

Ricardo Senabre

«Metáfora y novela»

Ricardo Senabre, catedrático de Teoría de la Literatura en la Universidad de Salamanca, impartió en la Fundación Juan March, entre el 21 de febrero y el 2 de marzo, un ciclo de cuatro conferencias titulado «Metáfora y novela». Así, el martes 21 de febrero habló de «Metáfora e imagen»; el jueves 23, de «La metáfora y su transformación narrativa: García Márquez»; el martes 28, de «La novela metafórica»; y el jueves 2 de marzo, de «Novela, cine e imagen poética».

Se ofrece a continuación un amplio resumen de las conferencias.

Hace muchos siglos, no sabemos cuántos, alguien se dirigió a la dama de sus sueños y le dijo que sus dientes eran perlas. En ese momento, acababa de inventar una metáfora extraordinaria. No lo decía para embellecer el discurso, como pretendían las antiguas preceptivas; lo decía porque los dientes de la persona amada aparecían de tal modo que parecían nuevos, distintos; era algo sublimado, porque se había identificado esos dientes con las perlas, nada menos.

A partir de ese momento, numerosos poetas, enamorados o no (esto es secundario), han visto perlas en los dientes de su amada. Ha llegado un momento en que esa equiparación ha empezado a desgastarse, y hoy nadie la aceptaría pues se advertiría, en seguida, la falsedad de la declaración. Ha llegado, pues, un momento en que la metáfora se ha desgastado. Llamaré metáfora, para simplificar las cosas, a esa equiparación que, de pronto, alguien, más o menos imaginativo, establece entre dos cosas distintas: perlas y dientes.

Quiero hablar también de imágenes, porque a veces se confunden. Cuando hablo de imagen no quiero decir lo mismo que metáfora. Así que cuando el enamorado equipara perlas y dientes está haciendo una metáfora, pero ese objeto que hemos tomado de otro lugar para traerlo aquí, e igualarlo con los dientes, ese objeto, las perlas, ahí funcionando como dientes, es lo que llamaré imagen. A finales del siglo XV, hubo un

poeta que estableció, por vez primera en nuestra lengua, una metáfora extraordinariamente original. Aquel poeta escribió que «nuestras vidas son los ríos que van a dar en la mar que es el morir». Esa metáfora la acuñó Jorge Manrique (probablemente: en las *Coplas* hay más de una mano, así que no estoy muy seguro de que fuera Manrique el autor de esos versos); habría creado en ese instante una de esas acuñaciones que traspasan los siglos, que son utilizadas, citadas, imitadas hasta hoy, y supongo que en el futuro también lo serán.

Manrique, claro, cuando crea esa imagen de los ríos como representación de la vida humana, no la crea de la nada: hay precedentes más o menos seguros; y Manrique, así, se une a lo que es, normalmente, la evolución literaria: una sucesión de intentos por dotar de novedad a la expresión. Pero la literatura condiciona la reacción ante la realidad, y al mismo tiempo ésta es una transformación de la imagen. Claro que es la misma imagen —la vida es igual que el río—, pero en otros poetas, en Dámaso Alonso, por ejemplo, en donde se identifica río y ser humano (el punto de partida sigue siendo Manrique), aparece una imagen enteramente nueva. Este es quizá el motivo esencial de cualquier realización artística: no el decir cosas nuevas, sino el presentar cosas que *parecen* nuevas.

Pero hablemos, ahora, de novelas; de qué forma una novela puede ser el desarrollo narrativo no de una idea, no de



Ricardo Senabre, catedrático de Teoría de la Literatura en la Universidad de Salamanca, es autor de más de ciento cincuenta trabajos publicados en revistas especializadas de España, Italia, Alemania y Estados Unidos, así como de diversos libros, entre los que se cuentan: *Lengua y estilo de Ortega y Gasset*, *Literatura y público* y *Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, poetas del siglo XX*.

una experiencia, no de una vida, sino de una metáfora. Pero para ello pondré en claro algunos conceptos básicos para que podamos entendernos. Y querría distinguir, dentro de lo que es una novela, entre el tema de la novela, lo que generalmente se llama historia, es decir, lo que se cuenta, y lo que es la novela en sí, su organización, que es el discurso.

