre revistas españolas de posguerra, tal es el caso de Fernando Valls:

Papeles de Son Armadans [...] fue una revista que intentó integrar a algunos de los más importantes escritores del exilio republicano y que en casi todos los casos estos aceptaron gustosos la colaboración (Valls, 121).

Del mismo modo, Xelo Candel considera que la función de *Papeles* durante el franquismo “fue primordial para dar a conocer en parte la obra de los exiliados cuyas posibilidades de publicar en España eran mínimas”, y por eso:

Los poetas exiliados tuvieron una presencia casi inmediata en la revista de Cela, en unos casos porque era el propio Cela quien los invitaba y en otros porque los propios poetas querían ver publicada parte de su obra en España y se ofrecían a colaborar en ella sin duda gracias a la calidad de la publicación y al prestigio de su director (Candel Vila, 109 y 131).

Una opinión más que corrobora la importancia de *Papeles* en esa concordia “con la mano abierta” que ofreció CJC a los exiliados la encontramos en Jordi Gracia:

[...] los *Papeles* de Cela encarnan el más claro esfuerzo de convivencia entre los autores del exilio liberal y la producción literaria del interior, tanto en sus representantes más jóvenes como en aquellos otros cuya evolución había resultado paralela o asimilable a la experimentada por el propio Cela (Gracia, 856).

Por otra parte, esa universalidad que impregnó *Papeles*, ese reconocimiento fuera de nuestras fronteras, lo pone Solange Munhoz desde Brasil:

A pesar da atmosfera sufocante, no final dos anos 1950, circulavam no país as revistas *Ínsula*, *Índice* e *Papeles de Son Armadans*, reconhecidas como publicações que contribuíram para oxigenar a esfera cultural do período por, com maior ou menor frequência, abrirem espaço para os escritores exilados e pela qualidade dos textos e dos autores publicados (Munhoz, 369).

No se le puede negar a la revista de CJC esa labor de recuperación del exilio español. Y ese fue su trabajo durante veintitrés años, yendo más allá, incluso cuando ya la democracia estaba asentada en España.

Sin embargo, la recuperación de los escritores exiliados no fue el único significado de *Papeles*. Con el tiempo, se convirtió en una tribuna en la que los autores podían expresarse en su lengua materna. La revista de Cela acogió textos en gallego, catalán y euskera en un momento en el que publicar en estas lenguas estaba desautorizado y/o era mal visto. Pero CJC amaba su lengua gallega, y consideraba que sus colegas de profesión sentían lo mismo por las suyas. De esa manera, *Papeles* llegó a ser una torre de Babel que le confirió otra de sus características: la polifonía lingüística. Es lo que el profesor Adolfo Sotelo califica como “voluntad polifónica atendiendo a las culturas peninsulares” (Sotelo Vázquez, 200), y Darío Villanueva define como “alianza con las otras lenguas de España” (Villanueva Prieto, 226). Ese crisol de lenguas arranca ya en el número I (abril de 1956) de *Papeles* con un poema del catalán Carles Riba. A partir de ahí, fue una constante en la revista, sobre todo en la sección “El hondero”, donde se publicaron textos en gallego, catalán y euskera¹⁶ con su traducción al lado o en una versión castellana realizada por el autor o por el propio CJC. Jordi Gracia deja constancia de ello:

La todavía perseguida y clandestina reivindicación de las nacionalidades históricas, reducida a las páginas cedidas por *Ínsula*, *Índice* o *Revista*, y pequeñas pero sólidas iniciativas locales [...] estuvo presente desde el primer número de *Papeles*. Son normales las versiones bilingües de poetas catalanes y gallegos –Carles Riba, Foix, Pere Quart, Blai Bonet, Martí Pol, Celso Emilio Ferreiro– que confirman la sensación

¹⁶ Los textos en euskera se reducen a un solo poema, pero quiero dejar constancia de que también esta lengua estuvo presente en *Papeles*.

de normalidad que suministra la misma sección de poesía «El hondero» (Gracia, 859).

Del mismo modo opina José Miguel Oltra al respecto, aunque se halla un poco errado por lo que respecta a la presencia del euskera en *Papeles*:

La revista celiana, desde su primer número, se presentó como un lugar de encuentro en la periferia: en ese punto confluían, no sólo diversas formas de pensamiento, sino también las diferentes lenguas del estado. El catalán y el gallego, sobre todo en poesía y en la sección a ella dedicada –“El hondero”–, hallaban cómoda palestra en *Papeles*; si no tuvo igual suerte el vascuence fue, en expresión de su director, porque no encontró textos (Oltra, 188).

El propio Cela alude a esta polifonía en su revista en una entrevista en la que realiza un breve resumen de la vida de *PSA*:

Y en el primer número ya publiqué poemas en catalán y en gallego, en los primeros números. [...] Entonces no estaba prohibido el catalán, pero, en todo caso, estaba mal tolerado. Cada vez que publicaba un poema en catalán se me hacía un expediente que, por otra parte, tampoco tenía la menor importancia, porque no pasaba de ser mera burocracia. En Galicia, en gallego, publiqué el primer poema de Aquilino Iglesia Alvariño. Después fueron saliendo naturalmente una serie de poetas en catalán y en gallego a lo largo de toda la historia de la revista, de estos veinticuatro años que les hablo a ustedes de historia (Cela Trulock).

La galleguidad de Camilo José Cela es innegable. A lo largo de toda su vida presumió de gallego y padronés y nunca olvidó su tierra. Dos decisiones de su vida avalan este sentimiento: su deseo de ser enterrado en el cementerio de Adina, en su localidad natal de Iria Flavia, y su empeño hecho realidad de crear una Fundación que llevase su nombre en Galicia. A lo largo de las cartas cruzadas con intelectuales y escritores gallegos podremos apreciar la morriña que lo invadía al recordar su tierra. Valgan como botón de muestra las palabras que le dirige por carta al escritor Celso Emilio Ferreiro, cónsul de la revista en Galicia:

Echo de menos al país, su espíritu, su paisaje, sus pobladores y hasta, si me apuras, sus nécoras y sus lampreas. Paso por un mal momento y hago esfuerzos para no dejarme invadir por la tristeza y las negras figuraciones. Perdóname que te elija a ti para decir lo que a los demás callo. Habrá que hacerse –una vez más– duro y escéptico y habrá que sacar –otra vez más– fuerzas de flaqueza. Me sobran demasiadas cosas –quizás las mismas cosas por las que tan estúpidamente luchan tantos compañeros– y me faltan, en cambio, otras cosas que todo el mundo tiene¹⁷.

Creo que las palabras de CJC son más que suficientes para entender al escritor, porque ¿qué gallego no ha sentido esto alguna vez? Y yo me apoyo continuamente en las palabras de Cela, ya que sus cartas contienen sus verdaderos sentimientos, sensaciones, opiniones... Como deja dicho Xelo Candel en su artículo:

[...] los epistolarios suponen una fuente de información fiable sobre las verdaderas relaciones que había entre los intelectuales que quedaron en la península y los exiliados. Lejos de la historia oficial que ofrecen los libros y manuales, las cartas muestran un testimonio real de sus opiniones en torno al Régimen, la censura, las opiniones estéticas que tenían sobre otros escritores, las dificultades que encontraban para publicar en España o la ayuda que les ofrecieron desde los diferentes países de acogida (Candel Vila, 106).

El epistolario de CJC, conservado en la Fundación que lleva su nombre en Iria Flavia, nos ofrece una imagen muy alejada de la que tiene la gente sobre el gallego. En sus cartas, imprescindible fondo documental para conocer a Cela «piel adentro», descubrimos al auténtico hombre, escritor, dinamizador cultural, amigo de sus amigos y dispuesto a enfrentarse con el Régimen, a veces a pecho descubierto, otras con guante de terciopelo, para conseguir aquello que consideraba justo: “el que resiste, gana”. ¿Cómo se llama esta postura? Posibilismo. El DRAE lo define de la siguiente manera: “Tendencia a aprovechar las posibilidades existentes para conseguir los objetivos que se presentan”. Y eso, ni más ni menos, hizo CJC.

Recordemos al respecto la polémica surgida en 1960 surgida entre los dramaturgos Alfonso Sastre y Antonio Buero Vallejo. El primero defendía un imposibilismo con respecto a la actitud que debía de tomar el intelectual a la hora de estrenar sus obras, es decir,

¹⁷ AFCJC: Epistolario: “Ferreiro, Celso Emilio”: carta de Camilo José Cela a Celso Emilio Ferreiro de fecha 30 de marzo de 1958.

mantenerse contra el Régimen y no darle ningún tipo de chanza. Sastre opinaba que Buero Vallejo defendía, en cambio, “una actitud cauta ante el poder censorial, que incluiría «sacrificios» y «acomodaciones» para poder llevar a escena sus obras”, que era lo mismo a una “actitud temerosa y «posibilista», o incluso simplemente conformista” (Iglesias Feijoo, 255), debido a que Buero podía estrenar sus obras regularmente. En palabras del profesor Iglesias Feijoo, “su supuesto «posibilismo» resultaba denunciado como ejemplo de una práctica autocensura que se volvía ineficaz”. Es decir, Buero aprovechaba las posibilidades con que contaba para que le permitiesen estrenar sus obras, pero incluyendo en ellas veladas críticas. En cambio, Sastre consideraba que el teatro debía de tener un fin social y comprometido, es decir, “insistir en que todo el que no defendiera un «teatro-denuncia» o un «teatro-testimonio» caía en pecado de esteticismo verdaderamente punible”. El intelectual, con sus obras, tenía una labor social y de denuncia para con los lectores, y eso se contradecía con una supuesta tesis de Buero de considerar la obra teatral como pieza artística. Eran dos posturas encontradas, antagónicas, que se dirimieron en la prensa de la época.

Considero que Sastre erraba si pensaba que era más cómodo o menos peligroso ese posibilismo que permitía torear al Régimen con mucha mano izquierda. No suponía ninguna connivencia con la dictadura, ni tampoco mostrarse de acuerdo con su ideario. Simplemente, había que sacar provecho de las relaciones con las autoridades para conseguir los proyectos que se iban planteando. Estoy plenamente de acuerdo con Luis Iglesias cuando dice:

Sastre no parece haber querido reconocer que lo que él consideraba posibilismo era una actitud también arriesgada y difícil, que iba aumentando paulatinamente los márgenes de libertad. Prefirió entenderla como una postura cómoda o temerosa. Y Buero Vallejo [...] concluía con una clara propuesta: «Hay escritores que juegan al parecer la papeleta del imposibilismo, unas veces de buena fe y otras acaso para conseguir patente de mártir en el extranjero. Mas yo no creo que se deba mantener esa actitud, sino la posibilista, la de escribir para aquí, que es donde estamos y debemos laborar» (Iglesias Feijoo, 269).

Camilo José Cela fue posibilista. Él mismo se define así en una carta que escribe a Francisco Carrasquer, colaborador de *Papeles* desde Holanda:

[...] soy un posibilista, esto es, un hombre que no cree que se pueda derribar montañas con sacacorchos, ni castillos a cornadas. Tú ya me entiendes¹⁸.

En una de sus cartas, Américo Castro se queja a CJC de que, en *Papeles*, más concretamente en la sección “Tribunal del viento”, no se reseñan sus obras, quizás por miedo a la censura y al Régimen:

Me gusta saber que le interesó el librejo. Pero, una pregunta al «Tribunal del viento», o a cualquier otro centro de justicia: ¿van Vds. a quedar neutrales, y a no hacer distinción entre la desvergüenza y sus víctimas? De mis cosas no se dice ahí ni mú, mientras que ciertos tipos de dudosa corrección intelectual [...] hablan con pompa vacía de quienes, empezando por tomarme, falseándolo, el título de una obra mía, sostienen desatinos sin límite. No pretendo, como es natural, que ataquen a nadie – sería absurdo–. Pero eso es una cosa, y otra callarse como si mis libros (varios) no existiesen, o hubiese terror a referirse a ellos¹⁹.

A ello contesta Cela para que conozca su verdad, que pasa por ese posibilismo que le permite llevar a cabo esos proyectos que pergeña constantemente:

Habla usted, mi querido don Américo, del silencio de mis colaboradores sobre su obra. Es cierto y también, en cierto modo, no es absolutamente cierto del todo. Para hablar de su obra hay que tentarse la ropa –me refiero a la ropa intelectual, que para romper lanzas por usted que dice la verdad, no hace falta cubrirse con ningún otro ropaje ni estar provisto de valor alguno, fuera del de la inteligencia– y en este pobre país no es fácil hallar gentes lo bastante «bien vestidas» para hacerlo. [...] No olvide que, por razones de ajenas estulticias, debo andar con pies de plomo (que no son cobardes sino, simplemente, que aspiran a ser eficaces) en todo este asunto que hago tan mío como pueda serlo de usted. Los *Papeles*, mi querido don Américo, tienen el orgullo de ser su consulado²⁰.

¹⁸ AFCJC: Epistolario: “Carrasquer, Francisco”: carta de Camilo José Cela a Francisco Carrasquer de fecha 25 de julio de 1956.

¹⁹ AFCJC: Epistolario: “Castro, Américo”: carta de Américo Castro a Camilo José Cela de fecha 4 de abril de 1958.

²⁰ AFCJC: Epistolario: “Castro, Américo”: carta de Camilo José Cela a Américo Castro de fecha 7 de abril de 1958.

Cela no es cobarde, pero tiene que echar mano de la prudencia para «ser eficaces». Es decir, aprovecha las posibilidades de que dispone, pero moviéndose con la cautela y astucia de un gato en busca de un ratón. Se lo confiesa a Américo Castro:

Pienso que en el desbarajuste español actual, los jóvenes –o semijóvenes– tenemos que ser inteligentemente conservadores de lo que merece la pena conservar y decididamente iconoclastas de todo lo mucho que conviene derribar. Yo uso mis armas, don Américo; no tengo otras²¹.

A todos aquellos que consideran a CJC falangista, partidario del Régimen, filofranquista y cualquier adjetivo similar que se le ha colgado, se les contestaría con la frase que le dijo el autor de *La colmena* al escritor Max Aub cuando la censura tachó íntegro un texto del autor de *Campo cerrado* para la revista:

A veces, quienes andáis por ahí, os olvidáis de lo difícil (o, al menos, de lo incómodo y embarazoso) que resulta andar por aquí²².

CJC decidió quedarse en España con todas las consecuencias, y, enarbolando su lema particular, “el que resiste, gana”, procuró mantenerse a flote en un azaroso mar que amenazaba con tragárselo a las profundidades, pero él consiguió nadar hasta la orilla apoyándose en todos los que le ponían piedras en el camino. No lo tuvo fácil: el ministro de Información y Turismo Gabriel Arias-Salgado no dejaba de otear todos los trabajos llevados a cabo por CJC, a los que siempre les ponía un “pero”. Ayudó la tímida apertura que inició el ministro de Educación Nacional Ruiz Giménez en 1951, que se fue al traste con los sucesos universitarios de 1956, que ocasionaron la destitución del ministro. Si en 1956 Cela consigue que *Papeles* se publique, tras el cierre de *Ínsula* e *Índice* (como ya hemos visto) es gracias a Juan Aparicio, que aprueba la solicitud de publicación. El director de *Papeles* lo tuvo más fácil cuando en 1962 cambia la cartera de Información y Turismo y nombran a su paisano Manuel Fraga Iribarne, quien en 1963 levanta el veto que pesaba sobre *La colmena*

²¹ AFCJC: Epistolario: “Castro, Américo”: carta de Camilo José Cela a Américo Castro de fecha 28 de noviembre de 1958.

