

1. Síntesis biográfica

Nació en 1916 en Iria Flavia, al lado de Padrón (La Coruña). En su libro de memorias *La rosa* (1959) evoca su infancia y adolescencia en tierras gallegas. En el Madrid de los años de la República (1931-1936) lo encontramos cursando estudios de Derecho, Medicina y Filosofía y Letras, sin acabar ninguna de estas carreras. Fue alumno de Pedro Salinas y perteneció al círculo intelectual agrupado en torno a la figura de María Zambrano. En 1931 aprovecha la convalecencia de una enfermedad para leer a los clásicos españoles, pero también a contemporáneos como Baroja y Ortega y Gasset.

Participó en la guerra civil y posteriormente desempeñó muy diversos trabajos. Pasó por algunas dependencias sindicales y llegó a ejercer de censor. En Palma de Mallorca, donde se afincó, fundó en 1956 la revista *Papeles de Son Armadans*. Realizó viajes por varios países de Hispanoamérica y fruto de ello fue la publicación, en 1955, de su novela *La catira*, ambientada en tierras de Venezuela. Viajó también a Estados Unidos, donde pronunció diversas conferencias y en 1964 fue nombrado doctor Honoris Causa por la Universidad de Siracusa. Con anterioridad, en 1957, fue designado miembro de la Real Academia Española y su discurso de ingreso versó sobre la obra literaria del pintor José Gutiérrez Solana.

En 1989 recibe el Premio Nobel de literatura y, posteriormente, se crea en Iria Flavia la Fundación Camilo José Cela, donde se guardan manuscritos y primeras ediciones de las novelas del escritor.

En 1995 recibió el Premio Cervantes, el más prestigioso galardón literario de los países de lengua española.

Murió el 17 de enero de 2002 a los 85 años, el mismo día en que su hijo cumplía 56 años. Sus últimas palabras oficiales fueron: ¡viva Iria Flavia!

2. Trayectoria literaria de Camilo José Cela

Conocido sobre todo como gran narrador, Cela empezó, sin embargo, escribiendo poesía un libro titulado *Pisando la dudosa luz del día*, se escriben en 1936, aunque el libro no publique hasta 1945. El poemario, cuyo título reproduce un verso del poeta barroco Luis de

Góngora, es de filiación surrealista. El buceo en el subconsciente, lo irracional y lo erótico típico del surrealismo, tendrá también su reflejo en las novelas del escritor.

En 1942, en una España inmersa en una posguerra de miseria económica y moralmente sombría, aparece *La familia de Pascual Duarte*, que contiene una historia cruel y sangrienta, de desatada violencia. Es una muestra notable de un realismo existencial muy vitalista y nada filosófico. Su enfática truculencia en cuanto al contenido y lo desgarrado de la expresión determinaron que la crítica acuñara el término: "tremendismo". Muy diferente es *Pabellón de reposo* (1943), novela sobre la enfermedad y la muerte, en la que el personaje no es ya un individuo, sino un grupo de enfermos de un sanatorio. En *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (1944), recrea muy personalmente el tipo de narración picaresca. Más tarde, en 1953, *Mrs. Caldwell habla con su hijo* se sitúa en una línea de narrativa psicológica en la que sobresale el asedio a lo onírico, todo ello desarrollado en un entramado de más de doscientos capítulos que son breves monólogos líricos. De *La catira* (1955), novela de la tierra y la mujer venezolanas, sobresale el ímprobo trabajo idiomático, salpicado de americanismos.

En un camino de constante renovación y experimentación, ya en 1969, presenta Cela su novela sobre la guerra civil, *San Camilo 1936*, en la que ensaya el monólogo interior, el simultaneísmo temporal y el manejo de la segunda persona narrativa. El experimentalismo del escritor se intensifica en *Oficio de tinieblas 5* (1973), clasificable como antinovela y configurada en breves párrafos bajo el influjo de un hermético surrealismo. La escenografía gallega y la guerra civil son las coordenadas en que transcurre *Mazurca paraj dos muertos* (1983), historia de una venganza familiar. Posteriormente, en *Cristo versus Arizona* (1988) reencontramos el impulso experimentalista del escritor y, ahora, la escenografía norteamericana. El sexo y la violencia cobran de nuevo particular intensidad en un discurso narrativo salmodiado a través de un largo y caótico monólogo.