Baroja, quizá el mayor novelista español de nuestro siglo, decía que la novela es una especie de saco donde cabe todo. Y es cierto que, si echamos una ojeada a este género, tardío y devorador, vemos que se nutre de todo, nunca tiene suficiente. Si sólo fuera por eso tendríamos que darle la razón a Baroja. Hay de todo en la novela y tiene que ser así, pues si no cómo podríamos catalogar como novelas productos tan distintos como el *Quijote* o *Cinco horas con Mario*. Para que esto ocurra hay que tener un

concepto muy amplio de novela, es decir, eso: un saco, en donde cabe todo. Pues he citado a Cervantes y a Delibes, pero además están Beckett, García Márquez, Tolstoi, autores que han creado mundos absolutamente dispares.

Ningún género literario tiene fronteras muy precisas, muy nítidas, es cierto; pero es un caso problemático el de la novela, porque apareció, por vez primera, cuando ya se había difundido, glosado hasta la saciedad la clasificación aristotélica de los géneros; y en esa clasificación no cabía la novela, y no cabía porque Aristóteles no la conoció; si no, por supuesto que le habría dedicado un apartado. Operamos, pues, con un término, el de novela, bastante movedido, pero no importa.

La novela es una historia situada en un tiempo y en un espacio determinados y narrada de un modo especial. Pero lo que diferencia una novela de otra no es esa historia que se cuenta, porque con la misma historia se pueden escribir novelas muy diferentes. Lo que importa, el rasgo diferenciador de una novela frente a otras novelas, es la forma en que esa historia está contada. Eso es lo que nos transmite la historia, una determinada forma.

Por un lado, pues, hay una historia; y por otro lado, la forma de presentar esa historia, el discurso. Este, que es lo que propiamente es la novela, puede seguir un orden, alterar ese orden cronológico, puede alternar etapas diferentes. La novela, además, no tiene porqué contarlo todo, puede operar con elipsis (son vacíos que el lector con su propia lógica de lector rellena: no hay más lectores pasivos que los de las malas novelas; de una buena novela no se puede ser lector pasivo).

La historia, el discurso y, además, el tema. Es un concepto muy viejo, el del tema, pero al que quisiera asignarle un papel, un lugar, al menos, en este panorama. Qué sería el tema de una novela: pues tanto el núcleo germinal de una historia como el sentido esencial, lo que está ahí latente por debajo de las tramas, de las acciones, del ir y venir de los

personajes, de lo que les pasa. Es el punto de partida de todo y también el sentido último, más oculto de la novela. A eso es a lo que yo quiero llamar tema.

La metáfora y su transformación narrativa

Voy a intentar explicar de qué manera una imagen, una equivalencia metafórica, puede ser objeto no de transformaciones, variaciones dentro del mismo cauce lírico en que ha nacido, sino que puede traspasar las fronteras imprecisas de lo que muy convencionalmente llamamos géneros y convertirse en el eje vertebrador de una obra no lírica, sino narrativa o, dicho de otro modo más simple y menos pedante, cómo, en efecto, una metáfora nacida y desarrollada, consolidada, reforzada durante siglos en la lírica, puede sufrir una transformación narrativa y convertirse en un elemento nuclear de una obra novelesca.

Para llegar a esto he escogido un paisaje que me parece bastante claro. Es el paisaje narrativo de un escritor como Gabriel García Márquez: no se trata, pues, de cualquier escritor. Vamos a ver de qué modo en las novelas de García Márquez se van articulando los elementos básicos que las configuran, de tal forma que en cada obra surge el embrión de lo que será la obra siguiente y en ésta, a su vez, se plantea otro pequeño germen de lo que después se desarrollará más adelante. Todo el conjunto de la obra, pues, viene a ser una especie de encadenamiento, de motivos que van surgiendo y desarrollándose más tarde.

Los numerosos comentaristas que se han acercado a la obra de García Márquez se han podido beneficiar de esa extraordinaria variedad, de esa coherencia que la obra ofrece, de la fidelidad del autor colombiano a una serie de motivos temáticos, de recursos constructivos, que se repiten, que se reiteran en una suma de artificios, que proporciona esa coherencia enorme a la obra, y que configura lo que puede llamarse su poética.

Algo que es perfectamente reconocible por cualquier lector, a poco que esté familiarizado con la obra del novelista.

