4. LA OBRA EN VERSO DE CAMILO JOSÉ CELA

por LEOPOLDO DE LUIS

Conviene puntualizar en el título de este artículo para que no induzca a error, lo que podría acontecer con cualquier otro, como «la poesía de C. J. C.» o «la obra poética», porque precisamente uno de los elementos esenciales de toda la obra de este gran escritor es el fluido poético que circula estremecidamente por su prosa y que la sacude de pronto como en relámpagos conmovedores.

Pero no es ese matiz —aunque vaya, en último extremo, implicado en lo mismo— el que intento traer al tema de estas cuartillas, sino el comentario del quehacer específicamente de poeta, de autor de libros de poemas en verso, faceta nada desdeñable en la vasta obra de nuestro novelista.

Por lo pronto, sabemos que el primer libro escrito por Cela fue un libro de versos: *Pisando la dudosa luz del día,*[1] anterior en algunos años al *Pascual Duarte,* aunque editado tres más tarde. En la misma época de sus primeras novelas escribió también versos, aparecidos en revistas, y otro libro acompañará uno de los momentos cumbres de su prosa, el del *Viaje a la Alcarria:* el *Cancionero* del mismo nombre, en tanto que, tras un lapso relativamente extenso, un nuevo puñado de poemas deja constancia hoy de su vivir mediterráneo y de su mayor sosiego espiritual y físico.

Insinúo con lo dicho que escribir versos no es para Cela puro accidente, simple gusto o entrenamiento de escritor. No. Creo que es una verdadera necesidad expresiva, de suerte que no pueden marginarlo el historiador ni el estudioso de su obra, obra que halla en ese quehacer poético complemento y, a veces, anticipación. Ciertamente, la poesía de Cela está muy comunicada con su prosa y, no podía ser de otra manera, muchas cualidades del poeta resultan concomitantes de las del prosista.

Cela arranca con un libro superrealista, escrito en la adolescencia y por los años de la guerra civil. Había leído mucha poesía por entonces, creo yo; de los clásicos y de la generación del 25. Si Góngora le da el título, Aleixandre y otros de su tiempo le dan procedimientos expresivos. La espontaneidad y la vehemencia se las da su juventud, y la riqueza imaginativa y el desgarro los pone él, que nunca anduvo en falta.

Pisando la dudosa luz del día refleja un clima amargo, delata una situación angustiosa. Lo que el poeta recoge es lo negativo de cuanto le rodea y vaticina la cosecha de rencores que traería una siembra de odios. Esto no está explícito, sino intuido, respirado en el aire, amasado poéticamente en el corazón juvenil, a la par que el confuso mundo de vacilaciones, angustias, deseos y nostalgias que la adolescencia acumula.

Los poemas ven la luz en 1945, cuando aún priva la flor poética estetizante y de evasión que se cultivaba en los invernaderos de la posguerra. Tal vez por eso

---

[1] 1.ª ed., Barcelona, 1945; 2.ª ed., Barcelona, Seix Barral, 1960.

llamó Leopoldo Panero *anacrónico* —bien que precedido del adverbio *aparentemente*— al libro que prologaba. Yo creo que el adjetivo hubiera podido ser *inactual*. Inactual es lo no usado en un momento. Lo anacrónico presupone error de fechas, y en este libro no hay error; el error existía, precisamente, en sus contemporáneos. Cela mostraba un libro áspero y difícil, como correspondía a la verdad de los años en que fue escrito y aun de aquéllos en que se editaba, en tanto otros poetas jóvenes escribían libros amables y fáciles, de espaldas a los acontecimientos y como si nada hubiera pasado.

Pero la consideración de *anacrónico* atribuida por el prologuista se basaba acaso, más probablemente, en el empleo del superrealismo, lo que tampoco me parece justificado, porque sólo un año antes había visto la luz el libro de un gran maestro del superrealismo español. El superrealismo de *Pisando la dudosa luz del día* se nos presenta más elaborado que automático, como venía siendo, por lo general, en la versión española. Ya se ha hecho notar esa particularidad e independencia por Dámaso Alonso,[2] y José Albi y Joan Fuster, en su menos recordada de lo que merece antología surrealista,[3] comentaron la aparición de una tendencia que, frente al automatismo psíquico puro de la ortodoxia bretoniana, franqueó el paso a elementos voluntarios y discursivos. Algo así como tender un acueducto de retórica para conducir el caudal de lo subconsciente.

