

mirada («Constelación corporal» / «Les yeux de la nuit», pp. 26-27):

(...)

En la lente de su caleidoscopio
el astrónomo mira a la constelación
convertida en mujer, ola de claridad.

Es el alba que vuelve a la tierra:
al cerrar los ojos de la noche
abre los ojos de los hombres.

El *collage* actúa retóricamente: el fragmento, por mor del lenguaje y el pensamiento, construye su significado mediante el esquema metonímico del todo por la parte; la contigüidad de los materiales trabaja en la sinécdoque, confundándose, complementándose, contradiciéndose. Figuras, figuraciones y lenguaje figurado forman parte del mismo juego: consiste en ensamblar mundos posibles en *universos en forma de preguntas* («Enigma» / «La forêt s'interroge», pp. 20-21).

Octavio Paz define las *cajas* como *cristalizaciones de la memoria, solidificaciones del pensamiento*. En ellas, el tiempo se transforma en visiones cuya condición última es la quietud y la simultaneidad. Disponibles a la mirada, las figuras pueden convertirse en signo y reiniciar el movimiento perpetuo de la conciencia. En uno de los artículos de *Convergencias*, «Poemas mudos y objetos parlantes» (dedicado a André Breton) Paz enuncia la importancia de esta idea en su experiencia poética:

La gran ambición de la poesía moderna, lo mismo en Apollinaire y Reverdy que en Eliot o en Pound, fue la de lograr con el lenguaje, que es temporal y sucesivo, una representación simultánea.

Su modelo fue la pintura, arte espacial; singularmente la pintura cubista, que representa de golpe distintas realidades o distintos aspectos del mismo objeto (...).

El emblema, como el poema-objeto consiguen simultaneidad a costa de un gran sacrificio: suprimen el desarrollo. Ahora bien, el desarrollo es el cuerpo del poema.

De la cualidad temporal de la escritura, de la sucesión, el poema aprovecha las posibilidades de análisis pormenorizado y progresivo, la oportunidad de abandonarse a la descripción poco a poco, con detalle, para terminar definiendo una razón imaginaria que abra o selle esas conjunciones estéticas. La lectura del poema como medio para demorar la mirada en el *collage* y éste, a su vez, como forma de anclar la memoria de la imagen en una sucesión de palabras. Voluntad de conjugarse, deseo de unión, erótica de lo creado y compartido. Elogio de la mirada, *Figuras y figuraciones* es una celebración de la lucidez o, lo que es lo mismo, de los sentidos.

La recolección de materiales se asemeja a la búsqueda de las palabras. Tanto en los unos como en las otras, la historia ha dejado huellas que entran a formar parte de su significado. De la fragilidad de estos

poemas y estos objetos, el lector deduce los precarios edificios que levanta la felicidad: *No hables, no preguntes, / acércate, pega la oreja: / ¿no oyes una respiración? / Allá del otro lado, / alguien como tú pregunta: / ¿qué hay detrás de esa puerta?* («Puerta» / «Puerta», pp. 22-23).

En definitiva, el libro contiene su propia lectura. Los poemas y las *cajas-collage* establecen un diálogo en el que cada texto o imagen se vuelve reflejo de su otra mitad. La reunión de objetos y escritura crea un espacio abierto a lo maravilloso, al sueño. La materialidad de esas imágenes, su mezcla, provoca asociaciones irónicas: para el poema «Aquí» (pp. 30-31), Marie José Paz creó un *collage* en el que la figura recortada de un diminuto hombre con gabardina posa rodeado de pequeñas cajas de pesas, espirales, laberintos, juegos y canicas. La composición acompaña al hombre de cartón de filas de huecos graduados, numerados. Recorridos y lugares donde su figura es una pieza imposible de encajar en ninguna de las oquedades que han sido reguladas. Perdido en una ciudad fantástica, perplejo:

Mis pasos en esta calle
resuenan
en otra calle
donde
oigo mis pasos
pasar en esta calle
donde
sólo es real la niebla.

Alfonso Fernández García

Madera de boj: Memoria y letanía*

A Camilo José Cela no se le ha cerrado —a Dios gracias— esa ventana abierta, como un corazón recién estrenado, sobre cualquier paisaje, de la que ha vuelto a escribir en *ABC* el pasado 21 de noviembre de 1999, en su habitual sección dominical «El color de la mañana». «Una ventana abierta», título que encabezaba el artículo al que me refiero, es reescritura casi exacta del artículo «Esa ventana abierta sobre cualquier paisaje» que había visto la luz en el diario *Arriba* el 5 de septiembre de 1950, posteriormente recopilado en *Cajón de sastre* (Madrid, 1957).

Hace medio siglo y hace tan sólo unas semanas, Cela sostenía que el escritor o el hombre de bien (que, seguramente, en el horizonte de su fecundísima trayectoria vital tienen parecido significado), por esa ventana abierta dejaba volar la vista sobre las viejas vides y sobre el bravomar,

* Camilo José Cela, *Madera de boj*, Espasa Calpe, Madrid, 1999. En el texto de la reseña se cita entre corchetes la página correspondiente de la novela.

sintiendo un íntimo consuelo en irse explicando a su manera, mientras vertía su memoria (una vez más: esa fuente del dolor)¹ sobre el ancho mundo donde cabe todo.

