

## *Café de artistas* (1953) de Camilo José Cela y el desorden narratológico del relato: determinismo y optimismo

Camilo José Cela's *Café de artistas* (1953) and the narratological disorder of the story: determinism and optimism

MARÍA EUGENIA ALAVA

UNIVERSIDAD ISABEL I DE BURGOS

**Resumen:** *Café de artistas* salía por primera vez publicado en el número 6 de la colección Novela del Sábado en 1953. El texto acercaba al gran público una novedad en más de un sentido. A través del aparente desorden con que se presentan los hechos en *Café de artistas*, el lector tiene finalmente un cuadro atinadísimo de todo lo ocurrido y del contexto general que rodea las vidas de sus personajes. En este trabajo voy a presentar tres tipos de rupturas en la pragmática discurso, mediante diversas teorías de narratología, para tratar de llegar a la conclusión de que, precisamente a través del desorden, era cómo mejor se podía ilustrar la artificialmente determinista vida de los habitantes del régimen dictatorial de Franco. También trataré de demostrar, por medio del contenido semántico, cómo en este caso Cela opta por el optimismo y el vitalismo ante la adversidad.

**Palabras clave:** Determinismo, Optimismo, Realismo objetivista, Rupturas narratológicas, Fragmentación de la identidad.

**Abstract:** *Café de artistas* was first published in number 6th of the collection Novela del Sábado, in 1953. It was a short novel of 64 pages that was modern in more than one sense. Even if the short novel seemed to be chaotic, the reader is able to clearly find the depiction of what goes on the lives of its characters. In this work my final aim is then to show how precisely it's the lack of narrative order which entails the paradoxical view of Cela's determinist society. I also want to show, semantically this time, how Cela opts for an optimistic result in this work of 1953.

**Key words:** Determinism, Optimism, Behaviourist realism, Narratological disruptions, Identity fragmentation.



## Introducción

*Café de artistas* salía por primera vez publicado en el número 6 de la colección *Novela del Sábado* en 1953. Tendría posteriormente varias reediciones inaugurando siempre la recopilación de otros relatos cortos, siendo la más completa la de 1969 en la Biblioteca Básica Salvat de Libros de RTV donde en el prólogo de Carlos Martínez-Barbeito se describía la personalidad literaria de Cela en los siguientes y útiles términos:

Detrás de su gesto feroche y de su voz campanuda y retumbante, hay una delicada ternura y ¿lo diré? Una gran timidez que él se sacude de encima como puede, que suele ser exagerando la nota y escandalizando a los timoratos y a los finústicos. (Martínez-Barbeito *apud.* Cela, 1969: 8)

Cuento, relato breve, o novela cortísima de las convenidas 64 páginas de la colección *Novela del Sábado*, el texto acercaba al gran público una novedad en más de un sentido. Igual que *La colmena* (1951), esa primera parte de la inacabada trilogía titulada “Caminos inciertos”, había significado una notable ruptura de estilo con la novela crítico-social del medio siglo, Cela no cejaba en su empeño de proponer el caleidoscopismo como bandera personal de su realismo en *Café de artistas* (1953), que además vio la luz editorial en España antes que la anterior. Josep María Castellet en sus *Notas sobre literatura española contemporánea*, reunidas en libro en 1955, exigía a los autores una responsabilidad por su tiempo que se conjugara con la capacidad de ofrecer al lector algo nuevo en lo que él mismo, con su particular manera de hacer crítica, venía llamando nueva “literatura de producción” (Castellet (1951), 1955: 18) frente a una anterior “de consumo” (Castellet (1951), 1955: 18). En un repaso rápido por lo escrito hasta entonces en el medio siglo, diría lo siguiente:

[...] [E]l panorama de nuestras letras queda extraordinariamente simplificado. En realidad, en esos trece años, creemos que sólo dos obras literarias colman los requisitos de *revelación y propuesta*: «La colmena», novela de Camilo José Cela, e «Historia de una escalera», drama de Antonio Buero Vallejo. (Castellet (1951), 1955: 19)

Indistintamente de cuáles fueran los criterios reales para hacer esa selección a fecha tan pronta como marzo-abril de 1951, en el número 12 de la revista *Laye*, ello sin duda es revelador respecto del magistral estilo que evidentemente sí que venía proponiendo Cela en su nueva literatura crítico-realista después de lo



picaresco-grotesco en *Pascual Duarte*. Pues bien, en *Café de artistas* igual que en *La colmena*, la intención última del escritor era la de mostrar la triste sociedad de finales de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta, donde los habitantes de la península luchaban contra un destino ciertamente poco prometedor para abrirse un hueco en un panorama desalentador, penosamente autárquico y absolutamente claustrofóbico. En las dos novelas, Cela consigue transmitir el sentimiento de cerrazón social de numerosas maneras y a través de diversos motivos. Gonzalo Torrente Ballester, en un pequeño análisis de *La colmena*, hecho en colaboración con Castellet, proponía lo siguiente respecto de la configuración del pensamiento de Cela en esa novela:

Si tomamos como ejemplo la citada novela de John Dos Passos, vemos en seguida que no existe un argumento colectivo, orgánicamente desarrollado por los personajes; existe, si acaso, «un pensamiento» del autor que sirve para reunirlos [...]. Es la vida real lo que el novelista quiere describir, en lo que tiene de multitudinaria y, al mismo tiempo, de irremisiblemente individual. No hay en *Manhattan transfer*, como tampoco hay en *La colmena*, verdadera colectividad. Si tomamos un momento concreto de la realidad, vemos lo que sucede, a partir de ese momento, a los personajes elegidos. Ahora bien: en la realidad, la vida de estos personajes transcurre simultáneamente, y la novela no puede jamás realizar esa simultaneidad [...]. (Torrente Ballester *et al.*, 1980: 398)

Efectivamente, en este tipo de novelas lo que prima es la impresión del autor sobre la realidad que le rodea y que, al tratar de mostrarla a través de esa fingida objetividad realista, lo que hace es diseñar su propia crítica en torno a ella. Llama la atención, precisamente, como con el aparente desorden con que se presentan los hechos en *Café de artistas*, el lector tiene finalmente un cuadro atinadísimo de todo lo ocurrido y del contexto general que rodea las vidas de sus personajes; aunque no quede claro, sin embargo, la crítica última del autor en materia sociológica y/o de ideología (política). Hay una denuncia, eso está claro, pero la complejidad de la misma parece estar al nivel de la de la propia vida, por lo que sólo se puede asegurar, desde la vertiente más filosófica del planteamiento, que la intención última del escritor es anteponerse a una adversidad colectiva.

