

# ENUNCIACIÓN Y RECEPCIÓN EN LA FICCIÓN POSTMODERNA: «CRISTO VERSUS ARIZONA» DE CAMILO JOSÉ CELA<sup>1</sup>

José María PAZ GAGO

Universidad de La Coruña

Camilo José Cela, Premio Nóbel de Literatura, renovó la narrativa española de la Postguerra con la energía audaz de un neorrealismo original: **La Familia de Pascual Duarte** (1942) y **La Colmena** (1951) figuran entre las novelas más importantes de nuestro siglo, traducidas a innumerables lenguas. Si en sus libros de viajes da muestras de la más clásica y brillante prosa descriptiva, los escritos que ha ido sacando a la luz en los últimos años han significado una nueva revolución del relato, en la expresión y en el contenido, en la historia y en el discurso que la cuenta, perpetuando la provocación constante que define a su autor.

C.J. Cela es un escritor polémico: sus experimentos narrativos, la ruptura con todo convencionalismo, su vocabulario soez o extravagante, la sistemática del erotismo obsesivo no dejan a sus lectores indiferentes. En esa línea de provocación temática y de ruptura con las técnicas narrativas habituales hay que situar su reciente novela, **Cristo versus Arizona**, publicada en 1988.<sup>2</sup>

Al igual que las novelas redactadas después de **San Camilo 1936** (1969) como **Oficio de Tinieblas**, (1973), ambas calificadas por Darío Villanueva como *novelas estructurales*, o **Mazurca para dos muertos** (1983), este relato es el resultado de una experimentación consciente e intencional en todos los niveles: lingüístico, ortográfico, narratorial y ficcional. Como resultado de esa investigación narratológica y discursiva **Cristo** plantea una serie de problemas de enunciación y de recepción que lo convierten en un texto de muy difícil lectura. A algunos de esos problemas quisiéramos referirnos en estas páginas.

**Cristo versus Arizona** es un monólogo interior autónomo, una especie de delirio discursivo con un comienzo en primera persona clásico en este tipo de relatos: "*Mi nombre es Wendell Espana...*". Se nos presenta así el enunciador como un narrador protagonista en régimen narrativo homodiegético-intradiegético, sujeto de este alucinante discurso monológico y monologal.

A través de un discurso delirante, este personaje se nos va desvelando en su doble condición de ser ficcional, protagonista o testigo de los hechos que narra, y de entidad enunciativa: pronto descubrimos una personalidad enfermiza, una de esas mentes obsesas y obsesionadas típicas de los personajes esbozadas en las novelas de Cela. De esta forma, enseguida percibimos una interesante vinculación entre el autor empírico, el narrador y el personaje al que el primero confía la función narrativa de principio a fin del relato.

---

<sup>1</sup> Una primera versión de este texto fué leída en la Mesa Redonda que, sobre la obra narrativa de C.J. Cela, su autor coordinó en el Colegio de España en París en abril de 1992.

<sup>2</sup> Barcelona, Seix Barral, Colec. Biblioteca Breve, 1988. Utilizamos la 3ª ed., 1989.

Desde esas primeras páginas nos damos cuenta de sus obsesiones y de los complejos que exhibe su personalidad anormal: *Yo estuve sin saber quien era yo, de dónde venía, o sea quienes eran mi padre y mi madre, hasta los 20 ó 22 años, a mí me reconoció mi madre que ejercía de puta en Tomistón...* (p.3). Nos cuenta así las circunstancias en que conoció a su madre: ésta le reconoce en el ejercicio de un oficio tan antiguo como repugnante desde la perspectiva de unas relaciones materno-filiales normales, pero el narrador se recrea en esas relaciones incestuosas que, lejos de repugnarle, le resultan más placenteras: *sí, sí, quiero que sigamos acostándonos juntos* (pp.13-14).