Cien años de soledad, la obra magna del escritor, constituye el resultado final de una serie de tanteos previos, de tentativas, de pequeños textos, de ensayos que, poco a poco, van aglutinándose, depurándose y, finalmente, constituyen el cañamazo del cual surge, definitivamente, *Cien años de soledad*. De ninguna obra de Márquez puede decirse que todo lo que ocurre allí era imprevisible, no enteramente imprevisible. La anticipación, el anuncio de algo que más adelante se hará visible con más detalle, es un ingrediente frecuentísimo en las fabulaciones de Márquez.

Pero también actúa como un recurso colectivo, como un elemento de engarce que permite eslabonar los diversos relatos y los va introduciendo en esa especie de corriente continua, en esa fluencia discursiva que si la examináramos detenidamente veríamos que abarca el conjunto total de las creaciones del autor.

Vamos a ver algún ejemplo. En *El amor en los tiempos del cólera* (1985) deja, en sus últimas páginas, a los ancianos Florentino Ariza y Fermina Daza metidos en un barco fluvial, en un ir y venir por el río, que durará, según dice tajantemente Florentino en la frase que cierra la novela, «toda la vida». Cuatro años más tarde, la obra *El general en su laberinto* se organiza sobre la navegación fluvial de Simón Bolívar en las últimas semanas de su existencia, realizada además, aproximadamente, por los mismos parajes del río Magdalena, que habían recorrido esos tardíos amantes de *El amor en los tiempos del cólera*.

A su vez, esta novela tampoco había surgido de la nada, tampoco había llegado sin aviso previo. Ya en *Crónica de una muerte anunciada* (1981) se encuentra su germen. En esa historia, en la que el narrador se proponía «recomponer —son sus palabras— con tantas astillas dispersas el espejo de la memoria», habían quedado algunas astillas sueltas. Mientras que otras parecían proceder de

otros libros anteriores. En efecto, en *Crónica de...* se recuerda que el padre de Bayardo Sanromán, el general Petronio Sanromán, era famoso por haber puesto en fuga al coronel Aureliano Buendía, y cualquier lector sabe que es el de *Cien años de soledad*. Ya hay un engarce, una conexión más.

Pero hay también en *Crónica de...* personajes que anuncian algo que después se desarrollará en otras obras. Sustancialmente, dos: Angela Vicario y Bayardo Sanromán, que protagonizan esa historia dramática y hermosa a la vez, según la cual Bayardo rechaza a su esposa, la devuelve a su familia inmediatamente después de la boda, porque descubre que no es virgen. Angela se refugia con su madre en una aldea del Caribe. Poco a poco siente nacer dentro de ella un amor nuevo hacia ese marido distante, despectivo, y empieza a escribirle cartas; cartas y cartas que nunca obtienen respuestas. Veinte años después, Bayardo aparece, con una maleta y todas las cartas sin abrir y dice: «bueno, aquí estoy».

Esta historia de un amor rechazado que sobrevive al tiempo, al olvido, y que se reanuda y se completa casi ya en la vejez de los personajes, esta historia secundaria de *Crónica de...* es el germen del que brotará *El amor en los tiempos del cólera*, que es una sublimación de esa historia del amor tardío y recuperado de *Crónica de...*, y también una nueva versión, enriquecida, agigantada, del «Amor vence todas las cosas», de Virgilio, y además mezclada con el tópico del amor que triunfa sobre la muerte.

Pero no olvidemos que la particularidad de este amor es que, estando oculto, latente, sin realizarse durante tantos años, finalmente acaba realizándose, perdura, gracias a la escritura. Porque Angela Vicario ha escrito casi dos mil cartas en veinte años. En cuanto a Florentino Ariza, el eterno enamorado de *El amor...*, es también autor de infinitas cartas de amor dirigidas a Fermina Daza. El amor perdura, insiste Márquez, en ésta y otras historias, porque se escribe. Es la fuerza de la escritura.

La novela metafórica

A veces nos sentimos perdidos, desconcertados, mejor dicho, ante muchos textos breves, o relativamente breves, de naturaleza poética y muy herméticos: el Panegírico del Duque de Lerma, de Góngora, algunos poemas de *Sermones y moradas*, de Alberti, casi todos los versos de *Poeta en Nueva York*, de Lorca. Qué quiere decir esto, podemos preguntarnos: entendemos todas las palabras, pero no, a lo mejor, el conjunto. En casos así podemos fijarnos sobre el texto, amoldarnos a lo que dice, releer una y otra vez, y tal vez así, con tantas repeticiones mentales, lleguemos a descifrar el texto. Pero esto no se puede hacer con una novela, ni siquiera con esa especie de novela corta, enmascarada como novela larga, muy frecuente hoy día.

