

UNIVERSIDAD FEDERAL DEL PAMPA
CURSO LICENCIATURA EN LETRAS – PORTUGUÉS/ESPAÑOL Y
RESPECTIVAS LITERATURAS

MARIA SOLEDAD LEMOS BALADAN

CAFÉ DE ARTISTAS:
LA MULTIPLICIDAD DEL UNIVERSO DE ESPAÑA

Yaguarón
2016

MARIA SOLEDAD LEMOS BALADAN

CAFÉ DE ARTISTAS:

LA MULTIPLICIDAD DEL UNIVERSO DE ESPAÑA

Trabajo de Conclusión de Curso
presentado al Curso de Letras,
Portugués, Español y Respectivas
Literaturas de la Universidad Federal
del Pampa, como requisito parcial para
la obtención del Título de Licenciatura.

Orientador: Prof. Dr. Carlos García
Rizzon.

Yaguarón

2016

B557c Baladan, Maria Soledad Lemos

CAFÉ DE ARTISTAS: LA MULTIPLICIDAD DEL UNIVERSO
DE ESPAÑA / Maria Soledad Lemos Baladan.

82 p.

Trabalho de Conclusão de Curso(Graduação)--
Universidade Federal do Pampa, LETRAS - HABILITAÇÃO
PORTUGUÊS/ESPANHOL E RESPECTIVAS LITERATURAS, 2016.

"Orientação: Carlos Garcia Rizzon".

1. Literatura española. 2. Camilo José Cela. 3.
Tremendismo. 4. Identidad. 5. Compromiso literario.
I. CAFÉ DE ARTISTAS: LA MULTIPLICIDAD DEL UNIVERSO
DE ESPAÑA.

MARÍA SOLEDAD BALADÁN LEMOS

CAFÉ DE ARTISTAS: LA MULTIPLICIDAD DEL UNIVERSO ESPAÑOL

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras Português/Espanhol da Universidade Federal do Pampa, Câmpus Jaguarão, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Letras.

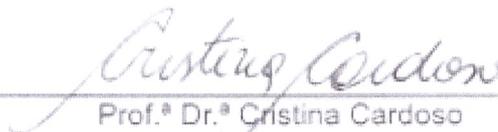
Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em: 24 de agosto de 2016.
Banca examinadora:



Prof. Dr. Carlos Garcia Rizzon
Orientador
(UNIPAMPA – câmpus Jaguarão)



Prof.ª Dr.ª Geice Peres Nunes
(UNIPAMPA – câmpus Jaguarão)



Prof.ª Dr.ª Cristina Cardoso
(UNIPAMPA – câmpus Bagé)

Dedico este trabajo a mi abuelo, Elir Ascención Bordagorri Roldán (*in memoriam*), que me enseñó que: para hervir la leche y mentir hay que tener tino.

AGRADECIMIENTO

Le agradezco a mi familia, por la atención y comprensión en los momentos difíciles y principalmente de ausencias.

A mi querida, Magdalena Carolina Pereyra Cabral, por creer en mí, por su tiempo y noches en claro acompañando mis logros. Por su paciencia, apoyo y constante compañerismo durante todo el proceso facultativo.

A mis padres, Elirio Alberto Baladán de Larrosa y Sonia Mirel Lemos, por la educación que me ofrecieron, por el apoyo incondicional para que fuese posible darle continuidad a los estudios y, principalmente, por los valores que me transmitieron.

A mi orientador, profesor Dr. Carlos García Rizzon, por los conocimientos que me brindó, por sus observaciones, correcciones e incentivos y por las horas de orientación que dedicó a la realización de este trabajo.

A la profesora Dr^a Cristina Pureza Duarte Boéssio, que me permitió formar parte del proyecto PIBID, propiciándome la oportunidad de enriquecer mi experiencia como futura docente y mediadora del saber.

A la institución UNIPAMPA, a su cuerpo directivo, administrativo y a los profesores que tuve la suerte de encontrar en el camino, que, con mucha virtud, supieron mediar sus conocimientos y actuar con dedicación durante la convivencia académica.