El superrealismo, entre otras cosas, aspiró a libertar al hombre de una opresión racionalizadora y, por ende, de una tiranía de prejuicios y conformaciones petrificadas. Por eso resulta destructor y creador a la vez, como todo lo revolucionario, y a la vez amargo y de alegre cabriola. Y también corrosivo y lírico, cualidades que encontramos, en cierto modo, a lo largo de la novelística del autor de *Pisando la dudosa luz del día,* como encontramos el realismo, al que llegaron muchos experimentadores superrealistas, consecuencia de superar la contradicción que el surrealismo lleva en sí. Poéticamente, también iba Cela a abrazar ese realismo en su segundo volumen editado como tal: *Cancionero de la Alcarria.*[4]

El contenido de *Pisando la dudosa luz del día* es caótico, como corresponde a su estilo. Pero en ese caos hay un orden que se acusa exterior e interiormente. Exteriormente, por la forma, nada descuidada y con frecuencia mediante el empleo regular de alejandrinos y, en menor cantidad, endecasílabos que, en ocasiones, logran perfección insuperable: véanse, si no, éstos, dignos del mejor Garcilaso:

...y el césped y las aguas y los toros
conmigo lloran lágrimas candentes...

Interiormente, se ordena el libro en unidad de acento hacia lo que el propio autor insinuaba en su nota preliminar con la frase «vagas inclinaciones que más tarde tomaron cuerpo». Hay aquí una visión desgarrada de la realidad (lo que se llamó *tremendismo),* una concepción pesimista de la sociedad humana, con su consiguiente escepticismo y su secuela de amargura, y un toque sarcástico al que no falta paliativo de ternura. Todas estas intuiciones se ajustan en una poesía sombría,

---

[2] Discurso de contestación al de Vicente Aleixandre de ingreso en la Academia Española. Madrid, 1950.

[3] Cuadernos de la revista *Verbo,* Alicante, febrero 1952, núms. 23-25.

[4] Colección «Norte», vol. 11, San Sebastián, 1948.

que intensifica su tono general con los propios recursos verbales. Por ejemplo, una estadística de los colores empleados en el vocabulario del libro, arrojará estos resultados:

Blancos, seis veces: *alto vino blanco; blancuzcos campos; amapolas blancas; carbones blancos; feliz sábana blanca; blancas ventanas.*

Negros, siete veces: *espejo denegrido; toros que terminan con lo negro; siluetas en negro; la negra cima; mármoles negros; vestiduras negras; luto.*

Grises o pálidos, siete veces: *redondeles grises; gris puchero; tez pálida; brumoso sueño; lagos turbios; claras ligas; cárceles oscuras.*

Azules, seis veces: *reuniones azules; misivas azuladas; azul granito; estas azules ligas; azules galgos de la muerte; azulado templo.*

Morados, tres veces: *las moradas mujeres; tinieblas moradas; por las manchas del vino.*

Amarillos, siete veces: *campos tan ocres; mi mano dorada; amarillez de harina; melena rubia; tu carne dorada; cisnes amarillos; ojos de topacio.*

Rojos, seis veces: *sangrantes muchachas; manchitas de sangre; rojo y verde el lagarto; los galgos devorados de verde; como un miércoles verde; verdes aguas.*

Esto es: frente a doce veces en que figuran colores alegres y vivos (y algunos tan atenuados como *verdecido* o *rosado,* otros tan trágicos como *sangrantes),* se emplean treinta y seis (tres veces más) tonos apagados, de ellos, diez mortecinos, y trece de simple blanco y negro. Recordemos que, más adelante, Cela nos revelará su admiración por la paleta de Solana, el pintor y el escritor.

La misma impresión producida por el color, se adquiere a través de la flora. Véase qué nombres botánicos catalogamos: *laurel, eucaliptus, piña, cactus, tomillo, adelfa, zarza, albahaca, trébol, líquenes, ortiga, amapola, violeta, cebolla,* y una vez, el *naranjo,* la *manzana,* la *rosa* y el *abedul,* más unos *olmos del odio.* Preferencia decidida, como se ve, por plantas de hoja perenne, arbustos espinosos y herbáceas violentas o humildes.

Otro elemento acrecentador del clima del libro, serán las imágenes montadas sobre objetos tristes o deprimentes, capaces por su solo enunciado de conturbar el ánimo y eficaces, por tanto, para comunicar al lector el talante anímico del poeta. Versos como: *ya te presiento cual vómito de sangre; libros sucios con huellas dactilares de enfermos; por los retretes o por los guardarropas; como una prostituta que se saca los ojos; hay húmedos cadáveres que se pudren a solas; la florista sin ojos o los niños que escupen sangre;* y otros muchos, están, creo, perfectamente emparentados con el posterior estilo de nuestro novelista. Y también expresiones tales: *el orinar sonoro de las mujeres jóvenes; noto las llamadas de sangre por las ligas; con las medias caídas; ahora que tus axilas pueblan de olor el mundo; o gusanos sin boca son dueños de tus senos;* que aquí, y más aún en otras posteriores páginas de Cela, anteponen a todo posible erotismo un revulsivo ético.