En este trabajo se van a presentar entonces dos tipos de rupturas en la pragmática del discurso, mediante teorías de la narratología del siglo XX, para llegar a la conclusión de que precisamente a través del desorden es cómo mejor se podía ilustrar la determinista vida de los habitantes del régimen dictatorial de



Franco. Y que el autor de *La familia de Pascual Duarte*, que sin duda es el ejemplo literario por antonomasia de semejante paradoja vital en el realismo crítico del medio siglo, lo logra a través de la disposición estructural de una novela corta a la que, a diferencia de la obra celiana en general, poca atención se le ha prestado todavía. Los dos tipos de rupturas de la pragmática discursiva serán de tiempo y de espacio.

También se tratará de demostrar en un segundo plano, por medio de un análisis del contenido semántico del relato, cómo en este caso Cela opta por el optimismo, lo cual no es habitual en un autor cuya visión del mundo y del ser humano siempre se ha considerado pesimista por la generalidad de la crítica. Y para ello nos detendremos en la construcción del personaje protagonista y en cómo la fragmentación de su identidad ayuda a crear esa paradójica impresión de esperanza.

Las dos fuentes fundamentales empleadas son: la obra colectiva de 1972, *Análisis estructural del relato*, donde intervienen, entre otros, Roland Barthes, A. J. Greimas, y Gerard Genette; y *Figuras III* (1989) del mismo Genette. Pero antes de empezar, también es necesario aportar la descripción que da la RAE sobre los dos conceptos filosóficos que se manejan en el trabajo con cierta vaguedad, ya desde el título, simplemente para poder llegar a los objetivos. *Determinismo* es, para la Academia, la “doctrina según la cual todos los acontecimientos, y en particular las acciones humanas, están unidos y determinados por la cadena de acontecimientos anteriores”; *optimismo*; por su parte, es la “doctrina que atribuye al universo la mayor perfección posible”.

### **¿Novela de protagonista y secundarios o novela coral?**

Nos encontramos con un relato donde podría parecer que el coro canta la trama principal, sin necesidad de un protagonista. Siguiendo el planteamiento estilístico y de contenido que se despliega en *La colmena* (1951) podría incluso decirse que no hay trama. Ángel Díaz Arenas define una que él considera la segunda etapa de Cela, la que llama de “trama de cabos sueltos”, -incluyendo en esa etapa precisamente *La colmena*, *Tobogán de hambrientos* (1962), y



*Vísperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid* (1969)- en los siguientes términos:

En este tipo de textos el autor ya no pretende contar una aventura, sino que se conforma con mostrar elementos dispares y aparentemente caóticos y confusos que podrían ser la base para contarla, pero no lo hace. Él presenta al lector sinnúmero de retratos, caricaturas y destinos con los que el lector mismo puede contarse una historia. Es decir, que el autor se queda entre «la escritura de una aventura» y «la aventura de una escritura», estando ya muy presente su aventura escritural. (Díaz Arenas, 2017: 229-230)

Paul Ilie, por su parte, en su conocido libro sobre la novelística de Cela, publicado por primera vez en 1963, ya afirmaba lo siguiente en torno a la intención última de la descripción de una colectividad múltiple en *La colmena*:

En la uniforme colectividad de *La colmena*, no resulta fácil identificar a una entidad aislada. La mayoría de los rostros pasan desapercibidos, y cuanto más numerosos, mayor es la similitud de su apariencia. Estas descoloridas máscaras no sólo resultan inútiles para la identificación, sino que arrojan poca luz sobre las cualidades personales [...] Puesto que en *La colmena* se hallan ausentes los conceptos usuales de trama y destino, Cela promueve la unidad por medio de varias relaciones fortuitas que afectan levemente a la verosimilitud de la novela. [...] (Ilie, 1978: 125-127)

Pero todo esto no ocurre en el relato que hoy se analiza. Tenemos un protagonista claro sobre el que además recaerá el peso de toda la trama. Se trata de Cancalbús. Cándido Calzado Bustos, el chico de provincias que viaja a Madrid con la intención de convertirse en artista y que se desarrolla como persona en el *Café de artistas*. Es alrededor de Cancalbús donde ocurren el resto de acciones y donde el resto de personajes encuentra su razón de ser. Cirilo, el novelista novel a quien su editor explica cómo se debe escribir una novela, sólo cobra importancia en la trama cuando decide que finalmente Cancalbús sea su amigo. Renata es ejemplo de la penuria de los más bajos estratos sociales, sólo en tanto que es prima del protagonista. Rosaurita, por su parte, es la heroína del relato, pero lo es sólo porque concede su amor al chico de provincias. Mamed es el héroe romántico que muere para salvar a sus semejantes, pero lo es sólo porque Cancalbús le concede ese estatus con sus actos de antihéroe. Por todo ello parece que la novela corta tiene una trama clara, unipersonal, aunque se permita muchas heterodoxias que incluso nos llevan a confundirla en un primer momento con una nueva *colmena* de corte coral y sin trama central. En un



artículo para *Ínsula* en 1974, el crítico Ramón Buckley veía tanta modernidad en el protagonista de *La colmena*, que incluso lo asemejaba con el de *Tiempo de silencio*. Decía Buckley:

Doce años después de la aparición de *La colmena* publica Martín Santos una novela de tema análogo: la vida madrileña en la época de posguerra. Poco hay de novedoso en la temática de *Tiempo de silencio*. Incluso su protagonista, Pedro, tiene mucho que en común con el Martín de *La colmena*. (Buckley, 1974: 1)

A pesar de que la afirmación anterior es quizás exagerada y más para el caso de *La colmena*, es cierto que el chico de provincias, llamado así a menudo, alecciona al resto de personajes que viven sumidos en el desorden en Madrid en *Café de artistas*. También él será sometido a ese desorden a su llegada y aprenderá vivir en él, pero saldrá airoso. Igualmente, además de la construcción narratológica que también invita a pensar en una novela de personaje, prácticamente en una *Bildungsroman* alrededor de Candalbús pues este aparece en todos los capítulos con más o menos centralidad, lo mismo ocurre si pensamos en el cuadro-mensaje reivindicativo de fondo. Se trata de una reivindicación de la esperanza ante una situación adversa, que Cela considera posible.