Al señor Carlos Marcelo Barboza Piriz y a su señora esposa Arlete Machado, propietarios de la empresa Future Duty Free Shop, quienes me posibilitaron la oportunidad de estudiar, facilitándome arreglos de horarios, días libres, licencias, entre otras cosas.

“joven de provincias, artista de varia suerte que lucha por romper el hielo y triunfar en Madrid”.

Camilo José Cela

RESUMEN

Este trabajo presenta un análisis de la obra *Café de artistas*, del escritor español Camilo José Cela, publicada en 1953. Tiene como objetivo demostrar el modo como el personaje principal se construye como ser en el mundo, en medio de un panorama histórico conturbado por una dictadura. También se aborda la estética tremendista y el quehacer del escritor comprometido con su realidad. El texto está organizado en tres capítulos. El primero, denominado “España y el tremendismo”, sintetiza la conformación de España, el escenario social y político de la Guerra Civil, el Franquismo y, como fruto de ese periodo, la estética tremendista. Para estas consideraciones, hay el apoyo en textos de Pierre Vilar, Camilo José Cela, Carlos Alberto Loprete, entre otros teóricos. El segundo capítulo se titula “La puerta giratoria da vueltas sobre su eje”, en el cual se desarrolla un análisis sobre la obra en sí misma. Los principales aspectos explorados son: el café como un ambiente representativo de la multiplicidad española, la forma de escribir novelas y la constitución de la personalidad del protagonista. Los fundamentos teóricos son diversos, pues el abordaje trabaja con intertextualidades de la narrativa, esto es, en autores que son citados dentro del relato. Entre ellos, se puede destacar a Friedrich Nietzsche. El tercero, “La literatura como compromiso”, trata de la labor del escritor como un ser que, necesariamente, está comprometido con su época. Ese capítulo se basa en reflexiones de Jean Paul Sartre.

Palabras clave: tremendismo, identidad, compromiso literario.

RESUMO

Este trabalho apresenta uma análise da obra *Café de artistas*, do escritor espanhol Camilo José Cela, publicada em 1953. Tem por objetivo demonstrar o modo como a personagem principal se constrói como ser no mundo, em meio de um panorama conturbado por uma ditadura. Também se aborda a estética tremendista e o afazer do escritor comprometido com a sua realidade. O texto está organizado em três capítulos. O primeiro, denominado “España y el tremendismo”, sintetiza a conformação da Espanha, o cenário social e político da Guerra Civil, o Franquismo e, como fruto desse período, a estética tremendista. Para estas considerações há o apoio em textos de Pierre Vilar, Camilo José Cela, Carlos Alberto Loprete, entre outros teóricos. O segundo capítulo titula-se “La puerta giratoria da vueltas sobre su eje”, no qual se desenvolve uma análise sobre a obra em si mesma. Os principais aspectos explorados são: o café como um ambiente representativo da multiplicidade espanhola, a forma de escrever novelas e a constituição da personalidade do protagonista. Os fundamentos teóricos são diversos, pois a abordagem trabalha com intertextualidades da narrativa, isto é, em autores que são citados dentro do relato. Entre eles, pode-se destacar a Friedrich Nietzsche. O terceiro, “La literatura como compromiso”, trata da tarefa do escritor como um ser que, necessariamente, está comprometido com a sua época. Este capítulo baseia-se nas reflexões de Jean Paul Sartre.

Palavras-chave: tremendismo, identidade, compromisso literário.

SUMARIO

INTRODUCCIÓN.....	10
1. ESPAÑA Y EL TREMENDISMO.....	14
2. LA PUERTA GIRATORIA DA VUELTAS SOBRE SU EJE	26
3. LA LITERATURA COMO COMPROMISO	62
CONSIDERACIONES FINALES.....	73
REFERENCIAS.....	80

INTRODUCCIÓN

Existen dos clases de hombres: quienes hacen la historia y quienes la padecen (s/f).