La exposición de la anormalidad y de sus causas biográficas nos remiten a un determinismo psicológico que deja entrever con demasiada ingenuidad el planteamiento argumental del texto; si el establecimiento de una referencia intertextual a la teoría y a la práctica de la novela naturalista resulta inevitable, la modalidad enunciativa del monólogo autónomo y sus resultados discursivos transgreden eficazmente el modelo zoliano constituyendo una de las vías de innovación que ya había explotado con éxito el primer Cela.<sup>3</sup>

Estas primeras notas semánticas de la historia intensifican la conexión extratextual con el autor real de modo que la intencionalidad sexual omnipresente y la violencia más o menos gratuita o justificada como componentes esenciales de la novelística de Cela parecen cerrar el ciclo comenzado medio siglo antes con **La Familia de Pascual Duarte**.

En efecto, sobre todo a partir de **San Camilo**, el erotismo adquiere un énfasis y una intencionalidad especiales, constituyéndose en una recurrencia temática que, como señala Darío Villanueva, se va a intensificar en obras posteriores.<sup>4</sup>

La perversión sexual llega en **Cristo** a límites insospechados: junto a todo tipo de relaciones incestuosas y homosexuales, prostitución y abusos de menores, se describen numerosos actos de sadomasoquismo y de sexo oral que culminan en el *beso negro* que protagoniza la madre del narrador-protagonista. La zoofilia, presente ya en **Mazurca para dos muertos**, también es objeto de la recreación de este enunciador homodiegético que en su delirio monológico inserta la descripción de las relaciones entre su madre y un caimán con el que su marido le obligaba a prostituirse a golpes de látigo. No deja de estar presente el sexo estéril en masturbaciones obsesivas y el uso de una muñeca hinchable que en ciertos momentos de la narración parece adquirir personalidad humana y de hecho es comparada con las innumerables prostitutas de carne y hueso que desfilan a lo largo del relato.

La intencionalidad de todo este material temático de signo erótico que deriva hacia lo pornográfico tiene una repercusión evidente en la recepción: el escritor está intentando abrir nuevos caminos semánticos a su narrativa, quiere provocar en el lector ciertas reacciones que basculan entre los polos de la atracción implícita en el placer erótico y el rechazo inherente a la repugnancia de la pornografía gratuita, violenta

---

<sup>3</sup> Sobre la filiación naturalista de **La Familia de Pascual Duarte** en la que el autor se preocupa de darnos los antecedentes familiares y de situarnos en el medio social del protagonista, véase CORRALES EGEA, J. *Novela española actual*, Madrid, Edicusa, 1971, p. 35.

<sup>4</sup> VILLANUEVA, D. "La intencionalidad de lo sexual en la obra de Camilo José Cela", **El polen de ideas**, Barcelona, PPU, 1991, pp.175-184. Según la interpretación de Villanueva, esta recurrencia temática en la obra de Cela puede explicarse por el fondo de naturalismo fisiológico y sexual que trata de reflejar el escritor en su búsqueda de la autenticidad humana.

y groseramente perversa. Villanueva sostiene que la intención del tema sexual en Cela no corresponde a un deseo de intensificar la fuerza de las historias contadas, de provocar en los lectores determinados efectos y pasiones, ni a una mera preferencia arbitraria sino a una actitud ética de signo naturalista (1991,178).

Si tal planteamiento ético podría ser válido en otras obras del escritor gallego, lo cierto es que nuestra experiencia empírica de lectores nos inclina a una conclusión diferente: la acumulación e intensificación de todos los elementos anteriormente citados parece responder a una intencionalidad concreta y precisa de provocar una recepción sorpresiva, original, diferente. Si hay una actitud ética, ésta se inscribe en la ética de lo que ha dado en llamarse la postmodernidad: una ética irracional, hedonista y postcristiana.