Es necesario señalar la abundancia de la palabra *odio,* que parece obsesionar al poeta, así como de la palabra *espanto.* La impresión sensorial más acusada es el *sabor.* Sinestesias continuas nos darán los más extraños sabores: *el sabor del granito; golpecitos con sabor a cristal; mujeres que saben a tinta; espartos moribundos dan sabor a tu boca; miedo que sabe a dulces guantes; sabe demasiado a moribundo colegial; con sabor a rodilla; con sabor a asesinato.* El resto del vocabulario

está, además y naturalmente, en la línea del que empleó de manera muy general la escuela superrealista: *sueño; esparto; ingles; relojes; ballenas de corsé; estopa; muslos; alfileres; orines; vidrio; botellas; sangre;* etc. Pero la personalidad de Cela queda marcada en lo que he intentado señalar más arriba, y en la fabulosa imaginación con que se mueve, logrando imágenes extraordinarias, como algunas de las recogidas, tan bellas como: *oh galgo de la muerte, frío señor del miedo,* o tan lúcidas como: *que ya llega la muerte como un viento tan claro / que no admite rencores.*

El año en que tomó las galas tipográficas *Pisando la dudosa luz de día,* leímos en la revista *Garcilaso*[5] otro poema del mismo porte, titulado «Como los muertos». Sin embargo, su importancia es menor, porque está más elaborado que sentido —ésta es la impresión que proporciona— e incluso recurre a juegos verbales de agotar las palabras con una inicial. Hay más arbitrariedad deliberada que intuición. Por otra parte, el cuidado formal que se aprecia en el libro, se abandona aquí. Podemos encontrar, desde luego, dos rastros muy acusados del poeta: las excelentes imágenes (*lento poso de azahar en tus palabras*) y la visión desgarrada (*el húmedo calzón de los ahorcados*), intensificándose mucho el tono de burla corrosiva, lo que no es extraño, siendo éste un elemento más bien conceptual, es un poema de menor intensidad afectiva (*yo, don José María, soy vuestro más rendido bacín,* o *pasa por el horizonte el cabestro de Toledo, enjoyado*).

Mucha mayor importancia tiene un largo poema de la misma época, aparecido también en *Garcilaso*[6] y titulado «La risa de Dios». Tanta importancia, que es uno de los mejores poemas escritos por Cela, al menos para mí. En él se reafirma la visión pesimista del mundo y de los hombres. En un concierto casi general de poesía intimista hasta el narcisismo, Cela viene a constituir una de las escasas excepciones, lo que ya de por sí sería notable. Pero, además, el poema surge ante la conmoción de un mundo desmantelado por la guerra, de unos países rotos, de unas masas en ansiosas y terribles migraciones. El mundo entraba en la antesala del furor atómico. Cela no toma abiertamente partido en este poema, pero sentimos que, antes al contrario de la inhibición, vibra con los hechos, le importan los acontecimientos del mundo exterior y su voz se alza apocalíptica. En palabras del Apocalipsis se apoya, en efecto, y dice, como resumen de su pesimista comprensión del ser humano, este verso: *la muda bestia que, hombre en la voz, cabalgo,* tomando la frase de una epístola de San Pedro. La lectura del Nuevo Testamento que le dicta tales referencias, le impulsa también, probablemente, a adoptar la forma de largos versículos de tono imprecatorio. Se dirige a los «tercos hombres de Estado», a los que «representan los pueblos» y sobre sus calaveras siente, lúgubre, la «risa de Dios», que es más bien la ira. Vuelve el tema del odio (*el pan podrido del odio*), como en los poemas iniciales. Pero aquí el superrealismo puede decirse que desaparece, o que queda relegado a insólitas asociaciones de intensa fuerza expresiva para las imágenes (*viudas gacelas tañen el mudo caramillo del frío*) y a algún procedimiento de estirpe aleixandrina (*como ardorosa cobra*) igual que antes hizo uso de la *o* ambivalente.

---

[5] Madrid, diciembre 1945, núm. 52.

[6] Mayo 1945, núm. 25.