Camilo José Cela

La afirmación tomada como epígrafe se encaja perfectamente al objeto de estudio de este trabajo, la obra *Café de artistas*, que también es de autoría del escritor español. Esta narrativa, publicada en 1953, espeja, bajo ese binomio, los hombres de la segunda categoría de Cela, o sea, aquellos que padecen la historia. Cabe destacar que este pequeño relato fue publicado en un contexto de posguerra, en medio de una dictadura instaurada desde 1939, año en que la Guerra Civil de España culminó tras la victoria del, entonces, Generalísimo Francisco Franco, quien gobernó España hasta su muerte, en 1975.

La Guerra Civil española, de acuerdo con el historiador Pierre Vilar (1987), trajo consigo el exterminio masivo de personas, de ideologías, de culturas y una carencia acentuada en el pensamiento en sí mismo. La educación, la salud, la economía y la política quedaron totalmente devastadas, abolidas por la represión y la precariedad que las condiciones ofrecían. España, uno de los países más pobres y menos industrializado de Europa, en aquel entonces, inicia el Franquismo con una población básicamente agraria, con un bajo nivel de escolarización y una fuerte influencia de la Iglesia Católica, institución a la que Franco le atribuía la legitimidad de su poder, ya que, según su discurso, la Guerra Civil fue una especie de “cruzada” contra el ateísmo marxista. De este modo, a partir del momento en que se inicia el Franquismo, la presencia de la Iglesia Católica en la enseñanza es de carácter obligatorio.

Otro factor que viene a asolar la situación de España durante la dictadura es el contexto económico, pues el país había gastado todos sus recursos para financiar la reciente Guerra Civil. Al estar Franco, durante la II Guerra Mundial, partidario de las ideologías de Hitler y Mussolini, hubo un rechazo ante el régimen español, pues los países aliados, luego de derrotar a Alemania e Italia, dejan a España fuera del plan Marshall. Con eso, se presentaron serios problemas de abastecimiento, que dieron lugar, por un lado, a las cartillas de racionamiento y, por otro, al mercado negro. Ante esta situación, España es obligada a crear una Autarquía, política que

tiende a la autosuficiencia económica en todos los ámbitos, siendo que su principal objetivo era evitar el hambre de la población. Es posible discernir que los años de 1939 hasta 1953 fueron una etapa difícil y hostil, de miseria extrema. A partir de este periodo, comienzan los planes de estabilización, en que EEUU ofrece una ayuda financiera, y el aislamiento de España del panorama internacional llega a su fin, experimentando, en la década de 1960, un momento de prosperidad, de mejoras salariales y sociales en general.

Estas cuestiones sociales, políticas y económicas no se quedan afuera de la producción literaria de Camilo José Cela (1916–2002), pues ambientan y caracterizan los personajes de sus obras. Dicho autor nació en Iria Flavia, pueblo que pertenece a la Comunidad Autónoma de Galicia, y vivenció todos los acontecimientos que condujeron a la Guerra Civil, su desarrollo y su desenlace, así como también, todo el régimen franquista. Fue un escritor comprometido con su época. Perteneció a la Real Academia Española por 45 años, siendo galardonado con diversos premios literarios, entre ellos, el Premio Nobel de Literatura, en 1989. Es considerado uno de los precursores del movimiento literario Tremendismo por sus características narrativas, partidarias de un realismo extremo y crudo, una estética feísta, con un vocabulario violento y cruel. Presenta en sus obras situaciones matizadas de pesimismo, descripciones típicas de un humor negro, de morbosidad, y une, con astucia, lo ridículo a lo nefasto de modo a provocar la perplejidad del lector.