²² AFCJC: Epistolario: “Aub, Max”: carta de Camilo José Cela a Max Aub de fecha 13 de abril de 1962.

en España y permite que se publique *Gavilla de fábulas sin amor*, libro realizado con textos de CJC e ilustraciones de Picasso, y que el anterior ministro había prohibido. A partir de entonces, la confianza que le brinda el nuevo dirigente de Información y Turismo es aprovechada por el director de *Papeles* para llevar a cabo los proyectos que tenía en mente. Mencionaré el tirón de orejas de Fraga a raíz de la publicación en la revista de la publicidad del premio Ruedo Ibérico (editorial con sede en Francia y caracterizada por su lucha antifranquista), y la contestación de Cela responsabilizándose de ello y culpando de su decisión a la mala gestión de Arias-Salgado al frente del ministerio.

En una entrevista realizada por Francisco López-Barxas a CJC con motivo de la concesión del premio Nobel, el periodista hace una interesante pregunta al galardonado, y la respuesta de éste marca cuál fue la relación que mantuvo con el Régimen:

–¿Qué criterios tenía como director de la que fue una de las mejores revistas de posguerra?

–No sé. Allí se reincorporaron muchos españoles del exilio. [...] Y en el primer número se publicaron poemas en catalán y en gallego (en vasco, no, porque no los encontré) y decían que iba a ser el fin del mundo y no fue, no pasó nada. De vez en cuando un pequeño expediente, pero más bien yo creo que era por cumplir. Esa revista tenía una ventaja muy grade y era que salía muy lejos de Madrid. En Madrid hubiera sido más difícil (López-Barxas, 77).

Si CJC pudo recuperar a los exiliados españoles y publicar en las lenguas periféricas de España fue gracias a su posibilismo, que le permitía disponer cada vez más de una cierta libertad, y a esa mano izquierda con la que supo moverse entre quienes ostentaban el poder. Como dice Joan Ramón Resina:

En 1955 Marías y Aranguren, que acaba de obtener la cátedra de Sociología y ética de la Universidad de Madrid, promueven el contacto con los intelectuales exiliados. Al año siguiente, año en que se producen las primeras huelgas notables en la Universidad, costándole el cargo a Ruiz Giménez, Cela afirma el gesto de Aranguren y Marías creando un órgano paralelo a *Ínsula* para asegurar la participación de los exiliados en la reconstrucción de la cultura española. Ese órgano es *Papeles de Son Armadans* (Resina, 115).

La primera actitud posibilista de Cela con respecto a *Papeles* fue su creación en el momento en el que *Ínsula* e *Índice* fueron cerradas por el Régimen en 1956. El director de *Papeles* tomó el relevo de ambas para evitar que todo el trabajo realizado por estas publicaciones quedara en el olvido. Y, cuando un año después se decreta la reapertura de la primera, José Luis Cano celebra la existencia de *Papeles*. No fue oportunismo, sino romper una lanza en favor de las revistas censuradas, sobre todo la publicación de José Luis Cano y Enrique Canito. Hay que recordar que, cuando se creó *Ínsula* en 1946, CJC, a la sazón censor de revistas, fue quien la autorizó, y eso Cano no lo olvidó, tal y como nos cuenta en la propia revista:

Curiosamente, el primer número de la revista, que yo mismo llevé personalmente a la censura –enero de 1946– para que le dieran el visto bueno, no tuvo obstáculos, gracias a que el censor de las revistas era Camilo José Cela, amigo mío, que naturalmente aprobó todo el número sin ninguna dificultad. Pero cuando Camilo salió de la censura, era raro el número que no sufría cortes (Cano, 1).

En enero de 1946, Cela estaba entregando su novela *La colmena* a la censura, y no obviemos todos los sinsabores que le ocasionó y las peleas que tuvo con ese órgano, obligándole a publicar su obra maestra en Buenos Aires en 1951. Por esas mismas fechas, cuando se está preparando una edición de *La familia de Pascual Duarte* prologada por el doctor Gregorio Marañón, el Régimen pone inconvenientes para ello, y Cano, junto a Gregorio Marañón hijo, intentan ayudar a CJC, aunque sin éxito:

Y un artículo de don Gregorio Marañón, precisamente sobre *La familia de Pascual Duarte*, que fue considerado heterodoxo. Recuerdo que el mismo Cela, Gregorio Marañón –hijo del doctor– y yo fuimos a visitar al ministro falangista y escritor Rafael Sánchez Mazas²³ para que intercediera en favor del artículo. Sánchez Mazas nos recibió en su lujoso chalet del Viso, y después de quejarse de sus hijos, que todos le habían salido heterodoxos, nos ofreció un estupendo vino italiano –su mujer era italiana–, pero nos dijo que no contáramos con él para hacer esa gestión cerca del ministro de Información, que era Arias Salgado, pues éste tenía plenos poderes para prohibir lo que quisiera (Cano, 1).

²³ Rafael Sánchez Mazas era el padre de Gabriela, Máximo, Miguel, Chicho y Rafael Sánchez Ferlosio.

Malos tiempos para los “heterodoxos”. Pero CJC tenía un as en la manga: el que resiste gana, y para muestra su revista *Papeles de Son Armadans*.

OBRAS CITADAS

- Candel Vila**, Xelo, editora. “La revista *Papeles de Son Armadans* y los poetas de la España peregrina”. *Entresiglos: del siglo xx al xxi. Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*, València: Anejos de Diablotexto Digital, 4, 2019, pp. 104-135.
- Cano**, José Luis. “Breve historia de *Ínsula*”. *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, Año XLIII, n^{os} 499-500 (junio-julio-agosto. 1988), pp. 1-2.
- Caudet**, Francisco. *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*. San Vicente del Raspeig: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2007.
- Cela Trulock**, Camilo José. “*Papeles de Son Armadans*”. E14: Literatura; Fondo Social Joaquín Soler Serrano; Producción: Solermedia, S.A., s.f.
- . “Sobre las revistas para minorías”. *La rueda de los ocios, Obra completa*, Tomo 13, Barcelona: Ediciones Destino, 1990, pp. 35-38.
- Gracia**, Jordi. *Estado y cultura: los intelectuales universitarios bajo el franquismo (1940-1962)*. Tesis doctoral; director: José-Carlos Mainer Baqué, Universitat de Barcelona, 1992.
- Iglesias Feijoo**, Luis. “La polémica del posibilismo teatral y presupuestos”. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, n^{os} 19-20 (diciembre de 1996), pp. 255-270.
- López-Barxas**, Francisco. “Entrevista a Camilo José Cela”. *Ínsula*, n^{os} 518-519 (febrero-marzo. 1990), pp. 77-80.
- Munhoz**, Solange. “Revista *Papeles de Son Armadans*: uma ponte entre os escritores da península e do exílio”. *Remate de Males* (enero-junio. 2017), pp. 369-383.
- Oltra**, José Miguel. “Significación de una aventura celiana: los *Papeles de Son Armadans* entre 1956 y 1966”. *Hispanística XX*, n^o 8, 1990, pp. 175-215.
- Ramos Ortega**, Manuel. Editor. *Revistas literarias españolas del siglo xx*. Madrid: Ollero & Ramos Editores, 2005, 3 vols.
- Resina**, Joan Ramón. “*Papeles de Son Armadans*, revista literaria de postguerra”. *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*. Año XII, n^o XLV (primavera. 2006), pp. 111-132.
- Serra Bauzá**, Pedro. “*Papeles de Son Armadans*”, *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*. Año XII, n^o XLV (primavera. 2006), pp. 23-27.

Sotelo Vázquez, Adolfo. "Primeras andanzas de los *Papeles* mallorquines de Camilo José Cela". *Camilo José Cela. Perfiles de un escritor*. Sevilla: Renacimiento, colección Iluminaciones (Filología, crítica y ensayo, nº 42), 2008, pp. 191-214.

Valls, Fernando. "Para una *historia cordial* del exilio: sobre las relaciones entre los escritores del interior y los del exilio republicano. I", *Puentes de diálogo entre el exilio republicano de 1939 y el interior*. Edición de José-Ramón López García, Manuel Aznar Soler, Juan Rodríguez y Esther Lázaro Sanz, Sevilla: Renacimiento; Biblioteca del exilio, 2021, pp. 91-147.

Villanueva Prieto, Darío. "*Papeles de Son Armadans* en la obra de Camilo José Cela". *Hispanística XX*, nº 8, 1990, pp. 217-228.



1956: Hemingway, Baroja, Ceta

Iván Rodríguez Varela
Pública Gallega Camilo José Ceta
ivanrodriguezv@yahoo.es

Recibido 10 de noviembre de 2025
Aceptado 6 de diciembre de 2025
Publicado 30 de diciembre de 2025

ABSTRACT

The writers Ernest Hemingway, Pío Baroja, and Camilo José Ceta crossed paths and lives at a specific moment in Spanish literary history. In this brief work, we delve into three episodes that took place in the year of the Basque writer's death, 1956. Namely: the visit paid by the American Nobel Prize winner to an already very ill Pío Baroja; his funeral, where Hemingway and Ceta met; and their meeting at El Escorial. We will also briefly examine Ceta's relationship with Baroja, through the visits the Galician writer made to his home on Ruiz de Alarcón Street in Madrid to attend his social gatherings, and the early admiration he felt for Hemingway. Ceta's literary influence remains from all this information, embodied in numerous writings and references to the two writers.

KEYWORDS: Ernest Hemingway, Pío Baroja, Camilo José Ceta, Nobel, burial.

1956: Hemingway, Baroja, Ceta

RESUMEN

Los escritores Ernest Hemingway, Pío Baroja y Camilo José Ceta cruzaron sus caminos y sus vidas en un momento determinado de la historia literaria española. En este breve trabajo nos adentramos en tres episodios que tuvieron lugar en el año del fallecimiento del escritor vasco, 1956. A saber: la visita que le hace el premio Nobel americano un Pío Baroja ya muy enfermo, el entierro del mismo donde coinciden Hemingway y Ceta, y el encuentro de estos últimos en El Escorial. Asimismo, nos detendremos, brevemente, en la relación de Ceta con Baroja, a través de las visitas que el escritor gallego le hacía en su domicilio de la madrileña calle de Ruiz de Alarcón para asistir a sus tertulias, y en la temprana admiración que sentía hacia Hemingway. De todas estas noticias queda la huella literaria de Ceta, materializada en numerosos escritos y referencias hacia los dos escritores.

PALABRAS CLAVE: Ernest Hemingway, Pío Baroja, Camilo José Ceta, Nobel, entierro.

Cómo citar:

Rodríguez Varela, Iván. "1956: Hemingway, Baroja, Ceta". *Verbeia, Monográfico Extraordinario*. Edición Conmemorativa 25 Aniversario UCJC, 10, 2025, pp. 87-104.

1.INTRODUCCIÓN

Ceta, como escritor, se parecía a Hemingway y a Baroja, a ambos a la vez, a dos figuras opuestas, aunque no en el estilo literario. El estilo sencillo y directo de estos contrastaba con la mayor destreza lingüística de Ceta. Pero, si el autor estadounidense escribía sus novelas y relatos basándose en sus propias experiencias, y Baroja las ideaba sentado en su sillón, Ceta las concebía combinando la experiencia –véase la Guerra Civil o sus viajes- con la imaginación a partes iguales.

Vamos a hablar de cómo se cruzaron estos tres escritores en 1956, año en que Hemingway conoció a Baroja, Ceta a Hemingway, y año en que el entierro de Baroja juntó, es un decir, a los tres.

2. CELA Y BAROJA

No es ningún secreto la profunda admiración que sentía Camilo José Ceta por quien fuera su maestro y amigo Pío Baroja, una amistad forjada en las recordadas tertulias en la casa madrileña del escritor vasco. No en vano, Ceta, al recibir el Premio Nobel de Literatura en el año 1989¹ -hasta ahora el único gallego y el último español, si lo cogemos con papel de fumar del que usaba Vargas Llosa- incluye en la primera línea de su discurso, “Elogio de la fábula”, una mención a su maestro, recriminando a la academia sueca, a viva voz, el error de no haberlo premiado:

Señores académicos,

Mi viejo amigo y maestro Pío Baroja, que se quedó sin el premio Nobel porque la candelita del acierto no siempre alumbra la cabeza del justo, tenía un reloj de pared en cuya esfera lucían unas palabras aleccionadoras, un lema estremecedor que señalaba el paso de las horas: todas hieren, la última mata.

En “Breve historia de esta novela”² -luego repetido el texto, con correcciones, en “Andanzas europeas y americanas de Pascual Duarte y su familia”³- Ceta habla del frustrado prólogo que le pidió a Baroja para facilitar la publicación de su primera novela *La familia de Pascual Duarte*:

¹ El 10 de diciembre de 1989.

² Ceta, Camilo José. *La familia de Pascual Duarte*. Prólogo de Gregorio Marañón. Barcelona: Ediciones del Zodíaco, 1946, pp. XI-XXV.

³ Ceta, Camilo José. *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona: Ediciones Destino, 1951, pp. 5-32.

Yo a Baroja le había pedido un prólogo, pero no quiso hacerlo. Después me alegré porque vi que era más elegante aparecer sin prólogo en primera edición. Baroja me dijo,

-No, mire, si usted quiere que lo lleven a la cárcel vaya.

A la cárcel no fui, pero la novela fue retirada. (Cela XI-XXV)

Desconocemos el momento exacto en que Camilo José Cela se introduce en la casa de Baroja, así como tampoco sabemos por medio de quien. Cela, en sus *Memorias, entendimientos y voluntades*⁴, obra fundamental y fiable para conocer al detalle sus inicios literarios, no hace alusión a las tertulias de la casa de Baroja ni tampoco al episodio del frustrado prólogo, simplemente nos remite a “Breve historia de esta novela”. No entendemos como Cela, muy dado a dar pormenorizados detalles de los hechos significativos de su biografía, no explica como entra a formar parte del círculo de amigos de Baroja. Miguel Pérez Ferrero⁵, amigo de Cela desde 1934⁶, y amigo también de los Baroja, nos ofrece este testimonio:

Camilo José Cela, que siempre, desde que le conocieron, fue bien recibido por los Baroja, y don Pío sentía afecto por él, llegaba cuando calculaba que el festejado no tenía visitantes, charlaba algún rato con él, contándole algún suceso literario de la actualidad, y le llevaba algún regalo, generalmente una buena tarta que don Pío elogiaba [...].

Camilo José Cela inició su trato con Pío Baroja cuando le llevó su libro, a punto de editarse, *Pascual Duarte*, para que el viejo maestro le pusiera un prólogo.

Don Pío lo leyó y después le dijo a Cela:

—A mí me parece que este libro no se lo van a dejar a usted pasar.

El libro pasó y le dio a Cela, fulminantemente, la fama.

Desde entonces el joven novelista visitaba al maestro con el invariable agrado de este. (Pérez).

Marino Gómez-Santos, en su obra *Camilo José Cela* (1958)⁷, relata que le preguntó a Cela la forma en que conoció a don Pío. «No me lo presentó nadie, fui yo a verle. Llamé al timbre» respondió Cela. Pero esto no basta, aún desconocemos la fecha de aquel encuentro.

Julio Caro Baroja, en *Los Baroja*⁸ (1972), cuenta, con afecto, lo siguiente:

⁴ Cela, Camilo José. *Memorias, entendimientos y voluntades*. Barcelona, Plaza y Janés. 1993.

⁵ Pérez Ferrero, Miguel. *Vida de Pío Baroja*. Madrid: EMESA, 1972. Obra importante del mismo autor también es *Pío Baroja en su rincón*. San Sebastián: Editora Internacional, 1941.