Cultivó Cela, siguiendo la estela de los escritores de la generación del 98, los libros de viaje, de andar y ver el cotidiano vivir de las gentes por la geografía española, de vagabundaje por encrucijadas y caminos. De los que escribió, *Viaje a la Alcarria* (1948) es sin duda el más conocido y apreciado, aunque luego publicara otros como *Del Miño al Bidasoa* (1952). En materia de libros de viajes, Cela abrió un camino que inmediatamente seguirían novelistas de la promoción posterior como Juan Goytisolo, Ramón Carnicer, Armando López Salinas y Javier Alfaya.

Dentro de la narrativa breve Cela es creador de lo que él mismo llamó "apuntes carpetovetónicos", una mezcla de esperpento y chafarrinón, una suma estética de Goya y

Valle-Inclán, un conjunto de visiones fragmentarias de la vida de tipos curiosos de la España profunda y árida. Lo narrativo aquí se diluye en beneficio de lo descriptivo. Libros como *El gallego y su cuadrilla* (1955) o *Nuevo retablo de don Cristobita* (1957), son representativos de un carpetovetonismo que se extiende a otros muchos relatos del escritor y a algunas de sus novelas como *Tobogán de hambrientos* (1962).

Otros géneros han llamado la atención de Cela y algunos de ellos, como el artículo de prensa, los ha cultivado con profusión en incontables periódicos y revistas. El *Diccionario secreto* (1968) revela su esforzada curiosidad por la lexicografía; *María Sabina* (1970) es una de sus dos únicas incursiones en el teatro; *Cuatro figuras del 98 y otros retratos y ensayos españoles* (1961) es una de sus aportaciones al ensayo literario; *La cucaña* (1959) es un libro de memorias.

3. Cela, escritor: consideraciones generales

Una constante voluntad innovadora y experimental, un trabajo literario ininterrumpido, abarcador de varios géneros y pródigo en títulos, figura en el haber de este escritor. Revelación de los años iniciales de posguerra, Cela ha expresado una amarga, dolorosa y pesimista concepción de la vida que ha heredado de su admirado Baroja; la "cotidiana, áspera, entrañable y dolorosa realidad", que el hombre vive y la literatura intenta a veces disfrazar, es algo que para Cela carece de solución posible y hay que limitarse a soportar con resignación: "Nada tiene arreglo, evidencia que hay que llevar con asco y con resignación", escribe en una nota a *La colmena*.

El ser humano es para Cela un mero residuo o vehículo de la vida. Las ideas –dice– son un atavismo y una rémora. La cultura y la tradición consisten en comer, reproducirse y destruirse. La vida se cuece en el puchero de la sordidez y al hombre —añade el escritor— le faltan salud para rebelarse y decencia para mantenerse en la rebelión. Cela asiste, desesperanzado, al espectáculo del vivir y lo refleja entre el desengaño y la amargura, entre el vitalismo descarnado y la crítica sin paliativos. Sólo por momentos deja paso a la compasión y a la ternura.

Infatigable lector, Cela se ha forjado en Baroja, Valle-Inclán, Ortega y Gasset, Cervantes y Quevedo, y en Goya y Gutiérrez Solana como artistas plásticos. Desde ópticas como el tremendismo o el objetivismo, desde una concepción muy abierta de la novela como género, desde la idea de que la literatura debe reflejar la vida sin ambages y no encubrirla, Cela es un humanista profundo, incrustado plenamente en la tradición literaria española. Su carpetovetonismo nos acerca a una desgarrada España hecha tanto de elemental

primitivismo, como del temblor de lo auténtico. Escéptico o burlón; irónico o sarcástico, su visión es a veces implacablemente realista, pero con frecuencia se deja tentar por la deformación, por la distorsión estética en la línea del esperpentismo de su paisano Valle-Inclán.

El lirismo se introduce en su prosa a través de las pequeñas estructuras fragmentarias y de las claves del surrealismo, que son recurrentes en su obra como sustrato de fondo. No ha escatimado esfuerzos en lo que atañe a dotar su obra de un plano expresivo en el que el lenguaje literario se ve fecundado con la savia de la lengua popular, conversacional, plena de matices y de sabor-castizo, sin que falte en ocasiones la hibridación del castellano con lo gallego y lo hispanoamericano. El habla callejera, de jugosa, expresividad, popular y desgarrada, conviven en su prosa con elementos de estirpe poética refinadamente cultos.