Igualmente, también hay una crítica universal hacia la necesidad de la modestia y el compañerismo en los tiempos difíciles que se ejerce, sobre todo, a través de finas ironías en las acotaciones del narrador a los diálogos de los personajes. Pero, sobre todo, se trata de alcanzar las aspiraciones personales en una sociedad decididamente desigual; y, para ello, la existencia de un protagonista que lo demuestre es necesaria.

### **Rupturas de tiempo: la alteración de la percepción temporal en el sujeto alienado**

Volviendo a un tratamiento narratológico del texto, una de las características principales en lo que se refiere a modernidad y heterogeneidad es la ruptura del tiempo natural del relato. Hay rupturas macrotextuales, entre capítulos aparentemente inconexos que se explican a sí mismos hacia el final; y también microtextuales, dentro de un mismo capítulo, que generan inseguridad



en el lector y cierto sentimiento de abismo, cuya única intención última es transmitir el desequilibrio que también sienten los personajes. Buen ejemplo del primer caso es la transición del primer al segundo capítulo. En ningún caso sabemos si se trata del mismo día o si ha pasado una semana entre los episodios; lo único que queda claro es que se trata del mismo café. El empleo del tiempo presente, por su parte, ejerce una impresión de proximidad de los hechos al tiempo de la escritura, como si se tratara de un diario elaborado por el escritor, presente ante los hechos, en días consecutivos. Paul Ilie en su libro de 1963 denominaba a ese fenómeno el “ahora constante” (Ilie, 1978: 129) y le atribuía además una “actitud intelectual” por parte del novelista:

El énfasis sobre el momento en sí hace que todo resalte como visto por vez primera. Este liberar a la existencia del pasado y futuro [...] implica una voluntad de mantenerse en el único aspecto de un cosmos cambiante del que se posee plena aprehensión: el momento mismo. (Ilie, 1978: 132)

Pero lo cierto es que en lo concerniente al tiempo natural del relato general nunca sabemos cuál es el orden de los cuadros, aunque como ya hemos dicho, sí que hay claramente una trama que, si bien puede ser mínima en acciones, versa en torno al crecimiento personal del protagonista:

En el bar, delante de un café con leche, un editor le explica a un novelista flaquito, con cara de padecer del hígado y quién sabe si también de hemorroides. –Mire Usted Cirilo, dejémonos de zarandajas y de modernismos. La novela, ¿me escucha usted? (Cela, 1953: 12)

A renglón seguido de la cita anterior, se vuelve a un pretérito imperfecto, en modo de narración omnisciente, que nos indica que lo ocurrido ha de enclavarse en la trama central, que poco a poco, irá desarrollándose a lo largo de los capítulos. Ambos ejemplos encadenados son buena muestra de cómo la ruptura del tiempo, a nivel macrotextual y microtextual, van de la mano y son una constante en la configuración de la estructura de *Café de artistas*. Otro buen ejemplo del nivel microtextual es sin duda la ruptura de tiempos dentro de un mismo diálogo que se interrumpe por las acotaciones del narrador omnisciente, a modo de didascalías histórico. El escritor emplea la explicación del diálogo, en estilo directo, como elemento para construir a los personajes a través de su historia personal, pero sin ni siquiera interrumpir las conversaciones. Esta clase de



ruptura, que ni siquiera genera una metalepsis, sino más bien una aparente incoherencia del discurso general, es sin duda el cénit de la modernidad en la novela y es el recurso que mejor transmite la alteración del tiempo también desde la perspectiva de los personajes:

Por añadidura le decían:

-Cancalbús, tipo torero, a la salida te espero.

A Paquito, entonces, lo esperaban a la salida, y un día sí y otro también lo tundían a golpes. Otra de las características de la etapa cretina de la adolescencia es esta de hacer versos.

-¿Pero qué te he hecho yo?

-Nada.

La prima Renata tenía un niño que olía a «pipí»; se conoce que lo lavaban poco.

-¿Tú quieres que mi hijo se muera de una pulmonía, el fruto de mis entrañas?

-No, no; yo quiero que tu hijo viva y prospere para llegar a ser un hombre de provecho.

(Cela, 1953: 34)

A nivel macrotextual, el protagonista se encuentra perdido desde el primer día que sabemos que entra en el café hasta el último, después de la muerte de su amigo Mamed y cuando ya se yergue como mítico personaje del mismo lugar. La pérdida es una constante en el sujeto. Pero, como se verá más adelante, también se percibe un crecimiento, un aumentado sentimiento de confianza hacia el final de la novela, cuando Cancalbús haya logrado hacerse un hueco en la sociedad de Madrid. El éxito es mínimo pero existe. Sin duda el personaje ha crecido como persona y ello se deja sentir también en su percepción del tiempo. Veamos un ejemplo del inicio de Cancalbús y otro del final para ilustrarlo:

El joven de provincias se pone colorado y, sin querer, fija la vista en la pechuga de la señora. En su provincia no pasan estas cosas. En su provincia, las señoras están gordas, sí, pero no hacen versos: hacen calceta y filtré. En su provincia, las señoras también hieden a vaca, sí, pero no toman anisete: toman chocolate, y no siempre. (Cela, 1953: 6)

El joven de provincias toma su bicarbonato, disimula el gas lo mejor que puede, y clava su vista en los brazos de Esmeraldina.