⁶ En 1934 Cela inicia la carrera de medicina, que luego abandona para asistir, en la nueva Facultad de Filosofía y Letras, a las clases de Literatura española contemporánea de Pedro Salinas a quien confía sus primeros poemas. Miguel Pérez Ferrero es amigo de Cela desde esa época.

⁷ Gómez Santos, Marino. *Camilo José Cela*. Barcelona: Ediciones Cliper, 1958, pp. 29-30.

⁸ Caro Baroja, Pío. *Los Baroja*, Madrid: Taurus, 1972.

Poco tiempo después de haber llegado mi tío a Madrid⁹, se presentó en casa un joven alto, de cabeza bastante abultada, frente grande y ojos un poco sobresaltados, que dijo ser literato. Mi tío habló con él y le interesó su conversación. El joven dijo que había escrito una novela, que quería que mi tío la leyera y que le dijera que le parecía. Mi tío accedió y el joven trajo el original a casa. La novela se llamaba *La familia de Pascual Duarte*. Poco después comentaba mi tío: «Esto está bien. Es una serie de barbaridades. Pero está bien. Ahora que es impublicable. La censura no va a dejar ni una página». Este mismo juicio fue el que repitió al joven autor. Y tan convencido estaba de que era imposible que la novela se publicara, que insistió en que creía que no valía la pena ponerse a escribir un prólogo para ella, que es lo que el joven quería. (Caro)

Cela le dedicó numerosos textos a lo largo de su carrera literaria al que fuera su maestro. Algunos de ellos, los principales, son los siguientes: “Idilios y fantasías”¹⁰, el reivindicativo y ya citado “Carta abierta a S.M. el Rey de Suecia”¹¹, los de sus cumpleaños “Nuestro novelista cumple setenta y seis años”¹² y “Pío Baroja al borde de los setenta y ocho años”¹³, “Pío Baroja en silueta”¹⁴, o en su muerte “Ha muerto el viejo oso vascongado”¹⁵. También dedicó un espacio a su figura en su libro de viajes *Del Miño al Bidasoa* (1952), concretamente en el vigésimo capítulo. “Don Ricardo es hermano de don Pío, otro amigo que tiene el vagabundo. Don Pío vive en Madrid y es escritor, ha escrito ya más de cien libros.”

No es cuestión de hacer aquí un sucinto recuento de las innumerables páginas que le dedicó Camilo José Cela. Baste poner de relieve la admiración que le profesó.

Tampoco Baroja fue inmune a Camilo José Cela. Ya en 1943, el 2 de enero, menos de un mes después de la publicación de la novela, apareció una entrevista realizada por Federico Izquierdo Luque al escritor vasco en *El Español*. En ella Baroja afirma: “Después de la guerra he leído poco. La gente vieja no lee el último libro. Sin embargo, conozco una novela, muy buena, de Camilo José Cela. Se titula *La familia de Pascual Duarte*”

⁹ El 24 de junio de 1940 regresa a España y en otoño se traslada a Madrid.

¹⁰ En: *Baroja en el banquillo*. Zaragoza: Librería Central, 1945.

¹¹ Texto que iba a salir publicado en el diario *Arriba* en noviembre de 1946, pero fueron tachadas por la censura. Publicado en Cela, Camilo José. *Mesa revuelta*, vol. II, de *Obras completas*, tomo IX, Barcelona: Destino, 1990.

¹² Publicado en *Arriba*, 28 dic. 1948.

¹³ En *Correo Literario*, nº 14, 15 dic. 1950.

¹⁴ Publicado en *Clavileño*, “La peonza del 98”, nº 2, marzo-abr. 1950.

¹⁵ En *Papeles de son Armadans*, Palma de Mallorca, tomo III, nº VIII, nov. 1956.

Algunos ejemplares de la primera edición –según Camilo José Cela- y todos los de la segunda, llevaron una faja con la opinión de Baroja.

Más adelante, cuando Cela se presentó como candidato a ingresar en la Real Academia Española de la Lengua, Baroja le manifestó su apoyo. Se conserva en la Fundación, dentro del dossier de cartas de apoyo a Cela, una breve nota manuscrita de Baroja, que en su momento le remitió a Cela su sobrino Julio Caro Baroja¹⁶. En ella responde, posiblemente, a tres preguntas de alguien desconocido, refiriéndose, en primer lugar, a la candidatura de Claudio de la Torre, quien se presentaba como candidato en aquella ocasión. Veamos la transcripción literal de sus respuestas a tres posibles preguntas reconstruidas por el autor de estas páginas:

Primera: “¿Cuál es su candidato?”
“Claudio de la Torre”

La segunda respuesta respondería a la figurada pregunta: “*De no presentarse Claudio de la Torre, ¿quién sería su candidato ideal?*”:
“Si se presentara Cela, le votaría a él”

Y la tercera ficticia pregunta: “¿Asistiría usted a la votación?”
“Yo no salgo de casa”

Otra fuente que habla del agrado con el que don Pío recibía a don Camilo es la de Pío Caro Baroja en su obra *La soledad de Pío Baroja*¹⁷, que al hilo del relato sobre los cumpleaños del escritor, relata lo siguiente:

[...] y cuando está uno pensando en tumbarse un rato, es cuando aparece Camilo José Cela, que como hombre con vista, como los cobradores de facturas, sabe que a esa hora no habrá ningún intruso y podrá conversar con don Pío y con nosotros a sus anchas. A Cela en mi casa se le tiene afecto y es bien recibido, y se le escuchan sus chistes de estudiante. (Caro).

Son numerosas las huellas materiales que se atesoran en la Fundación y que nos muestran la relación y amistad entre los dos escritores. Destacan tres fotografías dedicadas por Pío Baroja a Cela: un primer plano del escritor con la curiosa dedicatoria “A José Camilo Cela”, sin fecha, otro primer plano de Baroja, “A Camilo José Cela”, y la famosísima fotografía de

¹⁶ Carta remitida el 18 de enero de 1959.

¹⁷ Caro Baroja, Pío. *La soledad de Pío Baroja*, México, D. F.: Pío Caro Baroja, Editor, 1953.

Nicolás Muller, en la que Baroja aparece paseando por el Retiro¹⁸; los manuscritos de Baroja “Escritores de nuestro tiempo” y “Sobre las exposiciones”; y algunas ediciones dedicadas, donde el escritor vasco lo trata de “compañero y amigo”. Sin embargo, aunque se tiene constancia de su existencia, no ha llegado a los archivos de la Fundación, el epistolario cruzado entre los dos autores. Sería, a todas luces, una herramienta fundamental a la hora de abordar sus biografías. ¡Qué le vamos a hacer! Quizá aparezca algún día.

3. CELA Y HEMINGWAY

Es muy temprana la primera referencia que sobre Hemingway hace Camilo José Cela. No se trata de una crítica literaria, ni siquiera del resultado de sus respuestas en alguna entrevista, sino que aparece una mención en su obra *Viaje a la Alcarria*¹⁹, en el capítulo primero:

El viajero está medio dormido y da un par de cabezadas mientras pasa las hojas. Se despierta de nuevo del todo, cuando lee al pie de una lámina: Cromlech que existe en Pontes de García Rodríguez. Lo devuelve a su sitio y piensa que, realmente, tiene los libros bastante mal ordenados. *La Historia de Galicia* queda entre una *Fisiología e higiene*, del bachillerato, y el *The sun also rises*, de Hemingway.²⁰ (Cela 22)

Recordemos que Cela recorrió la Alcarria en 1946 pero publicó la obra en 1948. Parece una mención casual, pero según Lisa Ann Twomey²¹, dos años antes de la publicación de esta novela en España –cuando Hemingway seguía siendo un autor prohibido por el régimen franquista– Cela, censor oficial en estos años, lo menciona quizás como una sutil protesta contra la censura de los libros extranjeros que en este periodo fue bastante rigurosa. ¿Quién sabe? Sólo cabe decir que, de estos tres títulos que cita Cela, únicamente *Historia de Galicia*, de Manuel Murguía²², figura en la libreta de registro de los libros que Cela tenía en su biblioteca en 1941, y que además es el único que se conserva actualmente en la biblioteca

¹⁸ Dedicatoria: “A mi querido amigo y compañero Camilo José Cela / «Usted mariposeaba en pleno esplendor de la juventud en aquella época / brillante para nosotros de los Jardines del Buen Retiro; yo / moscardoneaba también sin ningún esplendor por los mismos lugares / y en el mismo tiempo» Las Noches del Buen Retiro / Madrid 19 de febrero de 1952 / Pío Baroja”

¹⁹ Cela, Camilo José. *Viaje a la Alcarria*. Madrid: Revista de Occidente, 1948.

²⁰ La transcripción del texto se hace de la versión, con correcciones con respecto a la primera edición de 1948, de Cela, Camilo José. *Obras completas*, Barcelona, Ediciones Destino, 1989, tomo 3.

²¹ Tomey, Lisa Ann. *La recepción de la narrativa de Ernest Hemingway en la posguerra española*, Memoria para optar al grado de doctor, bajo la dirección del doctor Dámaso López García, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española II, 2003, pp. 426 y 427.

²² Murguía, Manuel. *Historia de Galicia I*, 2ª ed., La Coruña, Librería de don Eugenio Carré, 1901.

de la Fundación. Por lo tanto, no podemos saber si Cela había leído el libro o, por el contrario, no lo había leído, pero conocía la valía del mismo y quería reivindicarla.

Otra muestra de admiración es la dedicatoria que Camilo José Cela incluye en el libro *A la pata de palo*: “A Ernest Hemingway, que me regaló *Death in the afternoon* y una botella de vino fino”. Tampoco ese título, seguramente dedicado por su autor, ha llegado a la biblioteca de la Fundación.

Un encuentro entre los dos escritores en el hotel Felipe II de El Escorial, donde se alojaba Hemingway en 1956 -y del que da fe la anterior dedicatoria- y el entierro de Pío Baroja, el 31 de octubre del mismo año, son las dos únicas ocasiones en que los escritores coincidieron físicamente. Se presume la existencia de un intercambio epistolar entre ellos pero, al igual que el de Baroja, no se conserva en los archivos de la Fundación.

Pero vamos con orden.

4. 9 OCTUBRE DE 1956. HEMINGWAY VISITA A BAROJA

El 9 de octubre de 1956 Ernest Hemingway visita a Pío Baroja, ya encamado y gravemente enfermo, en su domicilio de la calle Ruiz de Alarcón de Madrid.

El famoso encuentro queda immortalizado por el fotógrafo Besabe, como no podía ser de otro modo, dada la inclinación del escritor norteamericano por la autopromoción y el control de su propia imagen pública. El mejor testigo del encuentro es su gran amigo José Luis Castillo Puche²³ en su libro *Hemingway entre la vida y la muerte*²⁴. Resumiendo, brevemente, el episodio es el siguiente.

Castillo Puche, quien organizó el encuentro junto con los sobrinos de Baroja, Julio y Pío, se cita con Hemingway, con Mary, su mujer, con Miguel Ruiz Castillo, el editor de Baroja y con el fotógrafo Besabe, en la Cervecería Alemana de Madrid.

Mary traía un paquete en las manos. “—Dime si te parece bien que le llevemos un pequeño obsequio —y destapó un pequeño bulto, donde había un jersey de lana precioso y unos calcetines formidables.” (319).

²³ Se conserva en el archivo epistolar de la Fundación un legajo con las cartas cruzadas entre José Luis Castillo Puche y Camilo José Cela -37 cartas entre 1983 y 1996- en las que únicamente se extrae el arrepentimiento de Castilla Puche por un artículo que escribió, y que fue crítico con Cela, cosa que Cela no sólo no se lo tiene en cuenta, sino que lo da por olvidado.

²⁴ Castillo Puche, José Luis. *Hemingway entre la vida y la muerte*. Barcelona: Ediciones Destino, 1968, pp. 319-328. Nos hemos ayudado además de otras obras: Sanderson, Stewart. *Hemingway*, Madrid: EPESA, 1972; Pivano, Fernanda. *Hemingway*. Barcelona: Tusquets, 1986.

Hemingway está muy nervioso. —“A este viejo debieron de darle el Nobel veinte veces” —dijo. En el ascensor del edificio se arregla la barba y el pelo mirándose en el cristal. Llevaba un ejemplar de *Fiesta* en el bolsillo. Les abrió el sobrino de Baroja, Pío Caro Baroja. Dentro estaban el periodista Rodrigo Royo -quien había visitado a Hemingway en El Escorial- y su hermano, que era corresponsal de la United Press. Primero pasaron a la estancia de trabajo y luego Miguel Ruiz Castillo le anuncia a Baroja que Hemingway estaba de visita.

—¿Sabe quién ha venido a verlo?
Parecía no entender.
—Ha venido a verlo nada menos que Hemingway.
—¿Quién? —Preguntó el viejo moribundo.
—Ernest Hemingway, el Premio Nobel.
—¡Caramba! —dijo, y añadió: —¿A qué viene ese tío?

Pasaron a la habitación de Baroja. “Desde el primer momento Hemingway había adoptado una actitud muy sumisa”.

—Te trae unos regalos —dijo el sobrino Caro.
La mirada de don Pío se hizo indagación.
—Para que no pases frío —añadió el sobrino.
—Y algo para que se caliente —añadió al dejar la botella, que quedó encima de la mesilla y a la que don Pío siguió con una mirada de incompreensión.

Hemingway se metió en el rincón, a la derecha de Baroja. “—don Pío, yo siempre hubiera querido venir antes a verle, porque tengo con usted una deuda de gratitud, porque yo no he olvidado lo mucho que le debo y le debemos todos los que hemos leído sus libros...”

Don Pío escuchaba.

—...Usted ha sido maestro y los jóvenes hemos aprendido mucho de su obra y también del ejemplo de su vida...
[...]
—... Yo estoy seguro de que usted ha merecido el Nobel antes que muchos, comenzando por mí, que en cierto modo soy un discípulo más, porque su testimonio ha sido grande y nos ha enseñado tanto con su obra y con su vida...
[...]

El parlamento se hacía un poco largo para el enfermo, que dio media vuelta casi y se quedó mirando fijamente a la pared.

—Otros muchos como usted han merecido el Nobel mejor que yo —y por lo bajo pronunció, como queriendo convencer al auditorio, los nombres de Unamuno, Valle Inclán...

La susurrante lista no le gustó a don Pío, porque sin decir la palabra «basta», la pronunció con el gesto, y su actitud cambió de repente de la humilde a lo altivo. No le gustaba seguramente aquel reparto proporcional de la fama.

Finalmente, el americano le dedicó la novela *Fiesta*: “A Don Pío Baroja, como homenaje de un discípulo. Ernest Hemingway.”

Al salir a las escaleras, Ernesto me dijo:

—Qué gran dignidad la del viejo. Debió de ser un gran tipo.

—Era un gran tipo.

—Ojalá lo hubiera conocido antes.

—Al menos lo has conocido.

—Estoy muy contento de que hayamos hecho esta visita y de que todo haya salido bien, Pero... —y parándose se llevó la mano al corazón y dijo: — ...esta visita también me ha hecho mucho daño aquí.

De aquel encuentro queda la constancia documental de Besabe. La fotografía de José Luis Castillo Puche y Hemingway –timidísimo- llamando a la puerta de Baroja; la conocidísima imagen de este sentado al lado derecho de Baroja que lo mira interesado; aquella secuencia en la que el americano está escribiendo una dedicatoria en su libro *Fiesta* mientras Baroja lo ignora; o la siguiente, quizá la última de la serie, donde le entrega el libro.

Muchos han escrito sobre el tema, pero naturalmente ninguno con la precisión de Castillo Puche.