LA COLMENA

Introducción

Como se ha visto, Cela había escrito, antes de 1945, tres novelas, muy distintas entre sí. Ese año, concibe una nueva serie novelesca a la que da el título de «Caminos inciertos». *La colmena* será la primera y la única obra de tal ciclo. «Este libro —ha dicho el autor— lo empecé en Madrid, en el año 1945, y lo medio rematé en Cebreros, en el verano del 48.» Sin embargo, ya antes, en 1946, había presentado una primera versión, más corta, a la censura. Ésta la rechazó diciendo: «la obra es francamente inmoral y a veces resulta pornográfica y en ocasiones irreverente.» Pero Cela siguió trabajando en la obra, e incluso volvió sobre ella en los años 49 y 50. Por fin, ante nuevas prohibiciones, *La colmena* vio la luz en Buenos Aires en 1951.

Pese a que aún pasarían unos años hasta su publicación en España, *La colmena* circuló pronto entre nosotros. Ya en los meses que siguieron a su aparición en Argentina, los críticos más serios (Dámaso Alonso, Gullón, G. Bueno, Castellet, etc.) señalaron su importancia. Hoy queda como obra clave en la novelística española contemporánea. En las páginas que siguen, resumiremos los principales problemas que la crítica ha planteado en torno a la obra.

Una advertencia previa. En el caso de una novela de corte tradicional resulta fácil organizar el estudio en apartados como «el argumento», «los personajes», «los ambientes», «la construcción», etc. En cambio, en el caso de *La colmena*, tales aspectos se superponen en buena medida: no hay argumento propiamente dicho, pues se disuelve en las peripecias de los numerosos personajes; y éstos constituyen, a la vez, tanto el ambiente como la esencia de la

estructura de la obra. Así pues, tendrán no poco de convencionales los epígrafes que siguen. Ayudarán, con todo, a abordar la lectura de la novela y su estudio, en el que se profundizará de acuerdo con las orientaciones que luego incluiremos.

Estructura y contenido de «La colmena»

En el prólogo a la 1.^a edición de la obra, Cela afirma: «Su arquitectura es compleja, a mí me costó mucho trabajo hacerla.» Y en otro lugar, aludiendo a su compleja organización, dijo que era «una novela reloj».

Desde el punto de vista más externo, la novela se compone de seis capítulos y un «Final» (o epílogo). Los cinco primeros capítulos son de dimensiones muy semejantes: unas 50 págs. en la edición citada. El capítulo VI y el «Final», más breves: 12/14 págs.

Cada capítulo está integrado por una serie de «secuencias» (llamémoslas así), separadas por un espacio en blanco y de longitud variable: a veces, menos de una página; pocas veces más de 2 ó 3. Cada «secuencia», en general, se centra en un personaje (o en varios relacionados). A menudo, se trata de una *composición simultánea*: varias secuencias transcurren en un mismo momento. Y la suma de esas secuencias, de esas piezas, es como el conjunto de las «celdillas» de la «colmena».

El resultado es un ir y venir de personajes, que el autor va tomando, dejando y volviendo a tomar en rápidos apuntes (es lo que también se ha llamado *estructura caleidoscópica*). Son vidas que transcurren *paralelas* o *entrecruzadas*. La vida de cada uno —al menos las de aquellos que aparecen con más frecuencia— sería como un cuento, si se hubiera narrado independientemente; en cierto modo, podría considerarse *La colmena* como una serie de cuentos que se presentan imbricados unos con otros, gracias a un hábil montaje.

Pero hay más: esas vidas, presentadas así, tejen un vivir colectivo que sería el objetivo primordial del novelista: la vida de Madrid en 1942.

La unidad de la novela viene, ante todo, de lo que acabamos de señalar: como se verá, el autor establece múltiples relaciones entre los personajes, para reforzar el «tejido» común. Pero, además, la unidad se debe a la impresión dominante del ambiente social y moral, y —de modo muy especial— a la reducción espacial y temporal.

La cuestión del tiempo merece ser aclarada. *La colmena* abarca poco más de dos días invernales del citado año 42. Su disposición es curiosa y no siempre ha sido bien entendida. Hagamos un esquema:

- *Caps. I y II*: primer día (exactamente, el atardecer y la noche).
- *Caps. III y IV*: segundo día (tarde y noche, respectivamente, como en el caso anterior).
- *Cap. V*: no se avanza en el tiempo, sino que se vuelve atrás, a la tarde y la noche del segundo día. En efecto, las secuencias empalman con escenas del capítulo III o del IV. Además, dentro de este capítulo V, no siempre se ordenan las secuencias por orden cronológico. Mayor complejidad, pues. El autor ha ensayado aquí una estructura más «suelta», un montaje más audaz. (Los detalles se verán en la lectura.)
- *Cap. VI*: amanecer del tercer día.
- *Final*: una mañana, tres o cuatro días después.