El material temático sexual está, además, amalgamado en el relato con la barbarie, la violencia y el crimen, otro tipo de tendencias perversas que dominan el mundo ficcional evocado: la Arizona de finales del siglo pasado, un universo de ficción regido por los sin ley, forajidos, buscadores de oro, forasteros y pistoleros, tipología de personajes que encajan en la interminable lista de nombres que son citados en el texto. Como en otras de sus novelas, desfilan a lo largo de **Cristo** innumerables esbozos rapidísimos de personalidades ficcionales, casi solamente nombradas, creando en el lector una gran confusión, como ya ocurría en **San Camilo 1936**.<sup>5</sup>

Este universo ficcional en cuya construcción participa el receptor mediante su competencia intertextual formada por materiales tan diversos como las muestras subliterarias de la llamada “novela del oeste”, la mejor narrativa americana de Hemingway a Faulkner, o las versiones cinematográficas del género “western”. Esas referencias intertextuales insisten en la clave de un universo regido por la ley del más fuerte, la barbarie y la violencia criminal como norma de conducta sistemática.

Todo ello contribuye a crear *ese mundo turbio, de sexualidad desatada, de sórdidas miserias*, en palabras de Alvar,<sup>6</sup> que va transmitiendo Wendell Liverpool España en su monólogo alucinante. Si cuando hablamos de intencionalidad en literatura no nos referimos a la intención psicológica del enunciador, sino a la intencionalidad inherente al texto,<sup>7</sup> la concentración de la temática sexual en el discurso de este sujeto a la vez de la enunciación y del enunciado responde, en nuestra opinión, al propósito intencional de crear un mundo en el que la desviación sexual se convierte en norma de conducta, de diseñar un mundo regido por la lógica postmoderna en la que la transgresión constituye una práctica ordinaria y natural.

Se trata de un procedimiento efficacísimo para diseñar lo que Dolezel llama el *mundo ficcional híbrido*,<sup>8</sup> característico de la narrativa postmoderna, del que resulta en

---

<sup>5</sup> DE ASIS, M.D. **Última hora de la novela en España**, Madrid, Eudema, 1990, pp. 39-45.

<sup>6</sup> ALVAR, M. “Cristo versus Arizona”, *Insula*, 1989, 518-519, pp.7-8.

<sup>7</sup> El New Criticism puso de relieve el peligro implícito en la “falacia intencional”. En el seno de la lógica del lenguaje también se rechazó la acepción psicológica de intencionalidad que, en la formulación de Wittgenstein, no es ni un estado de conciencia, ni una emoción ni una imagen (ARREGUI, V. **Acción y sentido en Wittgenstein**, Pamplona, Eunsa, 1984).

<sup>8</sup> Para DOLEZEL (“La construction de mondes fictionnels à la Kafka”, *Littérature*, 1985,57, pp.80-92) el universo ficcional híbrido es aquel en el que los hechos extraordinarios y extraños no producen ni asombro ni incertidumbre, puesto que ha desaparecido la oposición entre las modalidades de lo posible y lo imposible, lo natural y lo sobrenatural. Los fenómenos extraños o asombrosos se aceptan con naturalidad, sin exigir explicaciones.

gran medida la provocativa originalidad de esta historia celiana que podemos considerar como uno de los textos más importantes de la novela española surgida de este movimiento que llamamos postmodernidad.

Desde su presentación en la primera página, el personaje-narrador produce una intensa impresión de inseguridad, hasta el punto de que duda sobre su propio nombre. La vacilación en torno a sus apellidos se convierte en uno de esos motivos recurrentes que se reiteran obsesivamente a lo largo de la novela: *Mi nombre es Wendell Espana, Wendell Liverpool Espana, quizá no sea Espana sino Span o Aspen, nunca lo supe bien...* (p.5). Tal reflexión contribuye al diseño de la personalidad de un desenraizado, de alguien que duda de su propia identidad porque carece de raíces y que, por tanto, está privado de todo punto de referencia.

A su vez, este rasgo del personaje tiene consecuencias significativas sobre su condición de enunciador que en ningún momento está seguro de lo que dice y narra. Como personaje protagonista Wendell es consciente de su condición de enunciador y de hecho se permite reflexiones que manifiestan esa autoconciencia narrativa. Así, hablando de los indios navajos, añade *algunos parece que dicen navajós y aún otros navajoes ...* (p.10), comentario metanarrativo con una doble intencionalidad aparentemente contradictoria, la de procedimiento verificativo de la verdad o verosimilitud del relato y la de remitirnos a un mundo donde la única certeza es la misma incertidumbre.