Cela, agradecido por el gesto del Premio Nobel hacia el que no lo fue, cuenta en su texto “Dos notas y un poema de J. R. J., Premio Nobel”²⁵ lo siguiente:

Nos emociona saber que Hemingway, Premio Nobel, lloró antes de que el viejo don Pío dijera «¡Caramba!», que fue toda su respuesta. Hemingway le había dicho a Baroja: «Permítame rendirle este pequeño tributo, a usted que tanto nos enseñó a quienes, cuando éramos jóvenes, queríamos llegar a escritores. Lamento el hecho de que usted no haya recibido el Premio Nobel, sobre todo cuando fue otorgado a tantos que lo merecían menos, como yo, que no soy más que un aventurero». (Cela 123)

²⁵ En *Papeles de Son Armadans*. Madrid, Palma de Mallorca, nº VIII, nov. 1956, pp. 123-126.

5. 31 OCTUBRE 1956. ENTIERRO DE PÍO BAROJA.

El 30 de octubre fallece, en su casa de Ruiz de Alarcón de Madrid, Pío Baroja. Como es natural, Camilo José Cela asistió al entierro del que fuera su maestro y amigo. De aquel entierro nos dejó constancia en su detallado texto “Esta mañana me lavé las manos”²⁶. Nos guiaremos por este relato, que también da cuenta de su encuentro con Hemingway. El entierro transcurrió de la siguiente manera: “Quizá no debiera haberlo hecho pero, esta mañana, a la vuelta del cementerio, me lavé las manos porque la caja de muerto de Baroja – pobre como corresponde a su último atuendo- desteñía” (123-126)

En el texto parece dar una nómina de los asistentes, mencionando, a nuestro entender, solamente a los que aprecia:

Miguel Pérez Ferrero se tiznó la cara y Hemingway, aún con las escamitas del catarro en la nariz, lloraba tras sus lentes artesanos [...]. Casas y Val y Vera²⁷, los fieles, los cotidianos, los tenaces Casas y Val y Vera [...]. El pintor Eduardo Vicente tenía serios los ojos. [...]. Clementina Tellez, criada manchega besó al muerto en la frente y en la mejilla [...]. Julio Caro se metió en el bolsillo un frasco con tierra del Bidasoa para la tumba. (Cela 123-126).

Bajan el cuerpo: “Por la escalera abajo, Miguel Pérez Ferrero, Eduardo Vicente, Val y Vera y yo, tropezamos varias veces. Hemingway no bajó a Baroja.

-Es demasiado honor para mí. Sus amigos..., sus amigos de siempre...” (Cela 123-126).

Y más asistentes, en lo que parece un entierro con poco público: “En la calle había doscientas personas; parte eran los del Rallye Ibérico, que preparaban sus automóviles para la carrera.” (Cela 123-126).

Y otro asistente, representación oficial del régimen, que hubiera disgustado a don Pío Baroja y al que Cela, deliberadamente, ningunea: “Estaba también un ministro [...]”²⁸ (Cela 123-126).

²⁶ En Idem, pp. 130-133.

²⁷ Compañeros inseparables, Luis Fernández Casas y Manuel Val y Vera, médico y amigo del pintor Solana, formaban parte del círculo íntimo de Pío Baroja.

²⁸ El polémico Jesús Rubio García- Mina, ministro de Educación Nacional entre 1956 y 1962.

Y la Academia²⁹: “[...] y varios académicos” (Cela 123-126).

Hace frío: “La mañana brillaba más bien fría y temerosa [...]” (Cela 123-126).

Y la vergüenza que sienten algunos por asistir a un entierro en el Cementerio Civil, sin ceremonia religiosa, tal y como había deseado don Pío: “[...] y la gente caminaba con las manos en los bolsillos –medio distraída y como disimulando; medio avergonzada y como esperando a que pasase el tiempo lo más de prisa posible” (Cela 123-126).

En el cementerio:

“Don Pío quedó a la izquierda, según se baja. Sobre su ataúd cayeron las tres o cuatro coronas que le acompañaron. El frasco de magnesita que Julio Caro trajo lleno de tierra, no quiso abrirse. Los fotógrafos decían: «Apártense, por favor», y los que allí estábamos nos hicimos a un lado. Después, nos fuimos.” (Cela 123-126).

Y de vuelta del entierro: “Ya en Madrid, Rafaelito Penagos subió a casa de Baroja –a las habitaciones a las que no quise subir- a ver si encontraba mi sombrero.” (Cela 123-126).

La versión que da Pío Caro Baroja en *Los Baroja*, difiere muy poco.

Bajan el cuerpo. Ahí la versión de Caro Baroja choca con la de Cela: “Al fin se bajó el ataúd al coche. Hemingway, Cela, Pérez Ferrero, el editor del tío y otros lo bajaron.”

La comitiva:

Se organizó una comitiva como se pudo, con Val y Vera y conmigo en cabeza. Detrás iba el Ministro de Educación, Rubio, una representación de la Academia y gente heteróclita: estudiantes, mujeres y algún obrero. Tras andar un poco fuimos montándonos en autos para ir al cementerio civil.

Cela tiene frío, Julio Caro no: “Hacía un tiempo húmedo, no muy frío; nada de vendavales, cataclismos y desórdenes atmosféricos mayores, como alguien ha dicho y escrito”.

Ya en el cementerio: “Llegamos mucha menos gente que la que salió de casa al cementerio civil”.

²⁹ Pedro Laín Entralgo, académico desde 1954 y recientemente cesado como Rector de la Universidad Complutense de Madrid tras los sucesos estudiantiles de 1956, Dámaso Alonso o Vicente Aleixandre.

Y el asunto de la tierra: “Unos jóvenes de San Sebastián traían tierra de Guipúzcoa para la tumba”.

Asunto del que Miguel Pérez Ferrero, en *Vida de Pío Baroja*, dice que efectivamente fue Julio Caro Baroja quien arrojó la tierra húmeda del Bidasoa.

Según Castillo Puche, como veremos más adelante, es en el entierro de Baroja cuando son presentados por él Hemingway y Camilo José Cela. En las fotografías aparecidas en prensa en los siguientes días, un motivado Camilo José Cela habla a un escuchante Ernest Hemingway³⁰, casi abstraído. Sin embargo, se conserva en la fototeca de la Fundación una fotografía casi idéntica a las anteriores, del mismo momento, con unas décimas de segundo de diferencia. En ella se adivina una tercera persona frente a Hemingway –solamente se aprecia la nariz y una ceja-, al que este estaría escuchando, y a un desencajado Cela al lado. Es una conversación de tres. ¿Será Castillo Puche?

Recientemente, en un nuevo programa de RTVE “Los archivos secretos del NODO”, en el primer episodio³¹, podemos ver algunas imágenes con sonido del entierro de Baroja, programa que nunca se emitió pues, tal y como se explica en este episodio, la contradicción entre la noticia de un entierro en un cementerio civil sin ceremonia religiosa, y la significación política del régimen debió de ser tremenda, primando siempre en el NODO, desde luego, los valores del régimen. En la comitiva del entierro podemos ver a Camilo José Cela, no en primera fila -y ya es extraño- quien parece buscar a alguien, pero no vemos a Hemingway. ¿Lo buscaría a él?

6. CELA Y HEMINGWAY EN EL ESCORIAL

Hemos de plantearnos aquí la veracidad de lo que Cela afirma como la fecha en que los dos escritores, Cela y Hemingway, se conocen, porque el gallego afirmaba haber conocido al americano en el Escorial el 4 de febrero de 1956.

Según se desprende de una entrevista que le hizo el gran Manuel Vázquez Montalbán para *Solidaridad Nacional*, publicada el 12 de julio de 1961, sobre Ernest Hemingway -recuérdese que el escritor norteamericano se había suicidado el 2 de julio-, la fecha es en 1956 en El Escorial. La admiración de Cela por el americano queda patente: “-Lo conocí en El Escorial,

³⁰ Tenemos delante las fotografías aparecidas en el diario *Pueblo* de Madrid, 8 nov. 1956, sin autor, y otra del *Diario Vasco*, 4 nov. 1956, casi idéntica que la anterior, esta sí con autor, San Antonio, por lo tanto, establecemos la autoría de las dos fotografías.

³¹ A partir del minuto 45.

delante de una botella de Fino Machaznudo [sic], en 1956. Me pareció un hombre extraordinario, ejemplarmente situado por encima de las convenciones. Al tratarlo, se reafirmó la mucha admiración literaria que le tenía.”

En esta entrevista, más adelante, se ponen de nuevo en conexión los tres escritores a tratar:

“-¿Advierte usted en su obra una influencia barojiana?

-No; creo que son dos tipos de escritor muy diferentes, pese a lo que se viene diciendo. En lo que sí hay cierto parentesco es, a veces, en sus personajes. [...]

]

-¿Le gusta a usted Hemingway?

-Sí, sin reservas.

-¿Por qué?

-Porque describe –al igual que Baroja– un mundo de primera mano con unos ojos nuevos cada mañana estrenados”

Y en cuanto a las preferencias de Cela por la obra de Hemingway, nuestro escritor lo deja claro.

“-¿Qué novelas tuyas prefiere?

-Quizá «*El viejo y el mar*»³²”

Otro texto donde Cela se reafirma en la misma fecha, pero afinado el día y mes, aparece en el texto “Relativo curriculum vitae” publicado en la *Revista hispánica moderna*³³ (1962):

Con Ernest Hemingway estuve en El Escorial, el 4 de febrero de 1956. Vivía en el hotel Felipe II y estaba aún fuerte y animoso. Mi colección de botellas bebidas con amigos la inauguré con la de Fino Macharnudo que despachamos, al alimón, aquella tarde. Después me lo encontré en el entierro de Baroja, el 31 de octubre. [...]. Después no lo volví a ver ya más. Cuando se mató, le dediqué unas palabras en *PSA*, julio MCMLXI, nº LXIV. Se titulaban «En la muerte violenta de un amigo» y a ellas –y para quienes quieran saber lo que pienso del amigo muerto y de su violenta muerte– me remito. (Cela 198)

³² Este título no se conserva en la biblioteca de la Fundación Camilo José Cela dentro del legado del escritor.

³³ *Revista hispánica moderna*. New York: Hispanic Institute in The United States, Columbia University, año XXVIII, abr.-oct. 1962, nº 2-4, p. 198.

Creemos que la fecha que aporta Camilo José Cela es errónea. Aunque, por el momento, no podemos dar una fecha fiable para confirmar tal afirmación, nos basamos en las siguientes pruebas e indicios para refutarla.

En primer lugar, Camilo José Cela conservaba la botella³⁴ que los dos se bebieron en El Escorial, dedicada, datada y firmada por el americano. Pudo entonces nuestro escritor acudir a ella para dar válida la fecha en la entrevista. En esta botella, hoy dentro de las colecciones de la Fundación Camilo José Cela³⁵, figura la siguiente dedicatoria -a lápiz como escribía Hemingway-:

“AL DON CAMILO JOSE CELA
DE SU ADMIRADOR Y AMIGO
ERNEST HEMINGWAY
HELCHO AL [sic] ESCORIAL
4/II/56”

Nos preguntamos si el número romano que usó Hemingway para señalar el mes de febrero no se referirá al número arábigo del mes de noviembre. Hemos hecho una búsqueda en google para encontrar dedicatorias del americano y en ninguna de ellas indica el mes en romano, sino en arábigos, por lo tanto, nos parece más real que se trate del mes de noviembre. Quizá también pueda ser el 11 de abril, si seguimos la costumbre americana de citar las fechas, anteponiendo el mes al día. Pero esta fecha, no puede ser correcta por lo que vamos a ver en líneas siguientes.

En segundo lugar, una vez más, según la biografía de José Luis Castillo Puche, *Hemingway entre la vida y la muerte*³⁶, el autor afirma que el americano llega a España en el mes de septiembre de 1956, primero a Logroño a las corridas de Antonio Ordóñez y Curro Girón, luego a la feria de Zaragoza, y de allí a El Escorial, hospedándose en el hotel Felipe II³⁷. También afirma Castillo Puche que ese año permaneció todo el otoño y parte del

³⁴ Botella de Fino Macharnudo Romate, de Sánchez Romate Hermanos, Jerez de la Frontera.

³⁵ Dentro de las múltiples colecciones de Camilo José Cela se encuentra esta curiosa colección de 96 botellas dedicadas por personalidades del mundo de la cultura, contemporáneos del escritor: Hemingway, Picasso, Joam Miró, Vicente Aleixandre, Italo Calvino, Robret Graves y otros.

³⁶ Castillo Puche, José Luis (Idem), p. 460.

³⁷ “En los alrededores de El Escorial se entusiasma reviviendo escenas de la guerra y a todos sus amigos les habla, sobre el terreno, de las batallas y hasta del puente de «Por quién doblan las campanas», puente que, por cierto, sólo existe en su imaginación”.

invierno en España, hasta casi la Navidad. Por lo tanto, se manifiesta de nuevo la imposibilidad de haber estado Cela con él en el mes de febrero.

En tercer lugar, como ya dijimos en páginas anteriores, es el mismo Castillo Puche quien afirma que los presenta en el entierro de Pío Baroja.³⁸ “Allí le presenté yo [a Hemingway] a Camilo José Cela, a Julián Marías, Dionisio Ridruejo, Gaspar Gómez de la Serna y a muchos otros.” (Castillo 332)

En cuarto lugar, Hemingway afirma, durante su estancia en Zaragoza, en octubre de 1956, durante las Fiestas del Pilar –después de visitar a Baroja en su casa el 9 de octubre- a preguntas de José Luis Borau para el *Heraldo de Aragón*, que no conoce a Cela.

-¿Se conoce a Baroja en su país?

Hace un gesto afirmativo muy amplio que me sorprende. Yo tenía entendido que no había tenido demasiada suerte con sus traducciones al inglés.

-Un autor español moderno que ha sido muy leído allí es Gironella. *Los cipreses creen en Dios* se vendió mucho y tuvo una crítica excelente. A mí me gustó también.

-¿Y Cela?

-¿Cómo?

Y se hace repetir el apellido antes de contestar negativamente. Le explicamos que para muchos es el primer nombre en el panorama actual de nuestra literatura.

Y la prueba fehaciente que nos demuestra el error de Cela, es la que nos ofrece la agenda escrita de puño y letra por el propio escritor, conservada en los archivos de la Fundación, donde describe lo que hace el 4 de febrero en Palma de Mallorca, en su residencia, después de unos días en Madrid, del 20 de diciembre de 1955 al 10 de enero de 1956. Podríamos pensar que pudiera ser durante esos 21 días, pero en su detallada agenda no aparece ni la más mínima mención, aún desechando la información de Castillo Puche. No se conservan, en los archivos de la Fundación, las agendas de Cela posteriores al 7 de junio de 1956.

Como conclusión, afirmamos que entra dentro de lo posible que la reunión entre Cela y Hemingway en El Escorial fuera el 4 de noviembre de 1956, cuatro días después del entierro de Baroja, en donde los habría presentado José Luis Castillo Puche.

En páginas anteriores ya adelantábamos lo que Cela escribía como dedicatoria en *A la pata de palo*, por lo tanto, sabemos que la botella de fino la aportó el propio Hemingway y, además, le regaló un ejemplar de *Death in the afternoon*, muy probablemente dedicado.

³⁸ Castillo Puche, José Luis (Idem), p. 332.

Y ¿quién acompañó a Camilo José Cela al encuentro? Aunque puede ser información parcial, es el propio Hemingway quien nos aporta algún dato. En una de las reseñas que sobre ella aparecen en el libro de Xandra Amelia Góngora, *La insoportable vergüenza de vivir*³⁹, Hemingway declara «Me impactó tu belleza e inteligencia la primera vez que te conocí en El Escorial, con C. J. Cela y V. Montiel»⁴⁰. Cela había conocido a Amelia Góngora, hija del exiliado Manuel Góngora Echenique, en Venezuela, en el viaje que realizó en 1953.