El magnífico poema «La risa de Dios» se expresa con un lenguaje que suena a vieja cólera, a amor desgarrado. Tiene grandeza. Ve la ira de Dios cubriendo la tierra con un sólo y enorme coágulo de sangre. En contraposición con el terror humano, habla de «la florecilla que crece a la orilla del río» y de «el dulce mineral, la dulce roca», contraste que es muy peculiar también del estilo de Cela en la prosa.

Para terminar aquí con poemas aparecidos en revistas[7] aludiré a un «Poemilla de las malas costumbres»,[8] algo anterior y de más reducida entidad, pero importa señalarlo porque, además de los pocos versos de que consta, se abre con un *argumento,* donde reside para mí su virtud, que comporta una sátira amarga sin intención propiamente moralizadora, mas susceptible de cobrar ese valor, como ocurre con otros poemas de Cela y con muchísimas otras prosas.

Cuanto antecede alude a la poesía escrita por nuestro autor hasta 1945, zona sobre la que se proyecta la luz espectral del superrealismo, cada vez más débilmente, según he procurado hacer ver. Tres años más tarde el poeta extenderá de nuevo la cinta sonora de sus versos, pero a una luz mucho más clara. A la luz de un realismo jocundo, contagiado del paisaje y del pueblo. Paisaje agreste y pueblo campesino —que también hay un pueblo urbano, «municipal y espeso»—, topados en sus vagabundajes sobre la vieja piel de toro. Si la vivencia que moviliza el libro primero es la angustia y su concepción es una imagen trágica y pesimista, el *Cancionero de la Alcarria* nace de la experiencia en vivo contacto con la tierra y las gentes y se abre a la hermosura de la realidad.

Cela es el escritor contemporáneo que ha demostrado querer más y más entrañablemente a la tierra física de España. No basta cantarla en versos abstractos, hay que verla de cerca y sencillamente, hay que tocarla en su aspereza de moza arisca, y olerla, porque lo limpio y sencillo cambia el olor de las cosas, y oirla en sus rumores múltiples de fronda o de corral, de fuente o de campana, y hay, también, que saborearla en su pan y en su vino, y en sus nombres jugosos: Torija, Torrebeleña, Fuencemillán, Cifuentes, Zorita de los Canes... Esto es lo que lleva a cabo Cela, manejando prodigiosamente la sencillez de la descripción, la pincelada con gracia de romance popular. A veces, del romancero tradicional castellano (*Por el cielo un ave fría / se escapa del alcotán*); a veces, de pliego de cordel, narrativo y monótono. El poeta se funde con los lugareños y come y bebe en los mesones con prodigalidad. Uno se acuerda del Arcipreste y de su ancha risa de caminante, llamando al pan y al vino por sus sencillos nombres.

En este libro no falta el desgarro, aquí como de aguafuerte, e irrumpe otro elemento concomitante de la novelística de Cela: la descripción de tipos humildes, sus «viejos amigos» de la bordonería. El trapero de Brihuega, el buhonero del camino, el fotógrafo ambulante... Tampoco se ha olvidado del todo el relampagueo de la imagen, que luce a veces en la simplicidad descriptiva. (*Por la Entrepeña se marcha / —sangre de alacrán— el sol.*)

Cuando, mucho más adelante, volvemos a encontrar al poeta, no perdido nunca del todo en su labor prosística, está afincado junto a la orilla clásica y luminosa

---

[7] Una colección de poemas que no llegó a editarse en volumen, fue publicada por la revista *Fantasía* (núm. 33) de Madrid, con el título de *El monasterio y las palabras.* No se comentan detalladamente en este trabajo por no hacerlo demasiado extenso.

[8] *Revista Garcilaso,* septiembre 1944, núm. 17.

del Mediterráneo, y en su viejo zurrón de caminante el tiempo ha colado tres lustros redondos como tres gruesos cantos de río.

Nueva zona de su hacer poético. La luminosidad del paisaje mallorquín y su serenidad inviolada han debido de influir en estos nuevos poemas, prestándoles una claridad y un facetado de gema. Veamos dos muestras, de evidente similitud.

«Las rosas del gallinero del vecino» aparece fechado en abril de 1960[9] y recoge la impresión del tránsito luminoso del día, deslizado sobre unas rosas próximas al poeta. Ni angustia, ni sarcasmo, ni descripción geográfica ni humana. La realidad aquí se muestra a la contemplación y hiere con su belleza estática. Las rosas, de mañana son amarillas y casi de sueño, a la luz cenital rojas y casi de amor, doradas al caer la tarde y casi tristes. Las rosas verdaderas se funden sucesivamente con tres rosas lumínicas: la del nuevo día, la del mediodía, la del atardecer.