A esta organización del tiempo —indisolublemente unida al entrecruzamiento de los personajes— debe la novela, insistimos, gran parte de su unidad.

Sobre los personajes o acciones que dominan en cada capítulo, así como sobre su localización espacial, se insistirá en las *Orientaciones para la lectura*.

Un último rasgo, y fundamental, de la estructura de *La colmena* es que ésta responde al modelo llamado «novela abierta». El autor, en cierta ocasión, dijo: «Ignoro si *La colmena* es una novela que se ciñe a los cánones del género o un montón de páginas por las que discurre, desordenadamente, la vida de una desordenada ciudad. Más bien me inclino a suponer que lo cierto sea esta segunda sospecha.» En realidad, frente a la «novela cerrada», con un argumento sólido -y un final preciso, de acuerdo con un «plan» previo, *La colmena* se nos presenta como una estructura «abierta»: sin argumento, como hemos dicho, y también sin desenlace. No sabemos qué será de los personajes más allá de la última página. Todo queda inconcluso. Y así, la *incertidumbre* es elemento decisivo tanto de la estructura como de aquellas vidas.

Naturalmente, ello no quiere decir que tal estructura no haya sido minuciosamente planeada. Al contrario: Cela, en efecto, la ha trabajado con minuciosidad de relojero. Y no es éste el menor de los valores que concurren en *La colmena*.

Protagonista colectivo

La novela llamada «colectiva» no era nueva. Su precedente más citado era la obra del norteamericano John Dos Passos, *Manhattan Transfer* (1925), sobre las gentes de Nueva York. Parecida índole presentan novelas memorables de Thomas Mann (*La montaña mágica*, 1924), Aldous Huxley (*Contrapunto*, 1928), etc. Y, en España, se recordará la serie de *El ruedo ibérico* de Valle-Inclán. En esta línea se sitúa *La colmena*, aunque sin seguir exactamente ninguno de estos modelos.

Cela habla de «los ciento sesenta personajes que bullen —no corren— por sus páginas...». Según el censo realizado por J. M. Caballero Bonald, serían 296 (además de 50 personas reales). Pero muchos de esos nombres son simples alusiones. Según E. de Nora, los personajes que alcanzan cierto relieve son «unos 45».

Dentro de éstos, hay todavía unos cuantos que destacan especialmente. Así, ante todo, *Martín Marco*. Se dice que «no es uno de tantos, no es un hombre vulgar». Pero ello es irónico: en realidad, ese escritor no pasa de ser un pobre hombre, que va dando tumbos por la vida. Asistimos a su desvalimiento, sus miedos, sus preocupaciones, sus mezquindades. Y él es,

en particular, el centro del capítulo final, en el que se refuerza aquella sensación de incertidumbre propia de esta novela «abierta».

Destacan igualmente *Doña Rosa*, la intemperante y despreciable dueña del café; la hermana de Martín Marco, *Filo*, ejemplo de mujer sacrificada por las estrecheces económicas, y su marido, *don Roberto*, el pobre pluriempleado; la familia de los Moisés, con *doña Visi*, beata y ciega para lo que le rodea, su marido, el rijoso *don Roque*, y sus hijas, especialmente *Julita*, que se reúne con su novio en la casa de citas; *la señorita Elvira*, buscona marchita, condenada a la soledad; *Victorita*, la muchacha que se vende para llevarle medicamentos y comida a su novio tuberculoso; o *Petrita*, criada de pobres, extraña mezcla de abnegación y de animalidad...

En torno, pululan el sablista, el poeta joven y ridículo, el guardia, el prestamista, el médico oscuro, el señorito vividor, el pedantón, el impresor adinerado, los músicos miserables, el gitanillo... Y las mujeres de todas clases: las beatas, las prostitutas del más variado nivel, las dueñas de las casas de citas, la alcahueta, la niña vendida a un viejo verde, las criaditas, la castañera... Será tarea de la lectura prolongar esta lista y, sobre todo, detenerse en todos cuantos personajes merezcan análisis.