Tras este breve panorama histórico y la presentación del autor, cabe informar que el tema que será abordado en este trabajo es la constitución de la personalidad del protagonista de la obra *Café de artistas. El joven de provincias* se presenta, a lo largo de la narrativa, como un ser fragmentado, en la búsqueda de su identidad e integridad intelectual y de la apropiación y reconocimiento de su espacio como artista. Es importante llevar en consideración que la obra problematiza, de modo implícito, la realidad social de España durante el régimen franquista. El narrador se presenta como un testigo de ese periodo histórico y relata los acontecimientos de un joven del interior que lucha por romper el hielo y triunfar en Madrid, o sea, un joven que sueña en ser artista y conquistar su lugar en la sociedad.

Partiendo de esta perspectiva, se puede interpretar que el *joven de provincias* es una metáfora utilizada por el autor para reflejar una España en crisis, no sólo económica y política, sino que también una crisis social e intelectual, que denota una carencia en el pensamiento filosófico en sí mismo. El objetivo de este abordaje es demostrar en qué medida la obra *Café de artistas* se encaja en la corriente literaria tremendista y cuáles son las características que hacen de esta narrativa un reflejo de la España franquista. También se tratará de mostrar de qué modo el personaje principal encarna las diversas situaciones y las diferentes descripciones para constituirse como persona y artista.

Es importante destacar que la relevancia de este trabajo se da, en primer lugar, porque *Café de artistas* es una narrativa que no ha sido explorada a través de una reflexión crítica más amplia, una vez que no se encuentran con facilidad análisis de esta obra. En segundo lugar, porque el tremendismo es una estética importante, ya que, envuelve características propias de un periodo histórico turbado, en un primer momento, por la Guerra Civil y después por la dictadura de Franco. Por medio de este levantamiento se pretende destacar el estilo de escritura de Camilo José Cela que, mediante una prosa cruda y fea, se apodera de hechos, lugares o personajes minúsculos, haciendo con que formen parte integradora de la realidad. Y valiéndose de una existencia insignificante, plasma, a través de esta narrativa corta y densa, la atrocidad, ridiculez, precariedad y decadencia de la vida. Sin buscar soluciones, sólo se preocupa en registrar el paso a paso de la rutina y del tiempo. Refleja, apropiándose de la morbosidad, la sociedad española y su deficiente formación intelectual, víctima de un sistema dictatorial.

Delante del enmarañado panorama ante el que se retrata esta obra, y las dificultades que enfrenta el *joven de provincias* para construirse como artista, se analizará también la importancia de la literatura y del escritor comprometido con su época. Para tanto, se utilizará como fundamento la reflexión de Jean Paul Sartre en el libro *¿Qué es la literatura?* (2008), en el cual se defiende la idea de que el escritor debe ser un sujeto comprometido con la sociedad y su época. Sartre (1905-1980), filósofo existencialista francés, busca responder las siguientes preguntas: ¿Qué es escribir?, ¿Para qué escribir?, ¿Para quién se escribe? Estos cuestionamientos posibilitan notar que su preocupación, en 1947, año de publicación de su libro, es con la función del escritor. Sartre fue contemporáneo de Camilo José Cela, lo que

anima a utilizar su pensamiento acerca del escritor para analizar el modo en que Camilo José Cela, a través de esta narrativa, cuestiona la manera de hacer arte, la significación y la importancia social que la creación artística representa. Lo hace de modo tan meticuloso que se procurará constatar, en el plano ficcional, si el *joven de provincias*, a lo largo de su proceso de madurez, logra hacerse un artista comprometido.

Café de artistas transita entre los caminos turbios de los géneros textuales del cuento y de la novela. Dividida en once capítulos, retrata de modo verosímil la realidad española de la época, explorando algunas de las características del tremendismo. Interroga, entre otras cosas, la forma de hacer arte, una vez que demuestra la construcción de la identidad de un joven en crisis, en la búsqueda de sus raíces, de una unidad perdida, descubriendo paso a paso la multiplicidad de su existencia, enriqueciendo a cada momento su ser. Un joven de provincias que se desplaza a Madrid para conquistarla, “no se sabe bien con qué armas en el bolsillo”, conforme afirma el narrador. Un chico ignorante, con bajo nivel cultural, pobre, padeciendo de hambre, que quiere hacerse artista y ser reconocido por su trabajo. Se presenta, a lo largo de la obra, con siete nombres diferentes, los cuales van a significar, de manera simbólica, los procesos psicológicos que el personaje va enfrentando día a día para encontrarse y constituirse como sujeto autónomo y pensante, como un ser sensible ante el mundo, esto es, un artista.