7. OTRAS HUELLAS DE HEMINGWAY, AÑOS DESPUÉS

Ya, como colofón, contamos algo que ocurrió tres años después de la muerte de Baroja. En el mes de mayo, del 26 al 28, de 1959 tiene lugar en Mallorca, en el Hotel Formentor, el Coloquio Internacional sobre Novela, jornadas que suceden a las Conversaciones Poéticas de Formentor. El encuentro, organizado principalmente por el escritor y editor Carlos Barral, contó con Camilo José Cela como uno de sus principales artífices. Al encuentro asistieron intelectuales de la talla de Marguerite Duras, Italo Calvino, Alberto Moravia, Doris Lessing o los españoles Miguel Delibes, Carmen Martín Gaité, Juan Goytisolo, o José Luis Castillo Puche, entre otros.

Es el mismo Castillo Puche, en su obra ya citada sobre Hemingway, el que nos da noticia de los intentos de Cela y Barral para que Hemingway asista a las jornadas. La cosa ocurrió así más o menos.

El americano está alojado en el Hotel Suecia de Madrid. Un día, al llegar Castillo Puche a visitar al escritor, se encuentra a Carlos Barral en la recepción, acompañado de Jaime Salinas⁴¹. Lo que pretende Barral es invitarlo a las jornadas y que entregue el Premio “Biblioteca Breve” de la editorial Seix Barral. Proyectan también hacerle un homenaje, aunque Castillo Puche les dice que Hemingway es reticente a todo ese tipo de cosas. Antes de eso, Carlos Barral se le había acercado sin decirle nada, sin hablar, pero mirándolo, quizá por timidez, al escritor americano; este, intimidado, se esconde en su habitación. Así que Barral decide deslizarle una carta con la invitación a las jornadas por debajo de la puerta,

³⁹ Góngora Echenique, Xandra Amelia (1997), *La insoportable vergüenza de vivir*, Madrid: Casa Editorial Góngora.

⁴⁰ En la misma publicación aparecen una reseña del propio Cela «A X. A. Góngora. Ella, que supo entender el claro lenguaje que los demás no entienden. Su devoto. C. J. Cela». Se acompañó también de Vicente Montiel y Rodríguez de la Encina, amigo de Cela y vinculado familiarmente a la Imprenta Ribadeneyra.

⁴¹ Jaime Salinas Bonmatí (1925-2011), fue hijo de Pedro Salinas (1891-1951).

dando lugar a un estruendoso malentendido por parte de Hemingway, que se imaginó otra cosa. Al llegar Castillo Puche, el americano está fuera de sí, muy alterado, pero, con paciencia y explicándole el caso, consigue calmarlo un poco. Casi al mismo tiempo llega un telegrama de Camilo José Cela invitándolo también, pero a Hemingway nadie lo convence de asistir a unas jornadas teóricas de literatura. “-Ni tirado por mulas, como salen los toros de la plaza, voy yo a una cosa así”. (Castillo).

Aun así, envía un telegrama de disculpa y, como Castillo Puche irá a las Jornadas, ya explicará todo lo que haya que explicar y quedar bien. Pero añadió:

- ¿Cómo Camilo, que debe conocerme, me mete en estos berenjenales?
- Lo ha hecho con buena intención.
- Sí, pero eso de discutir la novela del futuro me parece una necedad de tomo y lomo y luego me dice: «Lo pasaremos en grande». Yo estoy siempre contra toda esa camelística y si Camilo está con ello, será camilística... (Castillo).

Luego llegaron las Jornadas y, nada más aterrizar en Palma de Mallorca, Castillo Puche se encuentra con que un periodista local y la radio repetían la noticia de la llegada de Hemingway, quien se reuniría con Camilo José Cela en una finca apartada para una jornada de deporte. Los periodistas daban por hecho que asistiría a las jornadas y participaría en ellas, aunque convenía mantenerlo en secreto. Salinas comenta que también lo leyó en la prensa, mientras Ernesto seguía viaje por la Península. “Al día siguiente siguieron las noticias, y lo que eran rumores y bulos se daban como cosa hecha y hasta aparecían fotos deportivas. Era para descacharrarse de risa.” Cuenta José Luis Castillo Puche.

Ernest Hemingway se suicidó en su casa de Ketchum, Idaho, el 2 de junio de 1961 a los 61 años de edad. No está de más añadir, al final de este texto que Camilo José Cela le dedicó en el número 64 (julio de 1961) de *Papeles de Son Armadans* el precioso texto “En la muerte violenta de un amigo”: “La verdad es que no pudo buscarse muerte más a su hechura. Como el torero que muere en la plaza (¡qué gran tópico regado de sangre!), el hombre de acción Ernesto Hemingway (q. e. p. d.) ha ardido en la acción.” (Cela 6)

Y nada más, estos son unos hechos que tuvieron lugar en 1956 en torno a los escritores Pío Baroja, Ernest Hemingway y Camilo José Cela.

OBRAS CITADAS

Caro Baroja, Pío. *La soledad de Pío Baroja*. México, D. F.: Pío Caro Baroja, Editor, 1953.

---. *Los Baroja*. Madrid: Taurus, 1972.

Castillo Puche, José Luis. *Hemingway entre la vida y la muerte*. Barcelona: Ediciones Destino, 1968.

Cela, Camilo José. *A la pata de Palo*. Barcelona: Plaza & Janés, 1988.

---. *Del Miño al Bidasoa*. Barcelona: Noguer, 1952.

---. *La familia de Pascual Duarte*. Prólogo de Gregorio Marañón, Barcelona: Ediciones del Zodíaco, 1946.

---. *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona: Ediciones Destino, 1951.

---. *Memorias, entendimientos y voluntades* Barcelona, Plaza y Janés, 1993.

---. *Obras completas*, Barcelona: Destino, 1989-1990.

---. *Viaje a la Alcarria*. Madrid: Revista de Occidente, 1948.

Gómez Santos, Marino. *Camilo José Cela*. Barcelona: Ediciones Cliper, 1958.

Góngora Echenique, Xandra Amelia. *La insostenible vergüenza de vivir*. Madrid: Casa Editorial Góngora, 1997.

Murguía, Manuel. *Historia de Galicia I*, 2ª ed. La Coruña: Librería de don Eugenio Carré. 1901.

Papeles de Son Armadans. Madrid, Palma de Mallorca, nº VIII, nov. 1956, nº 64, jul. 1961.

Pérez Ferrero, Miguel. *Pío Baroja en su rincón*. San Sebastián: Editora Internacional, 1941.

---. *Vida de Pío Baroja*. Madrid: EMESA, 1972.

Pivano, Fernanda. *Hemingway*. Barcelona: Tusquets, 1986.

Sanderson, Stewart. *Hemingway*. Madrid: EPESA, 1972.

Tomey, Lisa Ann. *La recepción de la narrativa de Ernest Hemingway en la posguerra española*, Memoria para optar al grado de doctor, bajo la dirección del doctor Dámaso López García. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española II, 2003.

Baroja en el banquillo. Zaragoza: Librería Central, 1945.



Self-Exile and the Culture of Otherness: Juan Goytisolo and Luis Martín-Santos

Gonzalo Navajas
University of California, Irvine
gnavajas@uci.edu

Recibido 10 de noviembre de 2025
Aceptado 4 de diciembre de 2025
Publicado 30 de diciembre de 2025

ABSTRACT

Self-exile is a form of the exilic experience that applies to writers who choose to break away from the cultural environment in which they produce their texts, making personal and artistic marginalization the central driving force of their creativity. Goytisolo rejects the constraints imposed by the Spanish cultural and moral environment on his thought and work, opting for distance from Spain and turning that very distance into the core of his books. Martín-Santos's work reflects the incompatibility of his thought with the dominant premises of contemporary Spain, and his literary alter egos highlight the process and the harmful consequences of his marginalization. In both cases, the experience of intellectual exile is complex and painful, but at the same time it entails an expansion of the writer's consciousness toward human and artistic dimensions that would be unthinkable without the rupture brought about by voluntary exile.

KEYWORDS: Self-Exile, Cultural Milieu, Literary Alter Egos, Expansion of Consciousness

El autoexilio y la cultura de la otredad: Juan Goytisolo y Luis Martín-Santos

RESUMEN

El autoexilio es una modalidad de la experiencia exílica que se aplica a los escritores que optan por la ruptura con el medio cultural en el que producen sus textos y hacen del marginamiento personal y artístico la motivación capital de su creatividad. Goytisolo repudia los condicionamientos a los que el entorno cultural y moral español somete su pensamiento y su obra y opta por el alejamiento de España y hace de ese alejamiento el núcleo de sus libros. La obra de Martín-Santos actualiza la incompatibilidad de su pensamiento con las premisas reinantes en la España de la época y sus alter egos literarios ponen de relieve el proceso y las consecuencias nefastas que su marginamiento provocan. En los dos casos, la experiencia del exilio intelectual es compleja y dolorosa, pero al mismo tiempo conlleva la expansión de la conciencia del escritor hacia unas dimensiones humanas y artísticas que serían inviables sin la ruptura del exilio voluntario.

PALABRAS CLAVE: Autoexilio, Medio cultural, Alter egos literarios, Expansión de la conciencia

Cómo citar:

Navajas, Gonzalo. "El autoexilio y la cultura de la otredad: Juan Goytisolo y Luis Martín-Santos". *Verbeia, Monográfico Extraordinario*. Edición Conmemorativa 25 Aniversario UCJC, 10, 2025, pp. 105-124.

1. Introducción. El autoexilio intelectual

Un componente fundamental de la literatura del siglo XX hasta la actualidad ha sido el tema del exilio provocado por la persecución y la represión dentro de las sociedades en las que el escritor concibe y desarrolla su obra. La literatura española en particular abunda en este tipo de literatura a causa de la Guerra Civil que obliga a gran número de intelectuales a marchar forzosamente del país. Los ejemplos de escritores cuya obra se ve definida por la experiencia del exilio como alejamiento forzoso de España son numerosos e incluyen a algunos de los nombres más destacados y representativos de la literatura moderna.

Además de estos casos de exilio forzoso existen otros casos de escritores cuya obra se ve definida por otra versión de la ruptura con los orígenes nacionales que no incluye la separación física del país, sino que se constituye a partir del posicionamiento de rechazo y crítica absolutos de los parámetros ideológicos y culturales que imperan en la sociedad donde el escritor genera su obra y que le impiden realizarse plenamente de acuerdo con los principios propios. En estos casos, el exilio se conforma como un hecho y un acto voluntario, una decisión radical del autor para poder llevar a cabo su obra en libertad y sin las presiones externas que podrían obstaculizarla. Esta versión de la separación de los orígenes constituye una variante de la experiencia del exilio que denomino autoexilio. En este caso, el énfasis de la separación se concentra en la ruptura con el contexto cultural e ideológico del origen nacional que puede producirse también en algunos casos en los que el autor sigue residiendo en el país propio. Los ejemplos de Gertrude Stein, James Joyce, Vladimir Nabokov y Samuel Beckett, entre otros, son notables e ilustran el poder creador de la experiencia y la condición del exilio, tanto forzoso como voluntario, en la literatura del siglo XX.

Dos pensadores contemporáneos en torno al exilio, Emmanuel Levinas y Edward Said, proveen un marco conceptual en el que ubicar inicialmente la discusión en torno al exilio para situar dentro de ella los textos concretos de los autores que sirven como verificación de la propuesta teórica de este trabajo. Tanto Levinas como Said sufren la experiencia directa del exilio, el primero como judío en su Lituania natal, y Said como emigrante forzoso de la ciudad de Jerusalén después de la guerra en Palestina contra Israel en 1948. A partir del dolor de la emigración de su país de origen, Levinas investiga la capacidad transformativa del exilio como acercamiento a la otredad y la expansión de las señas identitarias que aumentan exponencialmente como consecuencia de la inclusión y la

asimilación de las cualidades y atributos del no-yo en la identidad personal.¹ Said se centra en el impulso desestabilizador de la experiencia del exilio para descalificar el modelo hegemónico de la civilización colonizadora y potenciar las culturas subalternas valorando sus aportaciones al paradigma de la modernidad.²

Los autores de este trabajo participan de estas versiones del exilio y la realizan de manera diversa en sus obras. En Goytisolo, el exilio se produce por una decisión propia del autor que marcha del país para encontrar en otros medios culturales la realización de su potencial intelectual y literario. En Martín-Santos, la ruptura con España no ocurre con su marcha física del país sino a partir de su rechazo intelectual y emotivo de los principios que predominaban en la sociedad de la época dentro del marco cultural asfixiante del régimen franquista. En este caso, el exilio es una forma de autoexilio voluntario para resistir al medio cultural imperante y protegerse contra su influencia.³ En estos dos autores, las vivencias diferenciales del exilio muestran la capacidad de transformación radical que el trauma de la separación de los orígenes puede ocasionar en aquellos que la sufren. Esa experiencia es determinante en su obra y es la que les confiere un carácter definitorio y único. Como señala George Steiner, las diferentes configuraciones del exilio conllevan no solo un posicionamiento político, ético o social, sino que poseen un poder epistémico en cuanto que generan formas de conocimiento que, sin la experiencia exílica, no serían posibles: “All serious thought begins in estrangement; it is the product of an *outsider's* questioning, of a

¹ Para Levinas, la conexión con el otro marginal constituye la experiencia más genuina y efectiva para superar lo que él concibe como los confines egocéntricos de la subjetividad personal. Levinas llega incluso a ontologizar el concepto del exilio caracterizándolo como la vía preferente para definir los conceptos de transubjetividad y transcendencia (Doukhan 92).

² En un ensayo definitorio en torno a la naturaleza del exilio, *Reflections on Exile*, Edward Said afirma que el exilio es la motivación fundamental de la cultura y la literatura modernas: “Modern Western culture is in large part the work of exiles, émigrés, refugees” (La cultura occidental moderna está constituida en gran parte por la obra de exiliados, emigrados, refugiados) (*Reflections on Exile* 173). Said concibe el exilio en un sentido lato e inclusivo como la experiencia del escritor y el artista que abandona su país o lugar de origen y convierte ese hecho en el impulso creativo determinante de su obra y menciona a James Joyce como el ejemplo paradigmático de esa característica del exilio. Según Said, Joyce transforma su ruptura voluntaria de su Dublín e Irlanda natales en el tema y la motivación de toda su obra llegando incluso a exacerbar e incrementar su conflictividad con el país de origen cuando presiente que la intensidad de esa separación decrece y pone así en peligro la identidad primordial de su obra.

³ Un ejemplo de una versión contrastiva con el autoexilio es el de Jordi Soler que crea su propio hogar cultural en México integrado en un grupo de exiliados catalanes que se ven forzados a la marcha después de la Guerra Civil y crean allí una comunidad social y cultural diferente de la que habían abandonado en Cataluña en la que ponen en práctica su proyecto utópico de organización social. Su novela *Los rojos de ultramar* es una ilustración.

mind placed at the edge of the accepted and the secure.” (Todo pensamiento serio comienza en el extrañamiento; es el producto del cuestionamiento del *outsider*, de una mente situada en el borde de lo aceptado y de lo seguro). (Steiner 29).