Más adelante hablaremos del alcance social de esta poblada galería. Digamos ahora que, en general, se trata de gentes mediocres y, a menudo, de baja talla moral. Pocos se salvan de la vulgaridad. Abundan los despreciables (especialmente, entre los acomodados). Son frecuentes los hipócritas; muchos, los ridículos. Pero también hay figuras, conmovedoras, desvalidas, apaleadas por la vida; a veces, con una chispita de nobleza. Sin embargo, acaso de todos ellos podría decirse lo que Laín Entralgo decía de otros personajes de Cela: que son «restos o promesas malogradas de hombre, dolientes y maltratados muñones de humanidad».

Hay, en fin, un aspecto sumamente importante, al que ya hemos aludido: las relaciones que se van estableciendo entre los personajes. Pondremos algún ejemplo. Martín Marco está relacionado, entre otros, con su hermana Filo y con el marido de ésta, don Roberto; con Petrita, criada de ambos, y con sus amigos Paco, Pablo Alfonso, Ventura Aguado... Pero, a su vez, cada uno de éstos nos pone en contacto con otros. Así, Ventura Aguado es el novio de Julita, con la cual entramos en otro «mundillo», la familia de los Moisés, en torno a la cual se tejen otras relaciones. Y así sucesivamente. En otros casos, los personajes se relacionan por contigüidad espacial: el café de doña Rosa, la taberna de Celestino, la casa de don Ibrahim, etc. En suma, *La colmena*, esa «novela reloj», está hecha —según Cela— de «múltiples ruedas y piecitas que se precisan las unas a las otras para que aquello marche». Nunca se insistirá

bastante en el inmenso esfuerzo y el singular dominio que revela el manejo de este protagonista colectivo.

Algunos aspectos técnicos.

Pintura de personajes y de ambientes

Sobre la técnica de caracterización de los personajes, ha dicho Sobejano: «Las figuras se definen hablando y moviéndose [...] Conocemos casi exclusivamente cómo se mueven, cómo hablan, lo que hacen en determinado momento. Por fuera.» Tal es, sin duda, la técnica dominante (y G. Bueno llamó a *La colmena* «novela behaviorista»). Sin embargo, no es procedimiento exclusivo. Hay también —y continuamente— verdaderos retratos, hechos de prosopografía y etopeya. No pocas veces, se nos da incluso una apretada síntesis de la vida pasada del personaje (como una miniatura de novela). En el caso de personajes poco desarrollados, ésta es precisamente la técnica que domina. Y debe destacarse siempre el arte del retrato de Cela: su vivacidad, su ingenio, su capacidad de encontrar el rasgo característico (lindante, muchas veces, con la caricatura).

Pero es cierto que el diálogo ocupa un puesto eminente en la caracterización de los personajes. En efecto, éstos se definen sobre todo por lo que dicen y por cómo lo dicen. En sus palabras se revela su crueldad o su hipocresía, su desvalimiento o su ternura... Y el autor cuida especialmente el tono, la fraseología, el léxico. Es notabilísima su intencionada utilización de frases hechas, ridículos tópicos, giros pedantes, vulgarismos, etc., puestos oportunamente en boca de los personajes con fines caracterizadores.

Algún crítico ha acusado a Cela de «superficialidad», al limitarse a ver a los personajes «desde fuera». Insistimos en que ese modo de visión no es exclusivo, pero —en todo caso— sería una técnica consustancial a la condición alienada de esos peleles, de esos «muñones de humanidad». Sin duda, sería más exacto hablar de una visión «desde arriba», «desde el aire», con enfoque semejante al que adoptaba Valle-Inclán —según vimos— en los esperpentos.

El ambiente de *La colmena* es, sobre todo, humano: la suma de los personajes. Pero, aunque menos que estos, interesa también el marco en que se mueven. Dentro de una precisa «geografía urbana» —la del Madrid de la época—, destacan ciertos bares y cafés (especialmente, el de doña Rosa), algunas casas particulares, o casas de citas, o comercios, pero el autor nos lleva también por calles, por descampados...

Las técnicas de descripción (o de ambientación) son variadas. A veces, no puede hablarse de descripción propiamente dicha (es decir, desarrollada en un pasaje específico), sino de

pinceladas impresionistas, muy dispersas. Así, por ejemplo, el café de doña Rosa no se describe de una vez: Cela va desperdigando, aquí y allá, notas sobre el mostrador, las mesas, los anaqueles, las paredes, los espejos... Y todo ello acaba por componer una imagen vivísima de la atmósfera.

La misma técnica impresionista se aplica a otros ambientes (así, ciertas casas particulares). Muchas veces, basta un rasgo intencionado, o pocos más. En algunas ocasiones —no abundantes— encontramos descripciones relativamente detalladas, aunque nunca largas: la habitación de la casa de citas, la alcoba de Filo y Roberto, etc.