En el fascinante universo de Cela la mirada y la memoria se han aliado para representar el latido misterioso del mundo, escribiendo una literatura –eso que no se sabe ni dónde empieza ni dónde acaba– que tiene como último eslabón, como último escape de una angustia por la válvula de la fantasía (eso dijo que era la novela Wenceslao Fernández Flórez, según ha recordado hace unos meses el propio Cela), *Madera de boj*, novela a la que el maestro gallego puso punto final recién nacida la primavera, el día de San Epafrodito del año 1999, y cuya versión definitiva había empezado el día de Santa María Magdalena del año 1998.

Madera de boj pertenece a un modelo de novelas que Cela ha practicado con mano maestra en diversos momentos de su dilatada trayectoria. *Madera de boj* –como *San Camilo*, 1936, *Oficio de tinieblas 5* o *Mazurca para dos muertos*– es una letanía que un narrador recita desde el alimento de la memoria («la memoria es más fiel, más concreta, más dibujadora que nuestros propios ojos», escribió Cela en 1950), configurando al mismo tiempo la crónica de una tierra, que en este caso es la de la

Costa da Morte, la Fisterra, volcada hacia un mar que «viene siempre, zas, zás, zas, zas, zás, desde el principio hasta el fin del mundo y sus miserias» [12], mugiendo «como un buey amargo, igual que un escuadrón de bueyes roncós y amargos, quizá fuera mejor decir que la mar muge como un coro de cien vacas pariendo» [13].

Letanía que configura una crónica de un enjambre de vidas acariciadas a cada paso por la muerte, y que es radicalmente –como dice el narrador, tras señalar que la vida no tiene argumento– «la purga del corazón y del sentimiento» [295], situándose en la estela del lema inicial de *Oficio de tinieblas 5*: «naturalmente, esto no es una novela, sino la purga de mi corazón». Novela en la que, por cierto, otro de los paratextos iniciales certificaba –tomándolo prestado del unamuniano *Cómo se hace una novela*– que «la literatura no es más que muerte».

Pero, Camilo José, el maestro Cela, sabe que la purga del corazón y del sentimiento ha evacuado una novela perdurable y hermosa, en busca de la clave de las gentes y su lengua, de las costumbres y el paisaje, de la historia y del mito, de la vida y de la muerte de la Costa da Morte: «la playa Langosteira termina en la punta de Canto de Area, detrás tiene Julita un chalé que se llama Xeitosiña, aquí pasé algún

tiempo buscándole la clave al país, ahora pusieron una placa de cerámica que dice, en esta casa de Finisterre en la playa de Langosteira, veraneó el escritor D. Camilo J. Cela desde el año 1984 hasta 1989» [217].

La geografía de la crónica representa la Galicia del pesco, los hombres que pescan o viven de la pesca, el pescador y el pescadero, el redero, el salazonero y el carpintero de ribera. Es la Galicia de Fisterra y de Muxía, con sus leiras de maíz, sus campos de coles y patatas, sus vacas marelas y sus ovejas recias y lanudas. Fedatario de esa tierra, que es la desembocadura de su país natal, Cela nos ha ofrecido –con un lenguaje fértil e intenso– el escenario de la ensenada de Langosteira, de la punta Sardiñeiro, de la punta Porcallón, de la playa de Riveira... una verdadera enciclopedia de esa región gallega, con sus tradiciones, sus supersticiones, sus historias y sus leyendas. Así el Cristo de Fisterra «que tiene fama de peleón, no se sabe si justa o injusta, y de andar a tiros cuando se terciá, ten o Cristo de Fisterra unha pistola de ouro, e xa pode ser de ouro tendo en conta que ós de Muros os mata no monte Louro» [219].

En esta geografía que preside la inmensidad del océano, desde esta crónica, Cela, sabedor de que «el mundo nació al mismo tiempo que

el tiempo pero el mundo envejece y el tiempo no» [190], y conocedor «de que todos nos vamos oxidando poco a poco de hastío y de monotonía» [272] ha trenzado varios hilos que hilvanan la memoria del narrador. Uno, el más importante, se devana a lo largo de toda la novela y le otorga su emblemático título: *Madera de boj*. La obsesión imposible de la familia –de la memoria– del narrador es arraigar en la tierra de los antepasados, enraizarse en la madera de boj. Motivo recurrente del relato, queda cifrado en casi toda su polivalente significación en la confesión del narrador en la cuarta parte de la novela: «en mi familia no hemos sido capaces de levantar una casa con las vigas de madera de boj y ahora nos da vergüenza y lo achacamos al desarraigo» [267].

Recobrar la tierra y preservar la memoria, en un universo jalonado por la muerte, es la súplica de la letanía de *Madera de boj*: «no es sano ignorar las tumbas de los abuelos, de los padres, de los hijos, de los nietos y de los criados, las familias deben convertirse en tierra propia para que los robles y los castaños crezcan más recios y solemnes, para que el boj respire más duro y más hondo» [169].

Crónica y letanía, mirada y memoria ensambladas mediante una lengua ensoñadora y violenta –riquísima– urden una novela, cuyo