La obra de Goytisolo experimenta una transformación decisiva cuando opta por alejarse del país y de la cultura nacional española y sustituirla por un modo cultural que juzga más auténtico y liberador. Por su parte, Martín-Santos convierte su obra novelística en el complemento de su labor como psicólogo social y hace de su marginación del medio social y educativo español de la época el impulso generador de una obra excepcionalmente renovadora del precario medio literario y cultural español de la posguerra. En ambos casos, el autoexilio es el imperativo para generar una literatura contraria al medio asfixiante con el que los dos autores se enfrentan. Sin esa ruptura absoluta, su obra no se hubiera producido o no lo hubiera hecho de una manera determinante y transformadora.⁴ Al mismo tiempo, esa situación rompe con la insularidad característica de una gran parte de la literatura española del periodo y facilita la integración de la obra de Goytisolo y Martín-Santos en el ámbito internacional de las ideas y las formas estéticas y literarias que definieron la segunda mitad del siglo XX. En mi estudio examino la dimensión internacional de los dos autores en su relación con las figuras más significativas de la época.

2. La otredad como invasión

Edward Said afirma que el exiliado tiene una visión contrapuntual de la realidad porque a partir de su experiencia de separación y alejamiento de los orígenes se ve obligado a relacionar dos mundos y dos modos culturales diferentes entre sí y obtener de ese modo una valoración más compleja del país abandonado.⁵ A partir de su propia experiencia como exiliado en Estados Unidos, Said afirma que de la yuxtaposición e interconexión de estos mundos diferenciales surge una visión que potencia tanto la evaluación del país abandonado como del nuevo medio en el que el exiliado vive. Juan Goytisolo es una ilustración de esta

⁴ Dos referentes para la consideración del concepto de exilio interior en la novela española de posguerra son el libro de Helena De Felipe, *El exilio interior: Literatura y pensamiento durante el franquismo* Cátedra, (2005) y el artículo de Manuel Ángel Vázquez Medel, “El exilio interior como categoría hermenéutica” *Signa* 16 (2007), 231–254.

⁵ Said afirma que “the exile exists as a median state, neither completely at one with the new setting nor fully disencumbered of the old (el exilio existe como un estado intermedio, ni integrado completamente con el nuevo entorno ni desvinculado del antiguo” (Said, *Reflections on Exile* 370).

cualidad fundamental de la experiencia exílica. El autor concibe sus primeras novelas como un testimonio político y social sobre la España de la posguerra sometida a la represión de un régimen político y cultural que era incompatible con la libertad creativa. Esa obra realizada dentro del país se concibe como un instrumento de exposición crítica de ese régimen para procurar, a partir de esa exposición, su invalidación y condena. Novelas como *Juegos de manos* y *Duelo en paraíso* son una ilustración. Todas ellas desempeñaron una función significativa dentro de la novela social y testimonial del período. No obstante, la obra más definitiva y permanente del autor se produce a partir del momento en que abandona el país y se establece en Francia y posteriormente en Marruecos, además de mantener una presencia internacional amplia y profunda. El perfil más destacado y permanente de Goytisolo emerge a partir de la asunción de la condición de exiliado intelectual con relación a España.⁶

El texto determinante de la ruptura definitiva de Goytisolo con sus raíces familiares y culturales es *Señas de identidad* donde el narrador especifica que, tras un proceso de conflictividad y enfrentamiento con el país, ha decidido separarse de manera definitiva de todos los vínculos que le mantenían unido a España. El acto final de su separación se produce a través de su doble literario, Álvaro Mendiola, que se despide de su ciudad natal, Barcelona, después de haber hecho una crítica demoledora de su familia, su educación y su trayectoria existencial y cultural en esa ciudad. Como James Joyce con relación a Irlanda, el autor mantiene, a partir de ese momento, una relación ambivalente con el país abandonado. Por una parte, desprecia los valores que identifica con su país, España, al mismo tiempo que convierte la separación en el motivo fundamental de su creatividad. Tanto en la obra de Joyce como en la de Goytisolo, el núcleo de su obra lo constituye la patria de origen que ocupa gran parte de su narración, aunque solo sea para hacer más ostensible su ruptura con ella.

Con relación a su familia, Álvaro ataca el pasado esclavista de sus antepasados en la Cuba colonial cuando se enriquecieron a partir de la fortuna conseguida con la explotación de esclavos. Respecto a la nación española, Álvaro critica lo que considera ha sido una larga historia de represión e intolerancia hacia la diferencia y la inclusión del otro que concluye con la Guerra Civil en la magnificación de los rasgos más deletéreos de la historia nacional.

⁶ Para un estudio extenso de la obra de Goytisolo focalizado en el extrañamiento cultural producido por el exilio, ver: Stanley Black, *Juan Goytisolo and the Politics of Contagion: The Evolution of a Radical Aesthetic in the Later Novels*. Liverpool University Press, 2001.

Álvaro nota además que la evolución histórica del país se ha degradado con la afluencia masiva del turismo en un lugar, como el castillo de Montjuic, que él juzga que debe ser reivindicado como un espacio para la denuncia de la penalización y el castigo de la disidencia y la diversidad que han tenido lugar en ese castillo. Ante la presencia de los grupos de turistas que llenan las estancias del castillo y que ignoran por completo el sufrimiento y las injusticias ocurridos en ese recinto, Álvaro concluye que esa presencia equivale a una profanación de un espacio que debería ser recordado como un monumento dedicado a aquellos que sacrificaron su vida por una visión más inclusiva y justa del país. Por ello considera que las masas de “Hunos Godos Suevos Vándalos Alanos” (*Señas* 402), que es como él percibe a los grupos de turistas que se hallan en el castillo durante su visita, son cómplices de la falsificación de la historia que el régimen emprendió para borrar el pasado de violencia y guerra que está asociado con Montjuic. Esa es la razón porque la que Álvaro insiste en hallar el lugar preciso en el castillo donde fue ejecutado Lluís Companys que fue entregado por la Gestapo a Franco durante la ocupación nazi de Francia durante la segunda guerra mundial. Ese lugar es anónimo y queda lejos de la ruta turística de los visitantes al castillo, pero para Álvaro es un espacio emblemático y especialmente valioso porque le sirve para reafirmar lo que para él constituye la versión más auténtica y verdadera de la historia del país que está compuesta de numerosos hombres y mujeres que han sido ignorados en la historia nacional y con los que se identifica plenamente como los agentes frustrados de la versión del país que él persigue.

En lugar de la paz que el régimen exhibía en esos años como su logro incuestionable y definitivo, Álvaro insiste en que la situación del país se fundamenta en la violencia de la que el castillo de Montjuic es la manifestación más obvia. Donde los turistas se maravillan ante las vistas del puerto y la ciudad y admiran los jardines impecablemente cuidados, Álvaro ve fosos, mazmorras y paredones donde “hombres armados habían golpeado a compatriotas indefensos con látigos fustas bastones se habían cebado en ellos con sus culatas correas botas fusiles” (*Señas* 410) y él se niega a olvidar y borrar esa historia que para él constituye la verdadera identidad del castillo. Las huellas de ese pasado son para él más visibles que el simulacro de paz y armonía que los turistas perciben.

La visita a Montjuic constituye el momento final y definitivo en el que Álvaro decide emprender la marcha definitiva de una nación, una sociedad y una cultura a las que no se siente vinculado. Joyce abandona “la cerda que devora a sus propias crías,” que es como

caracteriza a Irlanda, y Goytisolo abandona un país en el que la historia de abusos y violencia contra sus miembros ha sido falsificada y borrada.⁷ A partir de esta decisión, Álvaro y con él su creador, el propio Goytisolo, emprende la realización de una doble misión a la que dedicará todo su esfuerzo hasta llegar a constituir la justificación y la motivación de toda su existencia. Por una parte, Álvaro se entrega a la recuperación y la exposición del pasado oculto de la nación y al mismo tiempo se afirma en la necesidad de redefinir y reconfigurar la historia nacional desde la perspectiva de aquellos que se vieron excluidos de ella. Como ocurre con Luis Cernuda, que convierte su exilio en una empresa permanente de denuncia de los defectos de su patria de origen y nunca se reconcilia con ella, en Goytisolo la ruptura y la separación se transforman en una actitud irrenunciable de destrucción de los principios y posiciones ideológicas que el propio Goytisolo tuvo que sufrir antes de su marcha: “aléjate de tu grey tu desvío te honra/lo que te separa de ellos cultívalo/lo que les molesta en ti glorifícalo/negación estricta de su orden eso eres tú ” (*Señas* 419).⁸ El honor y la dignidad personal se hallan precisamente en el fomento de todo lo que los detractores de su visión del país le achacan como una traición a la patria.

Edward Said afirma que el exiliado está condenado a vivir constantemente en la indeterminación de su personalidad, sin estar plenamente ni en el país abandonado ni en el nuevo lugar de su residencia. La consecuencia más inmediata de esta indefinición es que el exiliado se ve obligado a operar desde la periferia del nuevo corpus social en el que no llega a estar nunca incorporado de manera satisfactoria: “There has always been an association between the idea of exile and the terror of being a leper, a social and moral untouchable (Ha existido siempre una asociación entre la idea del exilio y el miedo a ser visto como un leproso, un intocable moral y social)” (Said, *Selected Works* 369). La connotación es que para Said la condición del exiliado implica un desdoro, una descalificación para poder realizarse plenamente en el nuevo medio al que el exilio le ha conducido. Por ello, para Said, el exilio

⁷ Joyce emplea la frase, “Ireland is the old sow that eats her farrow,” en *A Portrait of the Artist as a Young Man* que transmite su alter ego, Stephen Dedalus, y luego la repite en *Ulysses*. La frase es representativa de su sentimiento de hastío y frustración con relación a la situación de la educación y la cultura en Irlanda que él considera impide la creatividad y la libertad artística que persigue para su obra. Joyce abandona Dublín e Irlanda en 1904 y se mantiene alejado de sus orígenes nacionales con los que solo conserva el vínculo de la lengua. Goytisolo sigue un curso paralelo en su búsqueda de una identidad artística y personal genuina y propia.

⁸ Sobre la visión del exilio en Cernuda y otros intelectuales de su generación, ver mi artículo “El exilio y el otro. El hogar intelectual de Luis Cernuda y María Zambrano” *IMEX, México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico*, 1/2024, 57-76.

implica una experiencia traumática para la que no existe una terapia realmente efectiva. De manera diferencial, la versión del exilio en Goytisolo no se corresponde con esta visión porque la marginalidad para él es una condición beneficiosa ya que le aporta lucidez y honestidad frente a los defectos e insuficiencias de una sociedad de la que él se ha autoexcluido para preservar sus principios y valores.

El mismo texto de *Señas de identidad* explicita los parámetros de la nueva situación del exilio de Goytisolo y pone de manifiesto que ni la novela de orientación social ni el trabajo de actividad social que el autor emprende en París en pro de los exiliados españoles de esa ciudad le sirven para elaborar su concepto de la función apropiada de la novela desde la posición del exilio. El autor se sabe desvinculado no solo de los compatriotas de la patria abandonada sino también de los compañeros de su exilio en París con los que no le une ninguna afinidad intelectual ni artística como para sentirse identificado con ellos. Como ocurre con Joyce y Cernuda, solo la lengua constituye un vínculo de unión con una cultura que él considera degradada y falsa: “nada nos une ya sino tu bella lengua mancillada hoy por sofismas mentiras hipótesis angélicas aparentes verdades/ frases vacías cáscaras huecas alambicados silogismos/buenas palabras” (*Señas* 420). La tenue conexión con la cultura del país abandonado se realiza solo a partir de la lengua como un medio solamente instrumental de la comunicación a través de los términos lingüísticos que la componen, las palabras, no de los torpes y estériles conceptos que esas palabras designan. De ese modo, el escritor reduce su dependencia del origen nacional repudiado a su mínima expresión, la lengua, que él reconfigura como un vehículo para proyectar una visión renovada y radical de la historia nacional en la que la memoria de los abusos de la nación en contra de la marginalidad tiene una función determinante. La renovación de un lenguaje arcaico y estéril y la recuperación de la memoria perdida en el sustrato de la historia, lo que Fernand Braudel y Michel Foucault denominan “*la poudre de l’histoire*,” el polvo de la historia, emergen como la nueva caracterización de la textualidad al servicio no de una causa macroestructural sino de la potenciación de la marginalidad como la perspectiva más apropiada de una nueva forma de verdad: “deja constancia al menos de este tiempo no olvides cuanto ocurrió en él no te calles” (*Señas* 422).⁹

⁹ Sobre los efectos de este nuevo modo de perspectiva histórica y sobre sus ramificaciones para lo que Braudel define como *la longue durée* de la historia macroestructural, consultar Wallerstein, 75-79.

Reivindicación del conde Don Julián es el texto que actualiza de manera específica la posición de Goytisolo con relación al origen abandonado. El autor asume su nueva identidad de exiliado intelectual absoluto y, en lugar de adoptar una actitud de resignación pasiva frente a esa condición, la transforma en una empresa de agresión directa frente a lo que para él significa la historia nacional. A partir de este momento, el concepto de la textualidad novelística sufre una transformación notable. La literatura deja de ser un documento de representación social como había sido predominante en la obra de Goytisolo, para convertirse en un instrumento de análisis cultural y de reversión de los principios imperantes en la evolución de las ideas en el país. El agente de esa transformación es un personaje histórico que asume un papel de destructor de lo que el texto define como la “España sagrada,” que es la versión más intolerante e intelectualmente mediocre de la cultura nacional. El conde Don Julián, que según la tradición facilitó la invasión árabe de la península, es recuperado como la figura de esta reconstrucción de la historia nacional que el autor emprende como retribución de los abusos que él mismo debió sufrir durante su estancia en el país. La invasión y la devastación de la península que se realizó en la Edad Media a partir de la traición del conde Don Julián vuelven a repetirse en el presente por medio de la adopción de Goytisolo de la personalidad del conde convertido ahora no el vehículo de una invasión militar sino de una reconfiguración cultural radical.

En el inicio de la novela, se invoca al marqués de Sade y Jean Genet para orientar a Álvaro en su tarea de disrupción histórica y cultural de España. El alter ego de Goytisolo halla en Sade la inspiración para acometer una acción de ruptura cultural terminal, semejante a un crimen, cuyas consecuencias serían perpetuas y causarían una destrucción irreversible del statu quo moral y social del país. Genet se asocia con la ciudad de Tánger que Genet describe como un cobijo y amparo de traidores y que estuvo bajo el mando de Tariq posteriormente a la invasión de la península que él acaudilló. El crimen históricamente absoluto e inexorable y la traición al país propio se erigen como los incentivos fundamentales de la tarea de destrucción de la figura central de la novela, Álvaro, que prolonga el análisis crítico de la historia nacional que había emprendido Álvaro Mendiola en *Señas de identidad*. Álvaro halla en sus actos destructivos la liberación de su sumisión a los principios de la España sagrada, que él rechaza y menosprecia. El desorden y el caos son la compensación para los años de sumisión y represión que ha debido sufrir en el pasado previo a su marcha del país.

Acompañado de su colaborador, Tariq, Álvaro se entrega a su tarea de destrucción de todas las limitaciones y obstáculos que han perjudicado su creatividad y libertad personal. En esas circunstancias, la traición se le presenta como una misión grandiosa y honorable porque, simbólicamente, posibilita la invalidación del pasado y facilita el posible inicio de una visión nueva del país. La expatriación ha significado para él la descalificación final de cualquier vínculo que podía mantenerle subordinado a los principios del país rechazado: “la patria es la madre de todos los vicios: y lo más expeditivo y eficaz para curarse de ella consiste en venderla, en traicionarla [...] Tariq está junto a ti y en sus ojos parece albergar la mirada implacable de un tigre” (*Reivindicación* 134). Álvaro percibe su traición como el paso decisivo para la liberación de la historia nacional y de su trayectoria personal.