-¡Vaya brazos! Yo no me explico cómo no está todo el mundo mirando para los brazos de esa señora. (Cela, 1953: 59)

Además, Cela emplea las rupturas temporales como una excusa para incluirse a sí mismo en la trama. A menudo el pretérito imperfecto típicamente narrativo se transforma en presente sin razón aparente provocando una ruptura temporal en el discurso que introduce una nueva noción en el relato: la del



ensayo. Cela elabora un ensayo filosófico a la par de su trama novelesca que, al tiempo, se explica a sí mismo y explica a los personajes y a sus acciones. Cuando parece que el desorden ha llegado a su cénit, la explicación filosófica nos anima a seguir leyendo, porque parece que ya entendemos todo. Sin duda Cela juega con las deducciones sartreanas del ser-para-sí y del ser-para-otros expuestas en *El ser y la nada* que había aparecido en castellano en la editorial Iberoamericana de Buenos Aires en 1949, además de recurrir al vitalismo optimista del Camus de *El mito de Sísifo* -que sería publicado en castellano por Losada en ese mismo año de 1953 (Cruces Colado, 2006: 83), aunque sin tanta solemnidad ni sacrificio en pos de la búsqueda de un ascetismo colectivo como sería el *Hombre Rebelde* del argelino, puesto que la conclusión final será precisamente la necesidad de vivir ante todo y ante todos.

Prácticamente se podría extraer el ensayo de filosofía del resto del texto si juntásemos todos los extractos en tiempo presente frente a aquellos escritos en pretérito imperfecto. Además de eso, en el ensayo el escritor se hace presente, como un personaje más que participa en la trama de la novela; o, mejor dicho, que quiere participar. De una manera más descarada que cuando se trata del narrador omnisciente, en esos breves momentos ensayísticos, Cela pretende convertirse en un habitante más del café de artistas que se permite incluirse en un «nosotros» o dar su opinión sobre su protagonista como si fuera su coetáneo. Sin duda esa magistral ruptura temporal, siempre ahora sí, acompañada de una metalepsis en el relato central, (Genette, 1989), es lo que otorga coherencia a todo el texto y, a su vez, lo complica:

Paquito, naturalmente, no se llama Paquito. Paquito se llama Cándido Calzado Bustos y es un joven de provincias que ha venido a conquistar Madrid, no se sabe bien con qué armas. En el colegio, a Paquito algunos le llamaban «Cancalbús». Fue en esa etapa cretina que tienen los adolescentes y que se caracteriza, entre otras cosas, por hacer combinaciones con las sílabas de los nombres, igual que los encargados de bautizar a las droguerías, que suelen ser unos gilís con gafitas y pelo rizado. (Cela, 1953: 33)

Hay también, en estos puntos, una ruptura del pacto narrativo (Álamo Felices, 2012: 300) donde se desdibujan los límites de la ficción y de lo que no lo es, donde la diégesis pretende participar como elemento más de la mimesis en términos de Genette (Genette *apud.* Barthes *et al.*, 1972: 193); además de,



bidireccionalmente, dónde se ficcionaliza la figura del escritor al permitirle incrustarse en la trama del relato para explicarla desde una especie de pedestal filosófico, que bien mirado tampoco es tan alto como le gustaría. No es posible, por lo tanto, establecer una relación lógica entre los personajes y los tiempos que habitan ya que nunca están delimitados con concreción. Por otro lado, tampoco se puede establecer una relación lógica por parte del narrador omnisciente con esos tiempos, ni tampoco con la del narrador-ensayista-personaje, ya que también se siente cómodo en esa inconcreción temporal-espacial. García Landa lo define en los siguientes términos:

Si no es posible establecer una relación espaciotemporal entre narrador y acción, quizá sea debido a que la relación entre ambos sea pseudo-temporal (hablaremos de relación temporal neutra en lo que sigue). (García Landa, 1998: 392)

Habría que hablar entonces de una localización temporal neutra para este relato. Pero es en esa misma inconcreción quizás también donde podríamos encontrar el primer desafío al determinismo mediante el simple refrán que Pascual Duarte empleaba en el capítulo segundo de sus confesiones, *no por mucho madrugar amanece más temprano*.

### **Rupturas de espacio: la desorientación como forma de vida**

Desde el primer momento el Café de artistas es un lugar simbólico, lleno de símiles, en palabras del propio autor. Es un lugar que se deshace, crece y decrece en función de los que lo habitan. Es, si fuera un cuadro, como los relojes putrefactos de Dalí. La realidad, prácticamente externa a la vida real que simboliza el café con su puerta giratoria, es el símbolo principal de la ruptura espacial. Dentro del mismo recinto existen diferentes mesas y esquinas donde se desarrollan acciones muy diferentes, presididas por gentes diferentes, que prácticamente parece que habitasen en realidades paralelas. El novelista novel se sienta con su editor en una mesa-isla, que nunca conocemos dónde se sitúa dentro del café. Los pintores se sientan “en tres o cuatro mesas en fila” (Cela, 1953: 16). Los cómicos se sientan en una esquina trasera, “del nocturno y abigarrado rincón” (Cela, 1953: 35) que representará el principio del fin para



Mamed, “el pardillo penicilinorresistente” (Cela, 1953: 35). Y Cancalbús se sienta en una mesa cercana a Rosaurita, pero de repente se funde en una sola, con su amor, sin explicación aparente. De esta manera, las rupturas espaciales que se dan dentro del café son buena muestra de la desorientación que sienten los personajes en vida, movidos como espectros que persiguen sus sueños pero nunca saben dónde los encontrarán. Citamos de nuevo a Castellet en su “nota positiva” (1955: 63-74) a *La colmena*, para ilustrar la intención última de esa desorientación que Cela parece que no se cansa de representar:

Cela conoce bien a esos personajes porque los quiere. Claro está que su afecto no enturbia su entendimiento y Cela sabe perfectamente que sus personajes no son más que unos infelices que pasan las horas muertas pensando «vagamente, en ese mundo que, ¡ay!, no fue lo que pudo haber sido, en ese mundo en el que todo ha ido fallando poco a poco, sin que nadie se lo explicase, a lo mejor por una minucia insignificante». [...] (Castellet, 1955: 65)

El final de la novela corta, circular, es aún más desorientador. Tampoco sabemos ahora dónde se sienta Esmeraldina y parece que los cómicos se sientan en la misma esquina, pero sólo podemos intuirlo. La escena queda igual de desordenada que al inicio, dentro de una cafetería mágica que parece que pudiera tener un sinfín de planos si la imaginamos. Pero el lector, mediante la repetición circular del problema, se ha acostumbrado al desorden. Ha comprendido que es en ese caos mental, de tiempo y de lugar, dónde viven los habitantes que pueblan el café; y, de alguna manera, todo parece ahora más ordenado. Veamos dos ejemplos de ambos momentos del libro:

Algunos días, en lugar de decir esto, se dice esto otro:

-Lo que yo le digo a usted, pero que muy enserio, es que Balzac... Bueno, ¿para qué hablar!