Cuantitativamente, lo descriptivo no abunda, pero se trata siempre de pinturas muy intencionadas. Un ejemplo eminente de ello puede verse en el capítulo IV: varias escenas paralelas (suena, a veces, la misma melodíaailable), transcurren en distintos dormitorios, y los trazos descriptivos distinguen —con plena intención— el ambiente confortable del ambiente modesto o pobre.

En fin, Cela consigue a veces que percibamos o imaginemos un escenario *no descrito*, haciendo que los personajes —con su especial condición— sean «portadores de ambiente».

Todo ello podrá precisarse en la lectura.

La actitud del autor y el problema del realismo

La actitud del autor frente a su materia es punto importante de la técnica novelística. En la lección anterior vimos cómo al autor «omnisciente» de la novela tradicional se opone el «autor oculto», acorde con un enfoque *objetivista*. En esta nueva modalidad se incluye Cela a sí mismo, y en ello abundan ciertos críticos (Nora, Sobejano), mientras que algún otro (Martínez Cachero) lo sigue considerando presente y omnisciente. Precisémoslo.

En *La colmena* no faltan las *intervenciones del autor*: «A mí no me parece...», «Digo esto...», «Ya dijimos...». En alguna ocasión, Cela se dirige incluso a los lectores con un «ya sabéis». Pero, sobre todo, son muy abundantes sus reflexiones sobre el comportamiento o la índole de los personajes (se encontrarán ejemplos fácilmente), así como sobre la vida en general.

La presencia del autor —además de como estilista— se percibe asimismo ya en los rasgos humorísticos o lúdicos, ya en el sarcasmo o en la aspereza con que desnuda a ciertas personajes, ya en la dolorida ternura que le inspiran otros.

Cela es, pues, un autor omnipresente con su vigorosa personalidad y no puede hablarse — pese a la apariencia de muchas páginas— de «objetivismo» en sentido propio.

Con ello se enlaza el problema del realismo. ¿Hasta qué punto puede calificarse de realista a *La colmena*? En la «Nota a la primera edición», Cela dice que esta novela «no es otra cosa que un pálido reflejo, que una humilde sombra de la cotidiana, áspera, entrañable y dolorosa realidad». (E insiste en ello en otros párrafos de esa misma «Nota», que debe leerse íntegra.)

Sin embargo, abundan en la crítica opiniones contrarias a las del autor. Las objeciones pueden reducirse a dos: a) Cela opera una *selección* de la realidad, y es, por ello, parcial; b) Cela realiza una *estilización deformante* (un «idealismo al revés», dijo Gullón). Ambas afirmaciones merecen comentario.

Sin duda, Cela ha llevado a cabo una **selección**. Pero ello, además de ser casi forzoso en toda novela, resulta legítimo. Si acaso, es la acumulación de ciertos aspectos lo que puede constituir una limitación del realismo: aunque es bien sabido que «la realidad supera a la ficción», también es cierto que «realidad» no es siempre «realismo».

También hay **estilización deformante**. Y también ello es legítimo artísticamente (basta pensar en los tan citados Quevedo y Valle). No quiere esto decir que las deformidades —y hasta monstruosidades— presentadas en la novela no se den en la realidad, sobre todo en la desoladora realidad española de 1942. Nos referimos a la manera de presentarlas: acaso pueda hablarse, en algún momento, de «tremendismo». Véanse dos ejemplos, entre muchos:

—De un tal Santiaguíño, se dice (pág. 170) que «le dieron un tiro en el macuto donde llevaba las bombas de mano y del que el pedazo más grande que se encontró no llegaba a los cuatro dedos.» (La truculencia es aquí, en cierto modo, lúdica, como en no pocas ocasiones.)

—En la pág. 269, se nos habla de Dorita, expulsada de su casa por haber tenido un hijo de soltera. Pues bien: «La criatura fue a morir, una noche, en unas cuevas que hay sobre el río Burejo, en la provincia de Palencia. La madre no dijo nada a nadie; le colgó unas piedras al cuello y lo tiró al río, *a que se lo comieran las truchas.*» (La anécdota bien puede ser real, por desgracia, pero no así la última frase: esas palabras que hemos subrayado no han podido pasar por la mente de la desdichada madre.)

En suma, el peculiar arte de Cela se nos aparece de nuevo con rasgos vecinos al esperpento.