A diferencia de Tariq, que comandó la invasión y la ocupación de la península que se extendería durante siglos, la tarea de Álvaro es estrictamente subliminal y opera solo en el ámbito cultural. No obstante, Álvaro aspira a que esa destrucción textual y abstracta tenga ramificaciones que den conciencia a los lectores de su texto de las graves limitaciones de la historia nacional tanto en el pasado como en el presente de la España franquista que Álvaro y Goytisolo han evadido con su exilio. La acción militar de Tariq y sus sucesores fue amplia y prolongada. Los actos simbólicos de Álvaro son todavía más extensos y profundos porque conllevan la eliminación de todas las limitaciones que han obstaculizado tradicionalmente la historia nacional. Su traición se concentra en la crítica del discurso intelectual predominante en el país que para él carece de creatividad y autenticidad y está lastrado por la repetición vacua de conceptos estériles.

Como escritor, Álvaro aspira a crear un lenguaje renovado que responda a las necesidades del discurso político y social contemporáneo y sea de utilidad no solo para unos grupos reducidos sino para el conjunto de la sociedad. De manera similar a Joyce, que en *Finnegans Wake* elabora un nuevo lenguaje que transforma la lengua inglesa, Álvaro propone crear una “palabra liberada de secular servidumbre” (*Reivindicación* 124) en contra de los prejuicios y los lugares comunes que, según él, merman la calidad de un segmento amplio de la literatura nacional contemporánea. Sus ataques a conceptos repetitivos y vacíos de significado que impiden la creatividad tienen como finalidad revertir lo que para él es la orientación de la literatura española moderna hacia el silencio ante los temas sociales que afectan al conjunto de la nación y no solamente al reducto de lo que él considera es la casta intelectual. Sus comentarios sarcásticos en torno a la representación del paisaje natural en

una parte de la literatura de la Generación del 98 aluden a lo que Goytisolo considera es la falta de compromiso social de algunos de los escritores representativos de esa generación cuyos nombres el texto no menciona explícitamente.¹⁰ En el texto se denuncia como un defecto fundamental de la literatura nacional la falta de conectividad del escritor con los temas más urgentes de su tiempo que acompañan a la reclusión de la literatura en un ámbito selecto sin contacto con la realidad del momento: “procederás a la eliminación del funesto paisaje/ la intensa y metódica acción de los guerreros de tu harka acarreará en primer lugar la muerte inmediata de su flora típica/abajo, olmos sonoros, castos álamos, encinas lentas y graves! vuestra aureola mística palidece [...] sois esqueletos vegetales [...] tristes residuos condenados a la combustión y la turba [...] vuestra ruina me exalta” (*Reivindicación* 145). Esos paisajes carecen para Álvaro de vitalidad y de conexión con la situación existencial y social de los hombres y mujeres que los habitan y que quedan invisibilizados en esos textos.¹¹

Frente a la visión estilizada y aséptica de la naturaleza, Álvaro opta por la vitalidad del zoco árabe en el que se siente acogido de manera natural y espontánea como contrapartida con el rechazo y la sospecha con la que sus actos son recibidos en su país de origen. La confusión y el desorden del mercado de la ciudad de Tánger en el que los grupos humanos se agolpan y se relacionan más allá del protocolo cívico y social de las ciudades europeas, que él juzga artificial y falso, le sirven como contraste con la visión estetizante del mundo que Álvaro desecha como el objetivo preferencial de la literatura: “al mercado, al mercado!, reino absoluto de lo improbable, despojado de los fastuosos oropeles de la Metro o de la Paramount: [...] los vendedores de calcetines, corbatas, sandalias de plástico evolucionan ágilmente con sus puestos de quita y pon y una señora gorda, con aires de prima donna, agrieta la compacta masa humana a fuerza de codos” (*Reivindicación* 234). En lugar de la sobriedad y la calidad espiritual de los paisajes castellanos que Álvaro critica en la literatura de algunos escritores de la Generación del 98 porque responden a un criterio estetizante y clasista de la obra, Álvaro se adentra sin reservas en el mercado de la ciudad de Tánger y allí

¹⁰ Una obra teórica de Goytisolo, *Problemas de la novela*, elabora la teoría de este concepto social de la novela, que seguía la orientación de dos teóricos capitales del realismo socialista, Georg Lukács y Lucien Goldmann.

¹¹ La adscripción de la falta de compromiso social en los escritores de la generación del 98 es disputable ya que algunos de los escritores de esa generación hicieron patente su conocimiento y crítica de la situación de abandono histórico que sufrió el pueblo español tanto en el campo como en las ciudades. Antonio Machado, Valle-Inclán y Unamuno son ejemplos.

se siente identificado con los integrantes de una masa humana, que representa para él la otredad absoluta, que le parece más auténtica que la representacionalidad falsa propia de la literatura elitista y asocial que él menosprecia.¹²

En principio, Álvaro no puede reconocerse en la lengua, la religión o la historia de la muchedumbre que le rodea, pero al acercarse a ellos y entrar plenamente en ese medio sin reservas ni condiciones, Álvaro se hace otro, expande su identidad original y se afirma en su autoexilio y su rechazo de los orígenes. Su marcha alcanza una realización precisa en esta entrega a una cultura y una historia que él asimila como las suyas propias como contrapartida contra la herencia cultural que él recibió por encima de su voluntad en la patria abandonada. El orden lacaniano de lo simbólico, experimentado como una condena, se ve sustituido por un nuevo repertorio de opciones existenciales y culturales con las que Álvaro podrá desarrollar su propia conciencia y arte de manera más completa y libre. A partir de esta renuncia definitiva a los orígenes y de su integración en la cultura de la subalternidad árabe para hacerla propia, el exilio se transforma en el vehículo de la expansión ilimitada del yo. La traición cumple su objetivo de retribución y compensación de los daños causados en la conciencia del artista. El retorno se torna así inviable de manera definitiva.

No obstante, el equilibrio entre el deseo artístico y la realidad es solo efímero y aparente. Al regresar a su lugar de residencia en la ciudad de Tánger, Álvaro reconoce que su proyecto de invasión de la “patria enemiga” ocurre solo como una figuración alucinatoria de su mente que no podrá llevarse a cabo en la realidad: “tirarás de la correa de la persiana sin una mirada para la costa enemiga, para la venenosa cicatriz que se extiende al otro lado del mar: [...] lo sabes, lo sabes, mañana será otro día, la invasión recomenzará” (*Reivindicación* 240). El exilio es el destino que Álvaro asume como su identidad más genuina porque es la que él

¹² La identificación de Goytisolo con el modo existencial y la cultura árabe se extiende también a su compromiso con la situación de los emigrantes magrebíes a la península para los que requiere un trato humano y justo: “los nuevos moriscos no han desembarcado con armas ni espíritu de venganza: lo hacen en busca de una vida decente y embebidos a veces de un sentimiento de nostalgia. Recuerdo las bellas palabras de una marroquí detenida en Almería cuando su patera fue interceptada por la guardia civil durante el verano pasado: ‘yo solo había venido a compartir con los españoles el sabor de las naranjas que plantaron aquí mis antepasados’” Estas palabras se encuentran en el prefacio escrito por Goytisolo en el *Atlas a la inmigración magrebí en España* publicado en 1996 y se hallan recogidas en el artículo de Bernabé López García, Bernabé (2017), “Juan Goytisolo y Marruecos” *Revista de estudios internacionales mediterráneos*, 22, 2017, p. 195.

mismo ha elegido por encima de las imposiciones de una autoridad moral y cultural que él juzga contraria a su designio personal.

3. La catarsis destructiva del autoexilio

A pesar de que Luis Martín-Santos comparte con Goytisolo el rechazo de las premisas constitutivas del discurso cultural español y las somete a un análisis crítico de gran rigor y severidad, su posición frente al exilio tiene unos rasgos específicos y diferenciales. A diferencia de Goytisolo, Martín-Santos no marcha físicamente del país, sino que permanece en él donde desarrolla su actividad profesional y literaria. No obstante, los protagonistas de sus dos obras de ficción, Pedro en *Tiempo de silencio* y Agustín en *Tiempo de destrucción*, actualizan el concepto de autoexilio en cuanto que ambos se autoexcluyen del medio nacional dominante y de ese modo preservan su independencia y personalidad marginándose del contexto nacional en el que se hallan a su pesar. Su exilio es voluntario y se realiza como un procedimiento y actitud de autodefensa frente a un otro autoritario e intolerante.¹³

Como hace patente Pedro ya desde el inicio de *Tiempo de silencio*, la crítica de Martín-Santos contra el contexto nacional se centra en las condiciones en las que la ciencia y el saber en general se ven frustrados por una tradición de atraso secular del país. España es una tierra “con una inferioridad nativa ante la ciencia” (*Tiempo de silencio* 7) en la que Pedro no puede realizar su proyecto de investigación sobre el cáncer. Andrés en *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja combate infructuosamente contra un sistema universitario inoperante en el se sabe un marginado sin futuro y ve que sus esfuerzos para cumplir honestamente con su tarea de médico están destinados al fracaso. Pedro en *Tiempo de silencio* trata de suplir la penuria y las carencias con su inteligencia y su saber, pero es consciente de que el ambiente intelectual en torno suyo no se presta a sus ambiciones de investigador. El contraste que establece entre los medios de que en esa época disponían las universidades y centros científicos en Estados Unidos y las privaciones extremas que él sufre es devastador. Su modelo es Ramón

¹³ Dos estudios comprensivos de la obra literaria y científica de Martín-Santos son: Emilio Díaz Valcárcel, Emilio. *La visión del mundo en la novela: Tiempo de silencio, de Luis Martín-Santos*. Universidad de Puerto Rico (1982) y Fernando Fuentenebro. *Psiquiatría y cultura en España en un tiempo de silencio: Luis Martín Santos*. Necodisne Ediciones (1999).

y Cajal a quien admira, pero sabe que le será posible emularlo porque en el país “se carece de lo más elemental” (*Tiempo silencio* 10).

A pesar de que el texto se centra en el examen de la investigación científica en el país, la narración ubica ese análisis dentro del marco intelectual y cultural de España. Álvaro, en *Reivindicación del conde Don Julián*, se lamenta del aislamiento y la mediocridad del discurso cultural español que está completamente desconectado del paradigma intelectual del mundo en ese momento. Pedro en *Tiempo de silencio* mantiene que la situación de la ciencia en el país está vinculada a las insuficiencias de la vida cultural nacional. En una sociedad que reprime la creatividad y la libertad para la generación de ideas, es imposible que progrese el interés en los proyectos científicos y en el apoyo a la ciencia y al saber auténticos. Esa es la razón por la que el deseo de Pedro de imitar a Ramón y Cajal es irrealizable. La parodia que el texto hace de una tertulia literaria en un café a la que Pedro asiste pone de manifiesto que él se niega a integrarse en un grupo de supuestos intelectuales con los que no tiene ninguna afinidad de conocimientos. Frente a la mediocridad y el provincianismo de los asistentes a la reunión, Pedro se siente como un *outcast* y prefiere esa marginación a la sumisión a unas reglas y principios que él menosprecia y que no se corresponden con su concepto del saber, la ciencia y el arte. El café magnifica para él la ignorancia y la penuria material e intelectual propias de la España de los años cuarenta, sumida todavía plenamente en el aislamiento internacional y la escasez de todos los recursos para llevar una vida satisfactoria. Madrid es una ciudad en la que Pedro solo puede sobrevivir aislándose en un exilio voluntario que equivale a una resistencia silenciosa frente a la indigencia colectiva. De manera similar a la universidad en *El árbol de la ciencia*, la tertulia a la que asiste Pedro es un espacio asfixiante en el que no es posible realizar sus aspiraciones científicas y profesionales: “así nunca alabando, criticando siempre, desdeñosamente alzando una ceja hasta la altura de la media frente, palmeando aprobadoramente en el hombro del menos dotado de los circunstantes, hablando de fútbol, pellizcando a una estudiante de filosofía [...] fumando mucho, hablando sin parar y no escuchando, aseguran entre todos la continuidad generacional e histórica de ese vacío con forma de poema o garcilaso que llaman literatura castellana” (*Tiempo de silencio* 66). En esta visión demoledora de la reunión en el café que se repite regularmente con las mismas características en el mismo lugar y con los mismos asistentes, Pedro presenta con objetividad lúcida la realidad de una situación cultural

insostenible ante la cual solo le es posible el rechazo absoluto, prefiriendo la soledad a la complicidad con una ética profesional que él considera estéril.

El periplo cultural de Pedro por la ciudad de Madrid le conduce a lo que, según él, constituye uno de los hechos representativos de la esterilidad e improductividad de un entorno cultural con el que no puede identificarse: una conferencia de José Ortega y Gasset en un centro de la ciudad con un público expectante ante la intervención de una figura que en ese momento gozaba de gran prestigio como maestro indisputable de la filosofía de la época. Para enfatizar el carácter sarcástico de la crítica de ese acto, la conferencia está contextualizada con relación a una pintura negra de Goya, *Scène de sorcellerie: le grand bouc*, y la comparación con esa obra que tiene como tema la brujería y la superstición contribuye a devaluar y poner en cuestionamiento el estatus de Ortega como filósofo y pensador. La escena del cuadro de Goya se contrapone al desarrollo de la conferencia de modo que el *grand bouc* o macho cabrío del cuadro aparece transformado en el propio conferenciante a quien se equipara con un macho cabrío que domina con su actitud y su mirada al público sometido a su poder. Para Pedro, que está presente en la conferencia, la intervención del filósofo supone una decepción ya que no puede encontrar en sus palabras y su pensamiento el magisterio que necesita para superar el autodidacticismo al que se ha visto obligado para compensar parcialmente las insuficiencias de la educación universitaria del país. En lugar de un intelectual consciente de la realidad del país, Pedro se encuentra con una figura que no responde a las expectativas que tiene con relación a él. El perfil intelectual de Ortega que se describe en la novela lo reduce a una figura que destaca solo en el contexto nacional debido a la precariedad de la vida cultural española de la posguerra: “envuelto en la suma gracia, con ochenta años de idealismo europeo a sus espaldas, dotado de una metafísica original, dotado de simpatías en el gran mundo [...], reverenciado en las universidades alemanas de provincia, oráculo, [...] el-que-lo-había-dicho-antes-que-Heidegger.” (*Tiempo silencio* 133). El aura que envuelve la figura de Ortega en su conferencia queda disipada con el análisis de Pedro.

La narración critica la falta de profundidad y originalidad del pensamiento de Ortega con relación a sus contemporáneos europeos y achaca su ascendencia y renombre en España a la mediocridad y las deficiencias de la cultura española que Pedro menosprecia. La transcripción de la conferencia supuestamente magistral del filósofo se transforma en una presentación paródica y humorística de una de las aportaciones más conocidas de la

filosofía de Ortega: el perspectivismo como método epistemológico para aproximarse a la realidad de manera más precisa y correcta y que en el texto queda reducido a una visión frívola del mundo. Según Pedro, el perspectivismo es una simplificación de la fenomenología de Husserl que Ortega había tenido la oportunidad de conocer en Alemania. La manzana que Ortega emplea como ejemplo para la explicación de su teoría al público es el foco de la versión caricaturesca que el texto hace del pensamiento del filósofo: “Señoras (pausa), señores (pausa), esto (pausa), que yo tengo en mi mano (pausa) es una manzana (gran pausa) [...] La manzana que ven ustedes (pausa) es distinta (pausa), muy distinta (pausa) de la manzana que yo veo (pausa). Sin embargo (pausa) es la misma manzana (sensación) [...] Lo que ocurre (pausa) es que ustedes y yo (gran pausa), la vemos con distinta perspectiva (tableau)” (*Tiempo de silencio* 133).