Entonces, el joven de provincias se pone a pensar en Balzac y lo confunde con Stendhal. «No, no; el de Madame Bovary, el de Madame Bovary.»

La señora de amplia pechuga tiene unos días mejores que otros.

-¿Qué te pasa Rosaurita?

El joven de provincias encuentra un poco excesivo que a aquella señora, con lo grande que es, la llamen Rosaurita. (Cela, 1953: 7)

La Rosaura y Paquito se consideraban ya casi como socios fundadores del Café de Artistas; la dueña, algunos días, hasta les consultaba sobre la marcha de los acontecimientos mundiales.

- ¡Qué hay de la bomba atómica, don Cándido, usted cree que podremos estar tranquilos?

- Pues claro que sí, señora, pues claro que sí, ¡eso no son más que habladurías!



Julito, al sentirse llamar don Cándido por la dueña del Café de Artistas, se hinchaba de orgullo y de dignidad, como los número uno del bachillerato, allá en el colegio.  
(Cela, 1953: 61)

Por su parte, la salida de Mamed al sanatorio se presenta como una expiación. Él es el personaje, como Cancalbús, que se salva del desorden del café, que se salva del caos. Ambos lo hacen por medio de la salida del recinto y se muestran como personajes que llegan al cielo a través de un duro purgatorio pero cada uno lo hará de una manera muy distinta. La salida del café para Mamed termina en muerte; la de Cancalbús, en la reafirmación y la vida. La unión de los personajes se hace, en la trama, a través de la amistad; y, narratológicamente, a través del espacio castrador del café, superado. Sus distintos finales aleccionan al lector en dos vertientes contrapuestas. Por un lado, el de Mamed, que trasmite la imagen del héroe romántico que escapa del caos vital sólo a través de la muerte, recibida como una compensación por sus buenas acciones. Quizás esta es la vertiente más pesimista de Cela. Cancalbús, por su parte, sigue viviendo, y doma el espacio caótico, se hace con él y aprende a sobrevivir en él. Tratándose del protagonista, se convierte así en un antihéroe al establecer la relación dialéctica con Mamed, Cela presenta a sí su decisión final; el optimismo esperanzador que ya venía planteándose desde la inconcreción temporal de su relato.

### **Fragmentación de la identidad: consecuencia necesaria de un determinismo impuesto**

El libre albedrío es una necesidad en la vida humana. Algo tan complejo como un ser humano no puede estar sometido a unas normas castradoras que le impidan desarrollarse en plenitud. Semejante condición sólo puede terminar en desgracia. En *Pisando la dudosa luz del día* (1945), Cela dedicaba el «Himno a la muerte» a José García Nieto y a Jesús Juan Garcés, pero no sin permitirse incluir también paratextos en forma de versos de Vicente Aleixandre y de Jorge Guillén en algunos de los cinco apartados que componían el largo poema. Desde esa compleja construcción de sus homenajes, el extenso poema configuraba una paradoja en la poesía de la época. Casi como *Pascual Duarte* lo habría sido para la narrativa. Pues bien, en el primer apartado del poema, se podía leer una



estrofa que discurría muy en sintonía con lo que venimos planteando en torno a las fatales consecuencias del determinismo:

Ven Muerte, ven! Ven, Muerte, rodeada de esquinas;  
ven Muerte como un sueño, por algas misteriosas,  
por cuerpos de carneros, por pétalos de olvido,  
ven Muerte, como un dardo a cabalgar mi sangre!

[...]

Por todas estas partes ven Muerte, ven, ven Muerte;  
prima hermana del sueño, presencia de los hombres.

[...]

Sólo quiero tu soplo por mis oídos leves,  
sólo quiero tus ojos tardos posándose en los míos,  
Muerte, Muerte de un golpe. [...]

(Cela, 1945)

Cela sabía bien cuáles eran las consecuencias de una guerra y una posguerra castradoras, y era capaz de ilustrarlo a través de historietas que se hacían muy conocidas al gran público y, cuya sutileza y ambigüedad, consiguieron incluirlas en las tiradas oficiales del régimen pasándose por alto la evidente crítica social que comportaban o incluso haciéndose amistosas para los censores en algunos casos, siendo además que una de las principales preocupaciones de la censura franquista fue siempre el realismo. De hecho, Ángel Díaz Arenas en el espacio que le dedicaba a *La colmena* en su ya citado libro de 2017, se refería a la situación del libro en el contexto censor en los siguientes términos precisamente:

Puede concluirse [...] que es un libro de carácter testimonial que refleja con verosimilitud la realidad del momento. En él su autor documenta la España de los primeros años 40 con sus secuelas de pobreza, miseria, desigualdades sociales, explotación, hipocresía y represión sexual. Estos aspectos están bien reflejados en la obra y eran los que la prensa y la literatura oficial de la época trataban de ocultar. (Díaz Arenas, 2017: 261-262)