Dirigiéndose esta vez a sus receptores empíricos, el narrador emite de nuevo su vacilación característica: *Seguramente el lector de esta crónica sabe ya que mi nombre es Wendell Liverpool Espana o Span o Aspen...* (p.111). La reiteración obsesiva de esta fluctuante identidad legal y personal puede, evidentemente, dañar su relación con un receptor que pierde inmediatamente su confianza en el enunciado. Surge de ahí un expediente discursivo para demostrar la veracidad de un discurso, por otra parte totalmente inverosímil: *... mi nombre es Wendell Liverpool Espana o Span o Aspen y todo lo que escribo es verdad aunque a veces no lo parezca...* (p.21). Al mismo tiempo que emite esas dudas sobre su verdadero apellido, el protagonista siente la necesidad de reafirmar la veracidad de su narración: *Yo no digo más que la verdad, soy Wendell Liverpool Espana o Span o Aspen y no tengo el feo vicio de mentir...* (p.34). El procedimiento, desde luego, produce en el receptor una intensa conciencia de ficcionalidad no sólo no realista sino antirrealista, y una desconfianza todavía mayor hacia el enunciador tanto hacia la verdad como hacia la verosimilitud de los hechos que narra.

Otro aspecto muy interesante de la enunciación de **Cristo versus Arizona** es su misma modalidad enunciativa: se trata de un caso de discurso interior transferido, tradicionalmente conocido como *monólogo interior*. En este tipo de discurso desaparecen las marcas de la instancia narrativa que finge ceder, desde el primer momento, la palabra al personaje; de ahí que haya recibido el nombre de monólogo inmediato.<sup>9</sup> Cela está explotando una de las modalidades más características de la psiconarración, aquella que le permite transmitir los pensamientos obsesivos y discordantes de Wendell tal como son concebidos en su propio discurso interior: con total desorden, de acuerdo

---

<sup>9</sup> GENETTE (**Figures III**, Paris, Seuil, 1972, pp. 190 y ss.; **Nouveau discours du récit**, Paris, Seuil, 1983, p. 39) prefiere llamar al monólogo interior *discurso interior transferido* considerándolo como un tipo de discurso inmediato, al que D. COHN denomina monólogo autónomo y transferido (**Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction**, Princeton, Princeton University Press, 1978).

con la organización caótica y repetitiva del delirio, mediante recuerdos fragmentarios y vueltas obsesivas a determinadas imágenes del pasado.

Con total autonomía respecto a cualquier entidad enunciativa superior, el protagonista se convierte en sujeto de la enunciación y del enunciado instaurando un fuerte efecto de ficcionalidad transgresiva tanto desde el punto de vista del mismo acto narrativo que se desencadena desde la primera línea de la novela como del texto resultante.

La principal originalidad del discurso inmediato que modaliza la narración de **Cristo** estriba en la integración de fragmentos de discurso directo libre: sin ningún tipo de advertencia narratorial ni ortográfica y en ausencia de verbo declarativo se alternan las palabras literales de algunos personajes que tienden a confundirse con las palabras del narrador-protagonista. ... *a Búfalo Chamberino le gustaba putear niñas, ya putearán ellas con los demás cuando pase algún tiempo, yo las dejo bien amaestradas y ellas acaban puteando solas, es siempre lo mismo...*(p. 13) texto en el que el narrador intradieético ha cedido la palabra a otro personaje sin ninguna mediación verbal, sin ningún tipo de signos demarcativos.