Los textos breves podemos retenerlos, releerlos; los textos amplios, complejos, son difícilmente asimilables, reductibles a una visión globalizadora. Lo que hacemos es que nos dejamos llevar según vayan los meandros del relato hacia un lado o hacia otro. Pensemos en un ejemplo: *El Criticón*, de Gracián, acaso el libro más representativo de lo que podemos considerar el espíritu barroco, una de las grandes obras del siglo XVII.

En esa obra en prosa, larguísima, compleja, dos personajes, Critilo y Andrenio, dos representaciones de distintas facetas del ser humano, emprenden una larga peregrinación por lugares poco reales, poco verosímiles, hasta acabar, ya ancianos, en la Isla de la Inmortalidad. Siempre se ha dicho que el *Criticón* es una alegoría de la vida humana. Esto era aceptado casi unánimemente. La verdad es que esto era simplificar demasiado las cosas y, sobre todo, era inexacto. Porque, en realidad, *El Criticón* es el desarrollo narrativo de dos viejísima metáforas fundidas.

La primera, que es una metáfora de origen religioso, es aquella que equipara la vida con una peregrinación, y por consiguiente hace equivalentes al hom-

bre y al peregrino. Critilo y Andrenio son dos peregrinos que acaban con la posibilidad de entrar en la Isla de la Inmortalidad, como esos peregrinos que se salvan dentro de un sistema de creencias religiosas que tiene como final la salvación.

La otra metáfora es también antiquísima, de origen más bien pagano, en este caso; es la que hace equivaler la vida humana, sus diversas etapas, a las estaciones de la naturaleza. La obra se divide, pues, en cuatro partes: la primera es la primavera de la niñez; después, el estío de la varonil edad; a continuación, el otoño de la edad madura; y finalmente, el invierno de la vejez.

Las dos metáforas están unidas ahí, las dos se han transformado en esa magna construcción que es *El Criticón*. Por tanto, no es sin más la alegoría de la vida humana, no: es la transformación de dos viejas imágenes. Estas dos aparecen muchas veces juntas en la tradición literaria de todos los países, y muchas veces también unidas precisamente a la imagen del río que se desglosa en muchas partes: un arroyo, que luego se hace más caudaloso, etc.

Estas imágenes de la vida como río, como peregrinación, como una sucesión de etapas que equivalen a las etapas de las estaciones de la naturaleza, son enormemente productivas en toda la historia de la literatura; tan productivas que llegan hasta hoy. Por ejemplo, la base que establece que la vida humana tiene un transcurso semejante al de las estaciones es lo que permite a Valle Inclán organizar las cuatro *Sonatas*: con un Marqués de Bradomín joven, arrogante, jactancioso, audaz, en la *Sonata de Primavera*; que tiene unos tórridos amores con la Niña Chole, en la de *Estío*; que empieza a teñirse ya de canas y de melancolías, en la de *Otoño*; y que aparece mutilado, cansado, enfermo, desencantado, en la de *Invierno*.

Ahora bien, esa imagen de la vida como peregrinación, ¿no está en el núcleo de otras muchas obras? ¿No está en el fondo de las *Soledades*, de Góngora, en el *Persiles*, de Cervantes, en *El pe-*

regino en su patria, de Lope de Vega, y en muchas obras hasta de nuestros días? No tenemos la historia del desarrollo narrativo de esta imagen, nadie se ha ocupado de eso, pero existe, es evidente, aunque está por hacer, la historia del rendimiento de esa metáfora; también está por hacer la historia de la metáfora de la vida como viaje, desde Berceo y Dante hasta Machado. Y, por supuesto, está por hacer absolutamente en la narrativa, donde llega también hasta nuestros días.

Pero, de todos modos, podemos descubrir pequeñas parcelas de ese inmenso territorio desconocido, aunque sea con el convencimiento de que nunca llegaremos realmente a recorrerlo completo. Pero no importa: establecer un horizonte utópico moviliza nuestras energías... Así que voy a referirme a una novela, que obtuvo el Premio Nadal en 1955 de forma unánime: *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio. El éxito de esta novela, en España y en otros países, no se ha reducido a colocarla en una especie de pedestal; es una novela, es de imaginar, que ha llegado a un público muy amplio, que tal vez no es incluso habitual lector de novelas.