A diferencia del público que escucha, ensimismado, al conferenciante, Pedro se niega a aceptar lo que él percibe es un pensamiento derivativo que oculta su falta de originalidad con una performatividad retórica que encubre un vacío intelectual que para él es patente. Esta experiencia decepcionante le confirma a Pedro que no puede encontrar en Ortega y Gasset el guía que podría iluminar su trayectoria vital y cognitiva.¹⁴ Al terminar el acto, Pedro confirma que su soledad existencial y su aislamiento intelectual seguirán siendo prevaletentes en su vida. No obstante, la resistencia al statu quo y el deseo de persistir en su posición de marginalidad crítica aumenta y se consolida como un rasgo definitorio y permanente de su identidad. Tras numerosos intentos para liberarse de la influencia frustrante de la ciudad de Madrid donde no puede lograr sus objetivos, Pedro opta por la marcha a una localidad de provincias que él concibe al mismo tiempo como un viaje hacia la nada y como una liberación de las limitaciones de la gran ciudad. La novela concluye con el viaje de Pedro hacia su nuevo destino y con la ratificación de su protesta silenciosa ante la situación de un país en el que no se reconoce y del que psicológica y mentalmente se ha evadido para preservar su independencia y libertad. Su trayectoria posterior se realiza a través de una prolongación de sí mismo, un alter ego, Agustín, que, en la siguiente novela del autor, *Tiempo de destrucción*, transforma la disidencia silenciosa de Pedro en una

¹⁴ La crítica con relación a Ortega y Gasset se explica a partir de una posición materialista y marxista de la historia a la que se adhiere Martín-Santos, como se recoge en su libro de filosofía social, *Teoría marxista de la revolución*.

agresividad abierta y apocalípticamente destructora que se niega a todo tipo de compromiso.

Tiempo de destrucción continúa la disección crítica de lo que la narración denomina el *homo ibericus*, el prototipo del español tradicional, situado dentro de una sociedad intolerante y sin ambiciones que teme y se alarma ante la creatividad y la independencia de pensamiento de quienes cuestionan la normativa social y cultural imperante. Agustín ha conseguido ser el número uno de sus oposiciones a juez, lo que le ha valido recibir un destino en la ciudad de Tolosa. No obstante, lo que es especialmente notable en su conducta no es el éxito obtenido en las oposiciones sino el hecho de que ha sido capaz de mantener su lucidez frente al sistema de oposiciones que él menosprecia como estéril y conducente no al desarrollo de la inteligencia y el análisis crítico sino a la rutina y la memorización infructuosa. La cualidad que distingue a Agustín de sus compañeros en las oposiciones es que él se somete a lo que considera es un ejercicio fútil y, aunque obtiene un resultado sobresaliente en todas las pruebas, no deja nunca de reconocer que el sistema de oposiciones en el que está participando nutre la mediocridad de una sociedad en la que pensar independientemente es considerado como una acción arriesgada con posibles consecuencias nefastas para quien piense de ese modo. Agustín supera con excelencia las pruebas de la oposición y lo hace con plena conciencia de que lo que él y sus compañeros están haciendo equivale a la “inanidad absurda de sus ejercicios, creyendo en cierto modo que en tales deportivas pruebas se va a medir su calidad como hombres, su radical triunfo e incorporación estamental a la vida social, su capacidad para alimentar y dar estudio a una progenie” (*Tiempo de destrucción* 151) y es esa excepcionalidad la que le confiere un carácter diferencial que lo convierten en un testigo singular de unas pruebas que para él no miden realmente la inteligencia y el saber de los que se presentan a ellas. Para Agustín El *homo ibericus* se caracteriza por la pasividad y la resignación y él halla una medida de grandeza y dignidad personal en su juicio crítico insobornable.

La ciudad de Tolosa en la que Agustín desarrolla su carrera de juez se define en la novela como una ciudad cloaca a causa de la contaminación del río que la atraviesa. La putrefacción, los malos olores, la falta de vida natural en el río se corresponden para Agustín con la corrupción de los estamentos económicos y sociales más poderosos de la ciudad. Como Pedro con relación a la investigación médica en *Tiempo de silencio*, Agustín en esta novela trata de oponerse a la corrupción de la ciudad, pero finalmente fracasa en su intento.

A diferencia de *Tiempo de silencio* donde la narración concluye con la aceptación resignada de las reglas de una sociedad “carpetovetónica,” inamovible y mostrenca, en *Tiempo de destrucción* el texto deriva hacia la ruptura absoluta con el statu quo sin que se propongan alternativas que pudieran modificar y reparar la ineficacia y la mediocridad que ha caracterizado la historia nacional. El fracaso final de Agustín conduce a la invalidación de todas las opciones constructivas. El texto quedó inconcluso y no es posible discernir con precisión el posible desarrollo de la narración de haber concluido Martín-Santos el libro previamente a su fallecimiento. No obstante, las escenas de brujería, sadismo, y magia negra, todas ellas insertas dentro de un entorno de desorden y confusión, provocan una conclusión apocalíptica en la que todos los cambalaches y las falsas soluciones quedan eliminados y la destrucción emerge como el único camino para la posible reconfiguración del paradigma cultural y ético tras la purificación catártica que el caos absoluto puede originar. Como con Goytisolo, el paralelo con Joyce es también relevante. El texto crea un lenguaje nuevo que conlleva una ruptura con el lenguaje repetitivo y conceptual y emotivamente pobre de la tradición, que Agustín y, con él Martín-Santos, rechaza de manera inequívoca. De la destrucción puede surgir un nuevo modelo cultural en el que Agustín puede integrarse abandonando su exilio intelectual y emotivo de una sociedad en la que nunca se ha sentido aceptado.

4. Conclusión. La experiencia transformativa del exilio

La experiencia del exilio tiene una naturaleza intrínsecamente traumática en la que el dolor de la separación de los orígenes ocupa un espacio fundamental. Esta realidad se aplica a los casos del exilio en los que el alejamiento forzoso del hogar existencial y cultural primario significa una ruptura involuntaria con la identidad primordial del exiliado. En este trabajo, se ha considerado una variante de la experiencia exílica que se aplica a la creación de algunos escritores que optan por la ruptura con el medio cultural en el que producen sus textos y hacen del marginamiento personal y artístico la motivación capital de su creatividad. Con frecuencia esa ruptura no va acompañada de la separación física con el país de origen, sino que se produce cuando el escritor mantiene su conflictividad con el medio cultural en el que vive. El autoexilio constituye esta modalidad de la experiencia exílica. Los dos autores considerados en este trabajo responden precisamente a esta modalidad del exilio. Juan Goytisolo repudia los condicionamientos a los que el entorno cultural y moral

español somete su pensamiento y su obra y opta por el alejamiento de España, aunque sigue manteniendo abierta la posibilidad de un retorno ocasional. Luis Martín-Santos no abandona el país, pero su obra literaria actualiza la incompatibilidad absoluta de su pensamiento con las premisas reinantes en la España de la época y sus alter egos literarios ponen de relieve el proceso y las consecuencias nefastas que su marginamiento provocan. En los dos casos mencionados, la experiencia del exilio intelectual es difícil y dolorosa, pero al mismo tiempo conlleva la expansión de la conciencia del escritor hacia unas dimensiones humanas y artísticas que serían inviables sin la ruptura y la marginación que son consustanciales con el exilio voluntario. Ocasiona, además, la superación de la insularidad y la autarquía ideológica que caracterizó el discurso intelectual y literario del periodo y facilita la conexión y el diálogo con las corrientes culturales más activas e influyentes en el medio internacional. Más allá del dolor y el trauma, la cualidad esencial del exilio es su capacidad de abrir la conciencia y la obra del escritor hacia el otro humano y cultural y romper las fronteras y las restricciones de un entorno limitador y frustrante para la libertad creativa.

OBRAS CITADAS

- Baroja**, Pío. *El árbol de la ciencia*. Alianza Editorial, 1987.
- Black**, Stanley. *Juan Goytisolo and the Politics of Contagion: The Evolution of a Radical Aesthetic in the Later Novels*. Liverpool University Press, 2001.
- De Felipe**, Helena. *El exilio interior: Literatura y pensamiento durante el franquismo*. Cátedra, 2005.
- Díaz Valcárcel**, Emilio. *La visión del mundo en la novela: Tiempo de silencio, de Luis Martín-Santos*. Universidad de Puerto Rico, 1982.
- Doukhan**, Abi. *Emmanuel Levinas. A philosophy of Exile*. Bloomsbury, 2012.
- Fuentenebro**, Fernando ed. *Psiquiatría y cultura en España en un tiempo de silencio: Luis Martín Santos*. Madrid: Necodisne Ediciones, 1999.
- Goytisolo**, Juan. *Reivindicación del conde don Julián*. Joaquín Mortiz, 1970.
- . *Señas de identidad*. Joaquín Mortiz, 1966.
- . *Problemas de la novela*. Seix Barral, 1959.
- Joyce**, James. *Ulysses*. Vintage, 1986.
- . *A Portrait of the Artist as a Young Man* en *The Portable James Joyce*. Viking Press, 1947.

López García, Bernabé (2017), "Juan Goytisolo y Marruecos" *Revista de estudios internacionales mediterráneos*, 22, 2017, 187-201.

Martín-Santos, Luis. *Tiempo de destrucción*. Galaxia Gutenberg, 2002.

---. *Teoría marxista de la revolución*. Akal, 1977.

---. *Tiempo de silencio*. Seix Barral, 1966.

Navajas, Gonzalo. "El exilio y el otro. El hogar intelectual de Luis Cernuda y María Zambrano" *IMEX, México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico*, 1/2024, 57-76.

Said, Edward. *The Selected Works of Edward Said 1966-2006*. Vintage, 2019.

---. *Reflections on Exile*. Harvard University Press, 2000.

Soler, Jordi. *Los rojos de ultramar*. Santillana, 2004.

Steiner, George. *Language and Silence: Essays 1958-1966*. Atheneum, 1967.

Vázquez Medel, Manuel Ángel. "El exilio interior como categoría hermenéutica." *Signa* 16 (2007), 231-254.

Wallerstein, Immanuel. *The Uncertainties of Knowledge*. Temple University Press, 2004.

COMITÉ CIENTÍFICO. SCIENTIFIC BOARD

Victoria Aarons (Trinity University, Texas, USA)
Samira Allani (Universidad Politécnica de Madrid, España)
Marian Amengual Pizarro (Universitat de les Illes Balears, España)
Marcelino Arrosagaray Auzqui (Universidad de Pamplona)
José Javier Ávila-Cabrera (UNED, España)
Antonio Ballesteros (UNED, España)
Elena Bárcena Madera (UNED, España)
José Manuel Barrios Marcos (Universidad de Valladolid, España)
Asunción Bernárdez Rodal (Universidad Complutense de Madrid, España)
Camino Bueno Alastuey (Universidad Pública de Navarra, España)
Cristina Calle Martínez (Universidad Complutense de Madrid, España)
Blasina Cantizano Márquez (Universidad de Almería, España)
Bernat Castany Prado (Universidad de Barcelona, España)
M^a Dolores Castrillo de Larreta-Azelain (UNED, España)
Ignacio Ceballos Viro (UCJC, España)
Vicente Cervera Salinas (Universidad de Murcia, España)
Cheryl Chaffin (Cabrillo College, Aptos, California, Estados Unidos)
Beatriz Chaves Yuste (Universidad Complutense de Madrid, España)
Avelino Corral Esteban (Universidad Autónoma de Madrid, España)
Isabel de la Cruz Cabanillas (Universidad de Alcalá de Henares, España)
Verónica Cruz Vivancos (Universidad Politécnica de Madrid, España)
Óscar Curieses (Universidad de Alcalá de Henares, España)
Epicteto José Díaz Navarro (Universidad Complutense de Madrid, España)
Jorge Diego Sánchez (Universidad de Salamanca, España)
Antonio Díez Mediavilla (Universidad de Alicante, España)
María Díez Yañez (Westfälische Wilhelms Universität Münster, Alemania)
Marcos Eymar (Universidad de Orleans, España)
José Francisco Fernández (Universidad de Almería, España)
Antonio Fernández Insuela (Universidad de Oviedo, España)
Patricia Fernández Martín (Universidad Autónoma de Madrid, España)
Helen Freear-Papio (College of the Holy Cross, Massachusetts, USA)
Soraya García Esteban (Universidad de Alcalá de Henares, España)
Luis García Jambrina (Universidad de Salamanca, España)
Jesús García Laborda (Universidad de Alcalá de Henares, España)
Ana M^a González Martín (Universidad Francisco de Vitoria, España)
Rebeca González Otero (Universidad Autónoma de Madrid, España)
Rosario González Pérez (Universidad Autónoma de Madrid, España)
Pilar González Vera (Universidad de Zaragoza, España)
Francisco Gutiérrez Carabajo (UNED, España)
Regina Gutiérrez Pérez (Universidad Pablo Olavide, España)
Carmen Herrero (Manchester Metropolitan University, Great Britain)
José Ramón Ibáñez Ibáñez (Universidad de Almería, España)
Antonio Jesús Infante Sánchez (University of York, Great Britain)
Yolanda Jiménez Martínez (UCJC, España)
Antonio Jiménez Muñoz (Universidad de Oviedo, España)
María Jordano de la Torre (UNED, España)
Eva Elena Llergo Ojalvo (Universidad Nebrija, España)
Olga Luna Estévez (Universidad Alfonso X, España)

Juan José Magaña Redondo (UNED, España)
Carmen Maíz Arévalo (Universidad Complutense de Madrid, España)
Ricardo Marín Ruiz (Universidad de Castilla-La Mancha, España)
Andrea Martínez Celis (Universidad Rey Juan Carlos, España)
Salvador Montaner Villalba (Valencian International University)
Alfredo Moro Martín (Universidad de Cantabria, España)
María Pilar Nogués Bruno (Universidad de Zaragoza, España)
Juan Antonio Núñez (Universidad Autónoma de Madrid, España)
Jaime Olmedo Ramos (UCJC, España)
Marta Ortiz Canseco (Universidad Internacional de La Rioja, España)
Diana de Paco (Universidad de Murcia, España)
Mariano de Paco (Universidad de Murcia, España)
Antonio Pareja Lora (Universidad Complutense de Madrid, España)
Azucena Penas (Universidad Autónoma de Madrid, España)
Emilio Javier Peral Vega (Universidad Complutense de Madrid, España)
José Antonio Pérez Bowie (Universidad de Salamanca, España)
Lourdes Pomposo Yanez (Universidad Politécnica de Madrid, España)
Timothy Read (UNED, España)
Margarita Reiz (RESAD, España)
Pilar Rodríguez Arancón (UNED, España)
Gerardo Rodríguez-Salas (Universidad de Granada, España)
Santiago Rodríguez-Stracham (Universidad de Valladolid, España)
Raúl Ruiz Cecilia (Universidad de Granada, España)
Silvia Sánchez Calderón (Universidad de Valladolid, España)
Virtudes Serrano (Asociación de Autores de Teatro, España)
Silvia Sánchez Calderón (Universidad de Valladolid)
Ricardo J. Sola Buil (Universidad Alcalá de Henares, España)
Adolfo Sotelo Vázquez (Universidad de Barcelona, España)
Claudia Stoian (Politehnica University of Timisoara, Rumanía)
Noa Talaván Zanón (UNED, España)
Leona Toker (The Hebrew University of Jerusalem, Israel)
Simone Trecca (Università degli Studi Roma Tre, Italia)
Carmen Valero Garcés (Universidad de Alcalá de Henares, España)