En *Café de artistas* Cancalbús cambia de nombre en numerosas ocasiones. Se llama indistintamente Isidro Gil Ciruelo, Paquito, Julito, Esteban, “joven de provincias”, Cándido Calzado Bustos, o simplemente Cancalbús. El escritor ilustra el accidente narratológico con una simple explicación: “Nosotros a Cándido Calzado Bustos le llamamos Paquito, a veces; otras veces le llamamos Julio; el caso es entenderse” (Cela, 1953: 35). Y, efectivamente, ese el quid de la cuestión, lo importante es entenderse. Sin duda Cela emplea esa metafórica construcción de la identidad del protagonista para transmitir la idea de lo irrelevante del ser en mitad de una sociedad totalitaria. Por otro lado, siguiendo



muy de lejos los postulados de Heidegger, Mario Magallón describe sin embargo muy convincentemente cómo se genera ese sujeto posmoderno en mitad de una sociedad castradora:

Las preocupaciones por la “cientificidad” de las filosofías en el siglo XX, desde diversas posiciones teóricas e ideológicas, van a colocar al ente, al *Dasein*, a la existencia, como un ser que pierde su razón de «ser en el mundo», para aparecer como un «ente seriado», masificado, allí donde el sujeto ya no establece relaciones libres con los otros y no realiza esa acción vital a su ser, a su existencia, al *mitdasein* —al ser con los otros—, ente social que ontológicamente es el fundamento del sujeto y del yo. (Magallón, 2013: 387)

Y sin duda mucho de ello hay también en la construcción múltiple de Cancalbús por medio de esa multi-denominación. No se trata de un personaje plano más, de los que tantas veces ha sido acusado Cela de dar a luz. Se trata de un personaje que va creciendo, que se va componiendo, y que carga sobre sus hombros el peso de toda la trama, pero cuya principal característica es precisamente la indeterminación. En el citado prólogo de Martínez-Barbeito a la edición del relato junto a otros cuentos, de 1969, el crítico de TVE escribía lo siguiente:

Cela se ha pasado su vida de escritor coleccionando tipos raros e inventando otros que nunca han existido pero que pudieran existir. Uno de los modos de caracterización de personajes que emplea Cela con más asiduidad es el de darles nombres punzantes y estrafalarios, que, bien mirado, les vienen de perilla. Con estos tipos y estos nombres forma Cela algo así como un bestiario, como un friso de monstruos entre los cuales, a veces, nace, como una flor entre el barro, alguna criatura dulce y sentimental. (Martínez-Barbeito *apud.* Cela, 1969: 10)

A pesar de que los adjetivos no sean los más apropiados para nuestro protagonista de hoy, sí que me parece que en el caso de Cancalbús, asistimos sin duda al segundo tipo de monstruo, que sobresale del bestiario. Del mismo modo, en el relato se percibe una importante dimensión protagonista-otros, como hemos dicho, que se jacta sin duda de viajar por todas las corrientes existencialistas que manejaron los escritores del siglo XX en la península -desde Kierkegaard, hasta Camus y Sartre, pasando por Heidegger y Ortega- sin detenerse explícitamente en ninguna y en todas a la vez. En este caso el protagonista es el ejemplo del que se deducen el resto de personajes, el resto de lectores, y la sociedad peninsular de principios de los cincuenta. El sujeto se



adapta al medio en cada momento y no puede permitirse concebirse a sí mismo como un Uno, completo, con mayúsculas, sino que debe entenderse como un ser poliédrico preparado para adaptarse a cualquier situación que se le ponga por delante. Lo importante es sobrevivir; pero sin duda es posible.

### **Conclusiones semánticas: el optimismo y el vitalismo**

La puerta giratoria de Cela es reflejo de la vida peninsular del medio siglo. Igual que el relato es circular entre el capítulo uno y el diez, la vida parece subsumirse en un mito sisífico que se repite hasta el hartazgo y del que parece que no se puede salir pero sin embargo hay que aceptarlo. En *Café de artistas* parece que el escritor opta por la esperanza sin lugar a dudas y lo hace precisamente a través del personaje principal que le permite diferenciar a un individuo de la masa, como símbolo de buena nueva. Cela sabía que el momento histórico que vivía estaba marcado por el hastío, por la dificultad del ascenso social, por la hipocresía, por el revanchismo, y por un falso determinismo que ahogaba a los españoles. En el muy bien documentado estudio sobre el exilio español que hizo Jordi Gracia en su libro de 2010, *A la intemperie*, recogía en pocas palabras la situación complicada de Cela en la península tras el triunfo de *La colmena* en España y, entre otras cosas, la fundación de *Papeles de Son Armadans* a finales de 1955, “el más duradero de sus empeños” (Neira, 2014: 191), con la ayuda inestimable de su subdirector, José Manuel Caballero Bonald (Neira, 2014: 191):

Por *Ínsula* supieron Juan Ramón y Zenobia qué era *La familia de Pascual Duarte*, la pidieron, la leyeron y no les gustó ni al uno ni a la otra, aunque por razones distintas, y en cambio gustó a muchísimos otros exiliados, como Corpus Barga y Arturo Barea, que valoraron la calidad de otros libros de los años cuarenta de Cela, como el *Viaje a la Alcarria* o *La colmena*, por mucho que supieran, como el propio Cela le escribía a Corpus Barga en 1958, que esos libros habían aparecido en España porque él era parte de la victoria [...]. (Gracia, 2010: 124)

Cela estuvo comprometido de muy distintas formas en la posguerra franquista, tanto nacional como internacionalmente. Fue un personaje pintoresco del entramado del régimen al que no fácilmente puede describirse más allá de incorporarle a esa clase social medio-burguesa de que hablaba Umbral en el prólogo de *San Camilo 1936*, que efectivamente le había beneficiado también



desde su infancia y hasta su paso por la guerra en el bando del ejército nacional. En sus memorias de 1993 definía, de entre otras muchas maneras de hacerlo, el final de la Guerra Civil como sigue:

La justicia puede ser peor que la venganza, en teoría, no, pero en la práctica, sí. [...] El carlismo y el falangismo, aquél con más veteranía, este otro con mayor pujanza, fueron dos situaciones transitorias, adjetivas, efímeras, que no tuvieron mando jamás aunque Franco les hubiera hecho creer que sí en algunos momentos; el doble mal histórico de España fue entonces, como lo fue siempre, la Iglesia y el Ejército, mejor dicho, el entendimiento caduco que se tenía de la Iglesia y del Ejército. [...] La falacia aquella de la venturosa y dolorosa paz y todos sus amargos preámbulos y epílogos no hubiera necesitado para nada poetas que la cantasen solemnemente sino políticos que la encauzaran inteligentemente en un bando o en el otro, antes y después de la Guerra Civil y dentro de España o en la amarga y mantenida diáspora. Yo prefiero la poesía a la política, también me gusta más y eso lo sabe todo el mundo, [...]. (Cela, 1993: 310-319)

No parece que sea el momento de dilucidar qué situación ideológica, ni por supuesto ética, ocupó en ese complejo marasmo de relaciones que manejó durante la larga posguerra. Y tampoco tenemos los instrumentos necesarios para hacerlo. En este caso se ha tratado solo de acercarse a la perspectiva que traslada en esta novela corta sobre la posguerra peninsular y en este sentido sí que es bastante clara, aunque sea desde un planteamiento más filosófico que estrictamente sociológico. La obra de Cela planteó siempre que su mundo era castrador y forzosamente determinista, aunque lo fuera más para las clases sociales bajas evidentemente; si bien ni siquiera parece que se pueda determinar qué opinión real podría haber tenido el escritor acerca de los medio-burgueses de su misma clase, tan complejamente retratados en todos sus textos. En su prólogo a *Tobogán de hambrientos*, que cito de nuevo, el escritor afirmaba lo siguiente en este sentido:

[...] se me achacó que me río de la miseria. Ni merecería la pena esforzarse en atajar tan craso error: de lo que me río –y a violentísimas y desaforadas carcajadas- es del tibio mundo pequeñoburgués que acuna y hace posible esa misma miseria que le espanta y sobre la cual se alza. (Cela, 1999: 13-14)

En su caso, Cancialbús, que se hace un hueco en la sociedad madrileña, lo hace sin renunciar a su posición de chico provinciano, pero no obstante sí que parece querer pertenecer a ese oscuro mundo de la pequeña burguesía. O quizás sólo quiera burlarse de él. Su sarcástico nombre desde luego no ayuda a dilucidarlo.



No está clara la posición sociológica del escritor en este texto, pero tampoco lo está en el resto de sus obras, siempre teñidas además de una ironía indescifrable.

En un plano más bien filosófico, sí que es sin embargo diáfano que Cancialbús se niega a aceptar el determinismo y que se enfrenta a un entorno que no le es favorable en ningún sentido, y que le sale bien. Cela se pone así al nivel de los grandes pensadores existencialistas. Cancialbús simplemente quiere sobrevivir y superar el absurdo de su existencia. Lo hace sin prisa y logra aprender a vivir manejando el desorden. Es un vitalista por excelencia que se enfrenta a la sinrazón y que consigue vencerla a base de establecerse en ella. Es también, como hemos visto, un antihéroe en cierto sentido; pero esta condición es la única que le permite al escritor establecer una solución de optimismo para el destino de su protagonista. El profesor británico David Henn, en un artículo titulado precisamente “El pesimismo en la narrativa celiana” para la revista *Hispanística XX*, que en 1990 rendía homenaje al autor gallego, terminaba planteando lo siguiente:

Pero esto no quiere decir que a lo largo de la obra celiana se nos dé una visión del hombre y de la sociedad que es de un pesimismo absoluto. En casi todas las novelas de Cela hay, de vez en cuando, muestras de cariño, momentos de optimismo y actos de generosidad. Algunos de los personajes novelescos parecen darse plena cuenta de la crueldad y del egoísmo de mucha conducta humana, y de vez en cuando un personaje o un narrador levanta la voz en protesta. (Henn, 1990: 67)

Y es que en *Café de artistas* asistimos, efectivamente, a un optimismo posibilista, de mínimos; pero ello no podría ser diferente teniendo en cuenta el contexto de escritura del libro. Gonzalo Sobejano, en su ya afamado artículo sobre *La colmena* para el homenaje de *Cuadernos Hispanoamericanos* a Cela del verano de 1978, “*La colmena*: olor a miseria”, concluía lo siguiente:

El final de *La colmena* no es, pues, un final pesimista: si no puede calificársele de esperanzador, sí al menos de caritativo. [...], [H]ay en esta novela una paradoja tonal entre la objetividad propuesta por el relator y su participación sentimental -más frecuente de lo que parece- en el hacer y padecer de sus personajes. (Sobejano Esteve, 1978: 119)

Algo que hemos tratado de trasladar a esta novela corta de 1953. Cancialbús rechaza ayudar a su prima, se guía por sus instintos básicos al encapricharse de



Rosaura, y antepone sus intereses a los de los demás para lograr abrirse su camino en el gran *Café de artistas* que es el Madrid del medio siglo. El escritor, a través de una amalgama de las grandes corrientes del ser del siglo XX, ha concluido que, ante la adversidad, sea del tinte que sea, es posible y es necesario vivir, aunque sea en forma de antihéroe:

La puerta giratoria del Café de Artistas es una bonita imagen algo semejante a un bonito hallazgo al que se puede estrujar y estrujar, hasta sacarle todo el partido posible. El Café de Artistas está lleno de aleccionadores, de sobrecogedores hallazgos. (Cela, 1953: 53)

## Conclusión

Tras haber analizado la novela corta desde un plano fundamentalmente narratológico y tangencialmente semántico, parece que no podemos determinar qué opinión real podría tener Cela sobre los personajes de su época que recreó en su *Café de artistas*, y desde qué perspectiva personal los miraba; son asuntos prácticamente imposibles de adivinar.

Que el antihéroe sea el único que se salva, nos da una idea de lo complejo de su pensamiento en esos sentidos. El realismo celiano es poliédrico y la realidad que viene retratada, lo hace con todas sus complejas aristas. Sus textos parecen más crónicas periodísticas que novelas, donde el escritor quiere hacerse presente en su fuero interno, pero termina permaneciendo en el anonimato ideológico, como un observador necesariamente neutral. Incluso en las novelas en las que el narrador parece confundirse con la propia figura del escritor, a través de diversos juegos narratológicos, como ocurre en el caso de esta obra, además, son muy enigmáticas a todos esos respectos porque los juicios nunca son definitivos y el sarcasmo invalida prácticamente aquellos que así podrían parecer a priori.