Dónde radica el valor artístico de esta obra, si no cuenta apenas nada interesante, si los personajes apenas tienen relieve (nos parecen todos muy semejantes) y si aquello de lo que habla tampoco tiene especial interés; dónde está, pues, repito, el valor artístico de la obra. No en la historia, sino en el discurso, en lo que es, propiamente, la novela. Y qué tiene de novedoso la realización de esa historia tan trivial. Es precisamente su peculiar modo de organización.

Novela, cine e imagen poética

La novela de la que me quiero ocupar ahora es una novela muy conocida, aunque tal vez en la producción de su autor no haya sido ni la mejor entendida ni la más precisa y justamente valorada. Me refiero a *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, de Camilo José Cela. En su obra,

este libro aparece en 1953 tras *La colmena*, es decir, tras una de sus obras máximas, y cuando muchos lectores esperaban que el autor continuara la línea abierta con aquella novela, el relato colectivo, con numerosos personajes, ambientado en una circunstancia histórica concreta. Pero frente a aquella novela hormigueante como era *La colmena*, esta novela, *Mrs. Caldwell...*, resultó una novedad que a muchos no les sedujo, porque sólo tenía un personaje. El salto para empezar había sido radical: frente a los doscientos y pico personajes de aquella, un solo personaje en ésta, esa mujer que da título al libro.

Frente a esa especie de objetividad que muchos intentaron ver como una aplicación del conductismo —esa mirada distante que no juzga, sino que sólo registra—, una novela narrada en primera persona, es decir, el máximo grado de subjetividad posible. Frente a los numerosos diálogos de *La colmena*, un largo y obsesivo monólogo. Cela, pues, se había situado en el lado opuesto al que había producido su novela anterior.

Y todavía más contrastes. Frente a ese panorama gris, monótono, a veces superficial y con cierta tendencia a la caricatura, que advertimos en muchos pasajes de *La colmena*, este libro, *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, es una introspección, un buceo, a veces angustioso, en lo más profundo de un ser humano; un buceo extraordinariamente complejo y en muchas páginas hermético. Se dijo, entonces, en alguna crítica, que aquello era un galimatías incomprensible y un libro absurdo. Pero aquellas valoraciones hay que atribuirles a cierta decepción sufrida por muchos lectores que habían creído encontrar ya, tras *La colmena*, el camino que Cela iba a seguir.

Pero esto hoy no se sostiene. Estamos ante una obra de una actualidad admirable y de una construcción casi matemática, es decir, absolutamente rigurosa. Puede que su alcance social, el retrato que se adivina, sea de menor alcance que esa obra colectiva. Pero eso no significa que su valor no exista, sino que és-

te reside en otras cosas, en otros factores. Cela acusó esa fría acogida y en un prólogo, muchos años después, a una traducción inglesa decía que la novela era, «en su aparente desorden, un homenaje al orden, y en su ilógica evolución, mi proclamado tributo al rigor lógico».

La novela está formada por 213 cartas (en la primera edición, eran 212, pues la censura suprimió una y algunos fragmentos de otras, por considerarlos obscenos) que una dama escribe a un hijo, que ha muerto; es una especie de inacabable monólogo, fragmentado simplemente por la duración de las cartas. Lo de las cartas no es un elemento nuevo en Cela. *La familia de Pascual Duarte* es una larga carta (y luego hay otras al final) que el autor dice que reproduce porque ha llegado a sus manos. *Pabellón de reposo* no es más que la publicación fingida de unas cartas y fragmentos de diarios, que unos enfermos escriben durante su estancia en un sanatorio anti-tuberculoso. Tal vez lo único nuevo es que todas las cartas están escritas por el mismo personaje.

Estas cartas las publica el autor, con una advertencia, como había hecho ya con *La familia...*, en la que dice que había conocido a Mrs. Caldwell, en Pastana, durante el viaje que hizo por esas tierras, y del que saldría *Viaje a la Alcarria*. Mucho después, añade el supuesto editor, un amigo le escribió desde Londres, dándole la noticia de la muerte de Mrs. Caldwell y enviándole, por deseo expreso de la difunta, aquel paquete de cartas. El autor, pues, como en *La familia...* y en *Pabellón de reposo*, se manifiesta como mero transcriptor de textos ajenos, de cartas que ha escrito otra persona.