Si el efecto resulta desautomatizante y significa una evidente novedad narrativa muy audaz y renovadora, produce dificultades para el receptor, que no sabe quien está hablando en ese fragmento. En otras ocasiones existe verbo declarativo pero la ruptura con las normas de puntuación convencionales por la que ha optado Cela diluye la eficacia de la marca predicativa: ... *en mi casa tenemos el espíritu de mi bisabuela Eleanor flotando entre todos nosotros, el otro día me rompió un buda de loza, yo sé que fue sin querer, Erskine Carlow le dió otra cerveza, siga, siga, como usted guste, a Teodulfo Zapata lo condenó a muerte la rubia Irma dándole el bebedizo que arrima vigor a las partes, Corazón, Mandy o Noelia, una de las tres, le cortó las partes ya muerto, Teodulfo había tumbado a las tres una detrás de otra, Bonifatius Branson siguió hablando, mi bisabuela aún no reencarnó en nadie, aún no recibió la orden...* (pp.105-106). La confusión puede ser total en fragmentos tan complejos como éste en el que el monólogo autónomo es interrumpido sin previo aviso, hablan varios personajes y sólo al final se nos informa de que el peso de la conversación lo lleva aquí Bonifatius Branson por cesión del narrador principal.

Al tratarse de dos tipos de discurso inmediato, el directo libre y el interior transferido, que se ajustan sin solución de continuidad y parecen integrarse en el ritmo acelerado de la escritura automática, el lector sufre una confusión comprensible. La ruptura con las normas de puntuación materializada en la ausencia de puntos a parte y seguidos, la falta de una intriga y de una historia coherentes, pues este texto es esencialmente una recreación discursiva de gran fuerza expresiva, son factores que pueden restar eficacia a un relato cuya lectura resulta muy difícil a la gran mayoría de los lectores, incluso a aquellos dotados de una competencia literaria notable.

Otra dificultad para la recepción de este complejo texto narrativo estriba en la interminable relación de nombres de personajes apenas citados y esbozados, enumeración caótica en la que el lector se pierde irremisiblemente. Este problema, que se planteaba ya en la lectura de **San Camilo 1936**, encuentra una solución parcial en la reiteración de ciertas anécdotas referidas a los personajes cuya relación con el protagonista es más o menos directa, y en general en el principio de recurrencia que rige todo el monólogo.

Reaparecen continuamente en el relato un personaje ayudante, Gerard Ospino, amigo de Wendell, y un personaje oponente, Zuro Millor, el mestizo que fue asesina-

do por su padre, al que se aplica siempre que se cita su nombre una especie de epíteto épico con sentido fuertemente peyorativo, *el cholo de la mierda*.

Se trata de nuevo de una estrategia con una doble finalidad, temática y remática: plasmar la conciencia atormentada de una psicología enfermiza, obsesiva y delirante, y dar coherencia y unidad al relato. En efecto, éstas vienen aquí garantizadas por un principio procedente del lenguaje poético, el principio de recurrencia, en virtud del cual se reiteran incansablemente determinadas anécdotas y los nombres de los personajes que las protagonizan.

El contenido de esas anécdotas son los motivos recurrentes —sexo y violencia— propios de la mente enfermiza y obsesiva que corresponde a este narrador reiterativo. Así, por ejemplo, se repite la narración de las siete groseras y curiosas maniobras que llevaban a cabo el protagonista y su amigo Gerard Ospino los sábados por la noche.

La anormalidad psíquica de la personalidad ficcional del personaje-enunciador no viene dada sólo por la temática obsesiva y por sus propias reflexiones sobre los hechos que narra, en los que se trata como normal lo que es anormal en el mundo cotidiano, sino por la propia organización discursiva de su relato: la técnica reiterativa, desordenada y caótica del monólogo autónomo que procede, según Alvar, por recuerdos inconexos, recuerdos que no vienen hilvanados linealmente sino que surgen *ex abrupto* (1990,8) según la presentación frecuente en las experiencias oníricas de hechos inconscientemente rememorados que son reproducidos durante el delirio.

La falta de continuidad espacial y temporal es explicada en este sentido por Asis sugiriendo que el narrador sigue las asociaciones producidas en su conciencia en el momento de evocar los recuerdos (1990,44). En todo caso, la manipulación de los hechos de una historia fragmentaria y fragmentada de acuerdo con la dinámica onírica propia del delirio es muy eficaz en la forma discursiva y en este relato sorprendente que posee una fuerza y una *postmodernidad* llamativas.