La simetría del poema es perfecta. Se desdobla en tres partes de siete tercetos de arte menor cada una, y el cuarto de cada parte tiene su tercer verso descompuesto en un dialoguillo de cuatro palabras, delicado el primero, casi sensual el segundo y exclamativo el último. El aire del poema es vagamente guilleniano, en su corte y acaso en su constatación jubilosa de la realidad.

No le anda lejos en el tiempo (mayo del mismo año) la «Cancioncilla de las tres preguntas,[10] de elaboración, como el anterior, muy cuidada. Consta de treinta versos, divididos también en tres partes iguales. En cada parte, los dos primeros y los dos últimos versos se repiten y están formados por una breve frase dicha tres veces, la segunda vez originando encabalgamiento. El motivo no difiere mucho del poema de las rosas: se alude a la mañana (chorro de luz); a la tarde (arena de oro) y a la noche (estrella polar). Otra repetición simétrica se produce en los cuartos versos y las tres preguntas quedan formuladas en los versos séptimo y octavo de cada sección. ¿Cuál es el color? ¿Quién es el poeta? ¿Cómo son los pájaros? —viene a preguntarse el poema. Tres momentos emocionales acordes con los tres instantes del día.

He querido detallar minuciosamente, casi prolijamente, la estructura, la arquitectura —diríamos— de ambas piezas, porque su singular perfección armónica me parece fundamental en ellas. La emoción estética ha deseado remansarse precisamente en estos vasos de quebradizo y bello cristal, muestras de un casi virtuosismo y de un equilibrio asombroso.

Pero procedamos con cautela. La lectura de estos dos poemas no debe conducirnos a la apresurada conclusión de un giro definitivo en la poesía de Cela. Cela es un escritor de inquietud y de vitalidad nada propensas a las fórmulas anquilosadas y como poeta no iba a desmentirlo. Varía de un procedimiento a otro y de éste a uno nuevo. Su imaginación no renuncia a nada capaz de manifestarla. Así, entre la etapa realista del *Cancionero* y la de estos poemas últimos, más de estética y de estática —valga el juego de palabras—, ha escrito y publicado otros donde echa mano de nuevo a recursos de tipo superrealista, en los que abunda la sorpresa y la burla, como «Poema en forma de mujer dedicado a la letra 'A'»[11] y «Poema en forma de mujer que dicen temeroso, matutino, inútil».[12] Persisten los contrastes

---

9 *Papeles de Son Armadans,* Palma de Mallorca, mayo 1960, núm. L.
10 *Ibid.,* diciembre 1960, núm. LVII.
11 *El Nacional,* Caracas, 22 octubre 1953.
12 *Galicia.* Caracas, noviembre 1953.

de aspectos crueles y tiernos y se incrustan, acaso más directamente que otras veces, procedimientos afines a los de su prosa. A la vez, o en una época muy próxima, escribe poemas dispares, como uno de visión distinta a las anteriores, «Antes que el río...», [13] en el que late la idea de una Creación unitaria y constante, de un cosmos vivo desde antes del Génesis, tal una materia activa e infinita en la mente infinita del Creador. De este poema podríamos extraer también muestras de imágenes de aciertos si el tiempo y el espacio no nos apremiasen para llegar a otro, el más reciente de los publicados y con el que quiero finalizar este trabajo.

Se titula «Testamento».[14] Es un poema escueto, casi renunciador. Horro de retórica y de vanidad. Nacido de una íntima comprensión del tiempo que, al pasar, nos acerca a un fin inevitable, donde son iguales «los que viven por sus manos y los ricos». No es vana la ascética alusión a Manrique.

El monte
por solo tumba. El cielo
(¿Yo, dónde?)
sobre el rendido cuerpo:
ruin, pobre,
dormido, frío, yerto.

El poeta pide la tierra, la amada tierra de España por la que tanto anduvo, como final cobijo de su cuerpo desnudo. Piensa en la muerte sin angustias, sin terrores ambientales de juventud atribulada, con estoica voz y mirándola cara a cara, esa actitud tan española. Conmovedor poema que cierra, por ahora, la obra en verso de este gran escritor. Obra cuya línea, si fiel en el tiempo, es —como se ha visto— zigzagueante, guadiánica y múltiple. Le ha seguido con lealtad en todos los momentos de su vida. Por eso comencé por decir que no la creo accidental en el conjunto de su labor, y así termino: afirmando su importancia y su consubstancialidad.

---

13 Colección «Los Artistas Grabadores», I. Barcelona MCMLV-MCMLVI.
14 *Papeles de Son Armadans,* diciembre 1961, núm. LXIX.