De hecho, casi todos los rasgos propios de la «esperpentización» (recuérdense) pueden encontrarse en *La colmena*: animalización, muñequización, contrastes, mordacidad... No podemos entrar aquí en detalles; pero, tras la lectura de la obra, surgen estas preguntas: ¿Qué hay de realidad y qué de recreación personal en la obra? Lo que Cela nos ha ofrecido, ¿es un testimonio objetivo o una especie de revulsivo?

Por supuesto, los límites que puedan señalarse al objetivismo y al realismo de Cela no supondrán un juicio de valor (como fue el caso de ciertos críticos apegados a la dogmática de un realismo muy estricto). Ello contribuirá, en todo caso, a situar mejor la novela de Cela, sin disminuir la apreciación de su capacidad creadora.

Sobre el estilo

Esa presencia creadora del autor se manifiesta, en grado eminente, en su estilo. Ya hemos dicho que Cela es un virtuoso en el manejo del idioma. Y ya hemos hablado de su arte del *retrato* o de la *pintura de ambientes*, y —sobre todo— de su magistral manejo del *diálogo*: variedad de registros, adaptación del habla a la índole de cada personaje (casi siempre, con intención demixtificadora), etc.

Cuando es el autor quien habla, se advierte una **variedad de tonos** apenas menor: la frase brutal, la ironía demoledora, la risotada amarga, la velada ternura, la reflexión acongojada, el lirismo... Así, por ejemplo, junto a retratos tan cáusticos como los de doña Rosa o don Ibrahim, hay pasajes tan auténticamente *poéticos* como los que hablan de los bancos callejeros (págs. 202-203) o del amanecer (pág. 267), o el desolado final del capítulo VI (pág. 277), entre muchos otros.

En general, el estilo de Cela está **cuidadosamente trabajado**, sea cual sea el tono que adopte. Ello se advierte en algunos rasgos especialmente utilizados, e inconfundibles. Así, el uso de las *repeticiones*: véase, como ejemplo, la primera página del libro (con la repetición de «doña Rosa»); o el cuidado de la *adjetivación*, con unas características *sartas de adjetivos* («El gesto de la bestia ruin, de la amorosa, suplicante bestia cansada»). Debe advertirse, asimismo, el especial gusto por las frases construidas con *bimembraciones* o *plurimembraciones*, buscando *paralelismos sintácticos* y *efectos rítmicos*. De ahí, una tendencia a la frase morosa, lenta, en las reflexiones o descripciones, en contraste con la rapidez de de las frases puramente narrativas. Todo ello supone, acaso, cierto retoricismo. Para Zamora Vicente, «retórica» y «sencillez» son dos polos a que Cela atiende por igual. En cualquier caso —

insistamos—, su sabiduría lingüística es evidente.

Alcance social y existencial de «La colmena»

Volviendo al contenido de la novela, y especialmente a las variadas peripecias de sus personajes, debemos preguntarnos, en fin, sobre el sentido global de *La colmena*. Según Sobejano, su tema central sería «la incertidumbre de los destinos humanos». En torno a ello, hay una constelación de temas o motivos dominantes: el hambre, el dinero, el sexo, el recuerdo de la guerra... Y todos estos temas confluirían, según el autor citado, en una idea: la **alienación**.

Ahora bien, esa temática puede abordarse con un enfoque social o con un enfoque existencial (o con ambos a la vez). ¿Cuál es el enfoque de Cela? ¿Y cuál su alcance?

El alcance social de *La colmena* ha sido sometido a discusión, con reservas semejantes a las hechas sobre su objetividad y su realismo. Gil Casado piensa que «el enfoque es muy limitado en cuanto a intención social» (y parecidas son las opiniones de Corrales Egea o Sanz Villanueva). En definitiva, lo que estos autores quieren decir es que no hay en Cela un enfoque dialéctico, propio —como vimos— de una novela «social» en el sentido más restringido. De hecho, el mismo Cela, en 1959, calificaba de «falsa» la «novela social» y se manifestaba ajeno a cualquier carga ideológica:

«La trascendencia social de la novela —decía— es un hecho de orden natural que nada tiene que ver con la intencionalidad del escritor. El novelista debe seguir el viejo precepto stendhaliano y pasear el espejo por el camino de la vida. El novelista no tiene que intervenir en la realidad que constituye la materia de su obra, puesto que cualquier injerencia en ella puede significar una caída en la novela tendenciosa ideológica.»

Tales palabras son muy claras en cuanto a propósitos, aunque podrán matizarse con las observaciones antes hechas sobre la «intervención» del autor y la índole de su mirada selectiva.