Por otra parte, la narración está estructurada muy originalmente de acuerdo con la sucesión de cada una de las advocaciones de que se compone la letanía de Nuestra Señora, distribuidas a lo largo de las páginas del libro. Este criterio estructurante es otra manifestación del principio organizativo general y contribuye a crear, por contraste, la atmósfera obsesiva y brutal, transgresiva y amoral, del mundo evocado por el narrador.

La integración blasfema de las letanías del Rosario en el seno del relato de todas las perversiones sexuales conocidas facilita también un efecto intencionalmente buscado en el receptor: la provocación que trata de perpetuar Cela con la evolución de su narrativa. Al romper violentamente con las expectativas del lector, situándolo en un mundo aberrante en el que se invoca a un ser sobrenatural tan contrario a las perversiones relatadas como la Virgen María, el autor está intentando impresionarlo y zanzarlo.

Entre las obsesiones de Wendell España descubrimos un sentimiento de religiosidad muy en disonancia con las historias fragmentadas que relata. Parece haber en ese atormentado fondo psíquico un sentimiento de culpabilidad respecto al medio familiar y social en el que se desenvuelve su existencia, totalmente contrario a la moral cristiana; se trataría de una especie de remordimiento de conciencia perfectamente asumido por efecto del mecanismo ficcional híbrido que instaura una moralidad posteristiana.

Estos fenómenos semánticos son perceptibles en la reiteración de la aseveración *la letanía de nuestra Señora es la Coraza que nos preserva del pecado* (p.106). La

compleja psicología del narrador-protagonista quedaría así perfilada como la de un maniaco cuyas obsesiones oscilan entre la perversión sexual y el sentimentalismo religioso, la complacencia en el mal y el sentimiento de culpabilidad, el pietismo interior y la conducta amoral.

Las advocaciones marianas que vertebran el relato incluyen además una apelación a un narratario *-yo digo Mater Inviolata y tu dices ora pro nobis-* que constituye otra peculiaridad de gran interés para el complejo proceso de recepción que desencadena esta reciente novela de Cela. El receptor parece desdoblarse en el lector empírico, extradiegético por tanto, al que va dirigido el monólogo y a quien repetidamente se exige credibilidad, y en un receptor intratextual, intradiegético, a quien interpela el narrador directamente.

Parece tratarse de un expediente tan frecuentado por la autobiografía ficticia, desde las primeras manifestaciones de la novela picaresca familiar a Cela, como la confesión escrita que se dirige a alguien, el confesor u otro destinatario menos concreto, que se instituye en receptor inmanente o narratario.

Esta alusión a la instancia receptiva provoca un nuevo problema de recepción: por una parte, parece tratarse de una entidad intradiegética más cercano al narrador que el lector empírico invocado en otros lugares del texto; dado que la letanía vertebra todo el relato, el narratario parece hallarse presente ante el enunciador de principio a fin, en el contexto de una situación de comunicación oral y directa, de ahí el tono imperativo de la apelación. Hay, pues, una clara distinción entre un receptor extradiegético, con el que el narrador trata de establecer un pacto de credibilidad y de vericidad, y un receptor intradiegético al que se pide no sólo una participación comunicativa pasiva sino que se le exige además una respuesta oral.

Tal disociación en el proceso de la recepción, el hecho de que se mencione al lector empírico en la primera mitad de la novela, y se opte por un lector-oyente ficcional al final puede llevar consigo la exclusión del primero, ya constantemente maltratado en un proceso de lectura demasiado árido. A propósito de un caso semejante en Balzac, Barbéris concluye que, al convocar su narratario, el narrador de **Père Goriot** impone una cierta manera de leer, excluyendo al receptor que no le interesa.<sup>10</sup>

Partiendo de la pura experiencia empírica de un grupo de una veintena de lectores con un elevado grado de competencia literaria (profesores universitarios, críticos e investigadores), hemos llegado a la conclusión de que el texto resulta difícil, duro y confuso, de modo que su lectura se convierte en empresa demasiado árida. Muchos de esos receptores —quizás por sentirse excluidos, quizás por lo excesivamente laborioso de la empresa— no consiguieron leer la novela completa.