Paul Ilie en su ya varias veces mencionado libro sobre la novelística de Cela, empleando una compleja perspectiva de análisis narratológico-sociocrítica, afirmaba lo siguiente en torno a *San Camilo 1963*: “[...] La precisión histórica se ve desacreditada por las observaciones que hace el narrador sobre la política y la cultura. Existe un decidido propósito de “no saber nada”, un desdén para con el ejercicio de la inteligencia racional” (Ilie, 1978: 276-277). Y, un poco más



adelante, el crítico americano volvía a poner de manifiesto esa inconcreción pretendida, tanto histórica como ideológica, en los siguientes términos: “El narrador presenta poco conocimiento de sí mismo en cuanto individuo socialmente determinado. Este defecto es querido, naturalmente, por Cela; [...] Nunca descubre el lector cómo se relacionan el yo y la sociedad, menos aun lo que pone en marcha a estos dos mundos” (Ilie, 1978: 286). Afirmaciones que sin duda se hacen válidas para la novela que hoy analizamos.

Finalmente, la poeta Sagrario Torres, en el monográfico homenaje a Cela de *Cuadernos Hispanoamericanos*, escribía por su parte lo siguiente:

¿Qué contiene, qué dice, qué aprendemos en la obra literaria de Cela? Para mí contiene toda la complicada naturaleza del hombre, sus múltiples comportamientos, sus grandezas y sus debilidades, sus virtudes y sus vicios, su ángel bueno y su ángel malo. Y me dice todo lo que sin que él pretenda enseñarnos yo aprendo: a regocijarme y a conmovirme; también a meditar, por cuanto que descubro en su prosa una honesta filosofía, como él dice, y una moral para la que no hace falta tener una mirada demasiado penetrante; una moral, que enseña sus claros perfiles, por mucho vitriolo con el que nuestro escritor quiera desfigurarla. Nada más lejos del ánimo de Cela que aspirar a un pulpito de moralizador. (Torres, 1978: 273)

Efectivamente, quizás la opinión de Cela fuera lo de menos y sólo pretendía ofrecer un retrato de su entorno, donde los juicios críticos eran relegados al lector activo que reclamaba Castellet. Quizás fuera esa la posición más inteligente. O quizás fuera la única que consideró a su alcance dada su controvertida situación dentro del régimen.

La denuncia de Cela parece estar dirigida hacia todo y hacia todos, y por eso se nos hace a menudo conflictiva. Josefina Aldecoa en su antología “de amigos”, *Los niños de la guerra* (1983), declaraba en el prólogo con respecto a *La familia de Pascual Duarte*, que “aquello sí que tenía que ver con lo que los jóvenes deseaban conocer, [que] aquello sí [que] era un eslabón con [su], aparentemente desaparecida, historia literaria” (Aldecoa, 1983: 20) y es una buena manera de resumir los logros del escritor gallego en un clima en el que la literatura tanto tenía que decir y tan poco se le permitía.



## Bibliografía

- ÁLAMO FELICES, Francisco (2021). "La ficcionalidad: las modalidades ficcionales", *Castilla. Estudios de literatura*, n.º 3, pp. 299-325.
- ALDECOA, Josefina (1983). *Los niños de la guerra*. Madrid: Anaya, Col. Tus libros.
- BARTHES, Roland, et al (1972). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Ciencias sociales.
- BUCKLEY, Ramón (1974). "Del realismo social al realismo dialéctico", *Ínsula*, n.º 326, pp. 1-4.
- CASTELLET, Josep María (1955). *Notas sobre literatura española contemporánea*. Barcelona: Laye.
- CELA, Camilo José (1945). *Pisando la dudosa luz del día. Poemas de una adolescencia cruel*. Barcelona: Ediciones del Zodiaco.
- CELA, Camilo José (1953). *Café de artistas*. Madrid: La Novela del Sábado.
- CELA, Camilo José (1996). "Historia incompleta de unas páginas zarandeadas", *Papeles de Son Armadans*, tomo XL, n.º 120, pp. 231-240.
- CELA, Camilo José (1969). *Café de artistas y otros cuentos*. Madrid: Biblioteca Básica Salvat de Libros RTV.
- CELA, Camilo José (1993). *Memorias, entendimientos y voluntades*. Barcelona: Plaza y Janés.
- CELA, Camilo José (1999). *Tobogán de hambrientos*. Barcelona: Plaza y Janés.
- CRUCES COLADO, Susana (2006). "Las traducciones de Camus en España durante el franquismo: difusión y censura", *Journal of Franco-Iberian Studies*, n.º 2, pp. 82-113.
- DÍAZ ARENAS, Ángel (2017). *De Pascual Duarte a Madera de boj, de Camilo José Cela. Catorce pasos hacia la modernización de la novela*. Frankfurt: Peter Lang GmbH.
- GARCÍA LANDA, José Ángel (1998). *Acción, Relato, Discurso: Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- GENETTE, Gérard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- HENN, David (1990). "El pesimismo en la narrativa celiana", *Hispanística*, n.º 8, pp. 53-68.
- ILIE, Paul (1978). *La novelística de Camilo José Cela*. Madrid: Gredos.
- MAGALLÓN ANAYA, Mario (2013). "El problema del sujeto en la posmodernidad", *Bogotá*, n.º 83, pp. 381-408.
- NEIRA, Julio (2014). *Memorial de disidencias. Vida y obra de José Manuel Caballero Bonald*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- SOBEJANO ESTEVE, Gonzalo (1978). "La colmena: olor a miseria", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 337-338, pp. 113-126.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo y Josep María Castellet (1980). "La colmena". En Rico, Francisco (Dir.), *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1980*, Barcelona: Crítica
- TORRES, Sagrario (1978). "El otro Cela", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 337-338, pp. 272-288.

Fecha de recepción: 30 de junio de 2021

Fecha de aceptación: 4 de noviembre de 2021