Las cartas son de muy distinta naturaleza y dosifican los elementos con una precisión asombrosa. Junto a evocaciones muy precisas, el lector tropieza frecuentemente con otras enormemente enrevesadas, delirantes, aparentemente sin sentido, extraídas, se diría, de un sueño, con un carácter onírico muy marcado. Hay un monólogo interior con asocia-

ciones inexplicables, con elipsis, con imágenes surrealistas, con símbolos que para un psicoanalista ortodoxo serían bastante claros. Pero todo ello forma un conglomerado muy extraño, obsesivo, tal vez apto únicamente para lectores que sean peritos en el desciframiento o en alguna ciencia que no es precisamente la literatura.

Hay que ir anudando los numerosos cabos sueltos que el autor va dejando deliberadamente, desparramados, pero muy ordenados en las cartas. Pues si no, no encontraremos nunca la clave. La clave es que Mrs. Caldwell ha sentido siempre un amor incestuoso por su hijo. De manera que la frustración matrimonial, la obsesión erótica, el fetichismo son datos que aparecen allí, concurrentes, que en la obra surgen una y otra vez porque apoyan ese motivo central que es ese amor que no se confiesa y que el lenguaje trata de ocultar; porque el lenguaje, lo sabemos, sirve también para ocultar, no solamente para manifestar.

Lo cierto es que la censura suprimió una carta donde en realidad se ofrecía la solución explícita, así que la censura lo que hizo fue hermetizar más todavía el relato. Suprimió la carta en la que Mrs. Caldwell soñaba que se casaba con su propio hijo. Si la censura hubiera mantenido esa carta nadie hubiera dicho, pienso, que aquéllo era un galimatías. Pero, si lo pensamos bien, nos encontramos con que aquella carta no era necesaria, pues se deducía aquel amor incestuoso en otras. Pero eso sí, tal vez el lector necesitaba tener conocimiento del psicoanálisis, que tanta influencia ha tenido en la historia literaria, porque ha enseñado procedimientos a la crítica para descifrar textos o para interpretarlos, y a los autores les ha proporcionado, entre otras cosas, un centón de símbolos o de imágenes posibles. Pues quien esté familiarizado con todo esto, entenderá perfectamente toda la cantidad de elementos de naturaleza erótica que obsesivamente, una y otra vez, afloran a las páginas de *Mrs. Caldwell*... Por ejemplo, esos «ojos de vidrio» del ciervo disecado, que se mencionan en una de las car-

tas, y que en otras aparecen metaforizados con variantes (por ejemplo, los ojos de un pez muerto, las ventanas de una casa: una imagen característicamente freudiana), son un símbolo masculino en el código de raíz freudiana. Aquí probablemente constituyen la presencia, una presencia vagamente acusadora, además, del hijo muerto.

En cuanto a los cuernos del ciervo, a los que ha limpiado el polvo con un plumero, como cuenta también en esa carta, habría que decir también algo parecido: los ojos y los cuernos del ciervo disecado son representaciones encubiertas, naturalmente, a la manera de Freud, del hijo evocado tan sólo por sus caracteres sexuales. La extraña textura lingüística de la novela, sus incasantes asociaciones que, a veces, resultan difíciles de descifrar (y cuando se han descifrado, pueden ser dudosamente valorables, tampoco fáciles de calibrar en cuanto a su resultado estético), todo esto, en fin, es tan complejo como nítido si se lee la obra con unas claves adecuadas al lado. El valor esencial, pues, no está en la utilización, en la apropiación, perfectamente legítimas, de los rasgos básicos, del código expresivo del psicoanálisis freudiano; no es ése el valor, no reside ahí lo más interesante de la novela de Cela, pero eso está ahí, y hay que recordarlo. Pero aunque descifremos ese hermetismo, habría que preguntarse por qué Cela acudió a la utilización de ese código que distanciaba al lector normal del significado de la obra. Podría pensarse que es por lo duro del tema central, porque la historia tenía componentes que podrían desagradar a muchas personas, porque hay un sentimiento malsano que preside desde el comienzo al final el relato. Todo esto podría pensarse en otro autor, pero no en Cela, que ha demostrado que nunca ha tenido remilgos. La razón es otra y eso nos recuerda, una vez más, que la misma historia narrada desde dos puntos de vista diferentes da origen a dos historias diferentes. La historia es según la vemos cada uno. Y esto explica mucho de la novela de Cela. □