Varias son las causas, además de las ya señaladas a lo largo de estas páginas, que hacen todavía más compleja y ardua la lectura del texto celiano: la ruptura con las

---

<sup>10</sup> BARBERIS, P. "Le Père Goriot" de Balzac. *Écriture, Structures, Significations*. Paris, Larousse, 1972, pp. 137 y 295. Así comenta SCHUEREWEGEN la hipótesis de BARBERIS: "... plutôt que de se donner un destinataire véritable, en convocant son narrataire, le narrateur balzacien forçait une certaine manière de lire. La fonction réelle de l'adresse consiste à opposer une «bonne» réception à une «mauvaise»; elle sert, plus précisément, à interdire l'accès au texte d'un certain type de lecture, celui même qui est l'objet de l'interpellation. Transformant l'invocation apparente en une révocation d'autant plus efficace qu'elle est discrète, le roman balzacien crée ce qu'on peut appeler une paradoxe de l'enonciation... s'adresser au narrataire, c'est l'expulser du livre" ("Réflexions sur le narrataire. Quidam et Quilebet", *Poétique*, 70, 1987, p.249).

convenciones de puntuación, con una amplia tradición en la narrativa contemporánea, no es la menos importante de ellas. En efecto, el hecho de encontrarnos con un texto compacto de 238 páginas sin un sólo punto y aparte ni seguido, sin un sólo respiro, sin una sola inflexión en el ritmo narrativo-discursivo, resulta excesivamente fatigoso para el lector.

Los teóricos de la recepción, de Ingarden a Iser, se han referido con no poca frecuencia a la funcionalidad de *los espacios en blanco* en el texto: en nuestra interpretación, una de sus funciones sería la de constituir lugares en los que el lector se detiene y se distiende, descansa, y al mismo tiempo pone en actividad su imaginación para reposar lo ya leído, para refigurar los datos percibidos y para completar aquellos aspectos de la narración que necesiten su propia aportación imaginativa de lector.

Cela, al romper originalmente con esa convención de lectura, parece no tener presentes los hábitos del lector de textos narrativos. Si su intención es provocar el efecto de lo inesperado, lo original y lo nuevo, ha logrado sin duda ese efecto receptivo, pero en detrimento del propio proceso de recepción. En unas luminosas páginas, uno de los grandes creadores de la ficción postmoderna norteamericana, John Barth,<sup>11</sup> incluía dentro del programa de proposiciones para este tipo de ficción un objetivo nada desdeñable: los novelistas postmodernos deberían tratar de conquistar y encantar a un círculo de lectores más allá del estrecho círculo de los iniciados. Es evidente que éste es uno de los objetivos que Cela no ha logrado alcanzar.

Con **Cristo versus Arizona**, el novelista ha construido sin duda otro eslabón importante de su evolución creativa, ha conseguido una ruptura renovadora dentro del género que él ya había definido con amplitud de miras —*todo escrito que entre paréntesis acepta la palabra novela*— y por eso dice de ésta Alvar que es *una novela entre paréntesis* (1990, p.7).

La publicidad editorial del lanzamiento comercial de este texto singular decía de él que se trataba de una obra capital de la narrativa en lengua española de todos los tiempos. La afirmación puede parecer a primera vista exagerada y marcadamente propagandística, pero quizás la última novela del escritor gallego constituya un relato postmoderno tan audaz e innovador que, como ocurrió con tantos otros, se haya adelantado demasiado a su tiempo y a sus lectores.

Quizás necesitemos entrar en ese ya cercano tercer milenio para comprender en toda su amplitud este alucinante monólogo celiano que, en todo caso, incorpora definitivamente cierta ficción postmoderna a la literatura española del siglo XX.

---

<sup>11</sup>BARTH, J. "The Literature of Replenishment", *The Atlantic*, 1980. Véase en esa misma revista "The Literature of Exhaustion", de 1967.