

Mil imágenes rotas

C. J. Cela: *La Cruz de San Andrés*, Barcelona, Planeta, 1994.

Desde su primera novela, C. J. Cela ha dado muestras de un dominio de las técnicas narrativas que ha ido depurando y enriqueciendo a los largo de los años, conservándolas sin embargo unidas a un estilo y una voz propia inconfundible. Valga el tópico para decir que *La cruz de San Andrés* es, desde este punto de vista, una obra típica de C. J. Cela. La economía narrativa que le permite incorporar en un breve párrafo gran cantidad de anécdotas alterna con naturalidad con el principio poético de la repetición que musicaliza la prosa y la introduce en el oído antes que en la cabeza. No parece tener límites la capacidad de inventar o evocar nombres propios (topónimos y antropónimos especialmente) que, ya sea por su figura fónica, ya sea por contener significantes comunes, despiden un aroma atávico y facilitan la creación de ambientes precisos. La agilidad lingüística y el juego con los sobreentendidos se traducen en una inagotable flexibilidad de la sintaxis; de ahí el enriquecimiento que se consigue mezclando, sin violencia para el lector, frases narrativas con sentencias moralizantes, apreciaciones de los personajes, voces y lenguajes externos pero del dominio público (la prensa, la Iglesia, etc.). La invención de sucesos singulares, extravagantes, ridículos, inauditos no tiene más límites que los del texto. Todo ello aparece en esta novela con la destreza y la facilidad de quien ha trabajado muchas líneas durante mucho tiempo. El siguiente párrafo es ilustrativo: "*El doctor Jivago*, de Pasternak, la paloma torcaz del demonio Belcebú Seteventos no dejaba de parir su mensual pelucona de oro, *Miguel Strogoff*, del inmortal Julio Verne, yo no soy sino una mujer sumida en la tristeza, anegada por la tristeza, ahogada en la más rítmica e incontenible tristeza, y *Aventuras de la novela negra*, con hombres duros y muy bellas mujeres, la policía detuvo a la Caralluda de Valadouro porque le partió la cabeza a un cabrito de un botellazo, lo más probable es que con razón,..." (p. 84).

Todo el saber hacer de Cela, decíamos, se encuentra con abundancia en esta obra. Pero nada más. La sonoridad, el énfasis, la solemnidad que comportan las repeticiones de formas gramaticales y de palabras no se corresponde con ningún valor añadido al conjunto del relato. Es cierto que la prosa de Cela tiene cuerpo fónico, consistencia musical persistente, pero éste es un valor autónomo del lenguaje que no logra crear esa red de relaciones, esa espesura de vínculos personales y sociales que define a la novela; halaga nuestros oídos, pero no nos muestra un mundo.

Las anécdotas suelen estar asociadas a determinados nombres propios que, la mayor parte de las veces, no llegan a ser personajes, porque no viven más situación que la que ocasionalmente permite citarlos. Designan a seres que ocupan el espacio y el tiempo del relato, pero muy pocos participan en alguna acción que se prolongue y los que lo hacen permanecen tan alejados entre sí (salvo los contactos físicos de rigor), tan esquemáticos, tan reducidos al acontecimiento que los justifica que no alcanzan la consistencia del carácter.

Hay nombres propios, pero no personajes. Leemos y, si ya nos cuesta retener los nombres a causa de su proliferación, casi imposible resulta apreciar su sustancia, reconocer una personalidad. Pero no porque estemos ante un personaje colectivo, pues los nombres del relato, por esa ligazón permanente a una característica personal, a un acontecimiento significativo, si bien no consiguen aparecer como individuos,

tampoco abandonan su aislamiento participando en un interés común, en un pasado compartido, en algo que los reúna más allá de su mera presencia. Hay relaciones (de parentesco, de vecindad, de "negocios"...), pero más enunciadas que mostradas; más recibidas por el personaje que vividas.

Sin acciones ni acontecimientos conectados, tampoco puede haber argumento, y ello por más que los capítulos se titulen "Argumento", "Planteamiento", "Nudo" y "Desenlace, coda final y sepelio de los últimos títeres". Es cierto que podemos seguir la evolución de algunos personajes, en particular dos hermanas, amigas de la "narradora", Matty y Betty Boop, desde los primeros amores hasta la inmólación ritual como seguidoras de una secta, pasando por sus respectivos matrimonios y separaciones, pero no como una intriga que se va desarrollando en razón de las virtualidades de cada situación, sino como momentos puntuales apenas conectados y, sobre todo, situados dentro del conjunto muy al fondo, a distancia, en medio de otras mil aventuras que se interrumpen apenas se inician y sin que todo ello llegue a ningún tipo de convergencia. Muchas informaciones destilan una connotación climática: notas en las que abunda lo sórdido, lo grotesco, la soledad y la amargura, pero que no logran integrarse en una atmósfera reconocible en su densidad. Ni el espíritu de una época, como en *La colmena*, ni el sentido moral de la Galicia profunda, como en *Mazurca para dos muertos*, ni ningún ambiente unificado y nombrable, provinciano o rural; tan sólo mil imágenes rotas, frecuentemente duplicadas, que quizá no busquen representar sino su propia dispersión.

La habilidad de Cela para articular e integrar el plurilingüismo social, los distintos dialectos y jergas que forman el idioma, puede reconocerse abiertamente en *La Cruz de San Andrés*. El relato de acontecimientos se ve frecuentemente interrumpido por voces extrañas que hablan el lenguaje de los medios de comunicación, de los avisos públicos, de los rituales religiosos, de las admoniciones morales, de la sabiduría popular, etc. Pero todas estas irrupciones no crean un sistema homogéneo; el dialogismo verbal no es una imagen del debate social, de la confrontación de perspectivas; son frases y expresiones que aparecen muchas veces sin justificación alguna, como un adorno de la prosa, como un hallazgo ingenioso ocasional que no se echaría en falta si fuera omitido.

La voz narrativa, que podría actuar como mecanismo integrador, una vez desdeñados el argumento, el personaje, el ambiente y la urdimbre social, se declara abiertamente escindida y borrosa: Matilde Verdú escribe en papel de retrete lo que llama "la crónica de un derrumbamiento", pero inmediatamente el relato se presenta como la declaración ante un tribunal ("Con la venia del señor presidente. Me llamo Matilde Verdú..."), y da entrada a otras voces poco discriminadas, al tiempo que se pone en duda la autenticidad de los datos y se deja entender que la autoridad narrativa no es sólo Matilde Verdú, amenazada de crucifixión junto a su marido en la Cruz de San Andrés, sino otras dos mujeres cuyo nombre poco importa.

¿Quién narra *La cruz de San Andrés*? Dice Roland Barthes que en el texto sólo habla el lector, a él le queda, en este caso de modo muy especial, la labor de intentar acomodar en una perspectiva coherente, en un único texto, la polifonía voluntariamente oscura y dispersa de sus páginas.

Rafael Núñez Ramos