En cualquier caso —y aun teniendo en cuenta sus límites— no puede negarse que exista en *La colmena* un **testimonio social** (como han subrayado otros críticos: Nora, Castellet, etc.). Sus personajes pertenecen a un buen número de estratos sociales. Así, tenemos a los ricos, a los triunfadores (doña Rosa, Vega el impresor, el señorito Pablo Alonso, el

prestamista...). Son los avasalladores, los insolentes o los inconscientes, que a menudo expresan un odioso desprecio a los demás. Y por debajo, diversos escalones que van del «quiero y no puedo» hasta la pura miseria.

Dentro de los temas sociales, hay que destacar la extraordinaria frecuencia con que se habla de dinero o de comida, apuntando al *hambre* y a la *penuria económica*. Y entre las *miserias morales*, resultan claros los casos en que la degradación tiene concretas causas sociales (véase la historia de Purita, o la de Victorita, entre otras).

Con lo social se enlazan alusiones políticas: la frecuencia con que se lanza el insulto de «rojo», el espectro de la persecución policial, la admiración por Hitler en algunos personajes... Y, en relación con todo ello, hay una sátira de la moral conservadora, rayana en beatería («Tiene que haber más moral; si no, estamos perdiditas»), cuando no aliada con la hipocresía social («Los obreros —piensa [doña Visi]— también tienen que comer, aunque muchos son tan rojos que no se merecerían tanto desvelo.»)

Las notas comunes al mundo de *La colmena* serían la insolidaridad y la impotencia. Lo primero, habrá quedado ya claro. En cuanto a lo segundo, es notable que nadie parezca rebelarse (si bien hay conatos de rebeldía en Martín Marco o en ese personaje llamado Mauricio Segovia que «no puede aguantar las injusticias»). En conjunto, nos hallamos — como ha señalado Sobejano— ante una «masa alienada».

Cela, pues, ha paseado su «espejo» (espejo deformante, si se quiere) ante la sociedad madrileña de la posguerra. Y, aun deformada, esa sociedad está en *La colmena*. Junto a ello, sin duda, la queja, la protesta desesperanzada del autor («Sé bien —ha dicho— que *La colmena* es un grito en el desierto»). Que esa protesta no se vierta en cauces concretos es algo que —como hemos visto— no juzgaba misión del novelista.

Junto a la significación social, *La colmena* posee un amplio alcance existencial, cuya raíz estaría precisamente en la desesperanza del autor, en su desolada concepción del mundo. Los personajes son criaturas a las que, salvo excepción, vemos como «echadas» en la vida, zarandeadas por ella, transitando sin norte, por «camino inciertos». Son vidas «inauténticas», a menudo desposeídas incluso de la conciencia de su desgracia. A veces, sin embargo, la desesperanza se expresa en palabras tan amargas como éstas de Filo: «Ahora, esperar que los hijos crezcan, seguir envejeciendo y después morir. Como mamá, la pobre.»

Nada más desolador que las reflexiones con que se cierra el capítulo VI. Ante un nuevo día, Cela habla de esas gentes de la ciudad, cuyas miradas «jamás descubren horizontes nuevos». Y todo seguirá igual —«mañana eternamente repetida»—, sin que cualquier

cambio sea más que pura apariencia —ilusión, «juego»— en la ciudad, «ese sepulcro, esa cucaña, esa colmena»... ¿Cabe mayor pesimismo existencial?

En suma, el enfoque y el alcance existenciales amplían el sentido de *La colmena*, a la vez que restringen su alcance (o enfoque) social. Lo social existe como contenido ineludible, no como actitud dialéctica ni como propósito explícito de reforma o de cambio.

Conclusión

Tras todo lo dicho, parece claro el lugar que ocupa *La colmena* en el desarrollo de la novela española contemporánea: estaría en el gozne entre lo existencial y lo social, pero como obra claramente precursora de la novela social de los años 50, iniciando así —en palabras de Castellet— «una nueva etapa en la novelística española».

Por lo que se refiere al plano técnico, cedamos una vez más la palabra a Gonzalo Sobejano: «Tres notas estructurales de *La colmena* pasaron pronto a la novela social de 1950 en adelante: la concentración del tiempo, la reducción del espacio, la protagonización colectiva.» Su papel innovador y su influencia son indiscutibles.

En fin, por sus valores propios, la obra es una de las cimas de su autor y, sin duda, un título clave de la literatura española posterior a la guerra civil.