Este trabajo está fundamentado teóricamente por Camilo José Cela, que, en su libro *A vueltas con España* (1973), hace una síntesis sobre la formación múltiple y plural de su país, discute la identidad española, su diversidad cultural, y su espíritu de lucha. Problematiza, también, el concepto de novela y la función del escritor. Por el doctor en Filosofía y Letras Carlos Alberto Loprete, que discute, en *Literatura española* (1975), la obra de Camilo José Cela y el Tremendismo. Por los profesores Francisco Valdés Becerril, Leticia Herrera Cerecer y Fermín Estrella Gutiérrez, autores de *Lengua y literatura españolas* (1991), donde abordan la Guerra Civil y la configuración de la novela de posguerra. Por el poeta y crítico literario Guillermo de Torre, que, en *Problemática de la literatura* (1958), estudia el concepto de literatura. Por el filósofo y escritor Jean Paul Sartre, quien analiza en *¿Qué es la literatura?* (2008), qué es escribir, por qué hay que escribir, para quién se escribe y la situación del escritor comprometido con su época. Y por el historiador Pierre Vilar, que, en la

obra *Historia de España* (1987), en el capítulo V, *Las crisis contemporáneas*, explana, de modo detallado, la Guerra Civil y el régimen del general Franco. Los conceptos de cultura e identidad son discutidos a partir de Stuart Hall, entre otros autores, en obras como *Identidade e diferença* (2009), *Da diáspora: identidades e mediações culturais* (2003) e *Identidade cultural na pós-modernidade* (2011). Además, persiguiendo intertextualidades presentes en *Café de artistas*, reflexiones de otros escritores, como Friedrich Nietzsche o Marcelino Menéndez y Pelayo, también son discutidas para comprender una España que se refleja en la identidad conflictiva del personaje *joven de provincias*.

1. ESPAÑA Y EL TREMENDISMO

El joven de provincias se quedó huérfano de padre y madre siendo aún muy niño (1994)

Camilo José Cela

Para explorar la obra *Café de artistas*, se hace necesario, en un primer momento, hacer una descripción de la España que va a ambientar a esta narrativa y de la estética vigente en este periodo, que nace como producto de las circunstancias sociales y políticas.

Retratar una imagen nítida de lo que es España implica considerar su remota formación que, de acuerdo con Cela:

(...) es el producto de la convivencia, la lucha, la recíproca destrucción y la fusión de tres razas – término éste un tanto confuso en la historia española – y tres religiones: los cristianos, los moros y los judíos. Los cristianos españoles que a la postre resultaron ser quienes llegaron a marcar sus conciencias (...) con el quid último de lo español, fueron a su vez, de los sucesivos cruces y contracruces de las sangres y las ideas políticas y religiosas de astures, cántabros, vascones, ceretes, indigetes, ausetanos, lacetanos, lusitanos, vetones, carpetanos, celtas (...) cuneos, fenitartecios (...) cuneos fenicios, cartagineses, griegos, romanos, visigodos (...) suevos, vándalos, alanos, y otros bárbaros, moros y judíos, cociéndose todos tumultuariamente, en el bullidor caldero que hirvió durante siglos. (1973, p. 22)

En concordancia con esta observación, es posible notar que España, antes de más nada, es un determinado espacio geográfico en donde converge la diversidad y existen diferentes tradiciones culturales, entendiendo por cultura:

(...) Os sentidos e valores que nascem entre as classes e grupos sociais diferentes, com base em suas relações e condições históricas, pelas quais eles lidam com suas condições de existência e respondem a estas; e também como as tradições e práticas vividas através das quais esses [sentidos e valores] são expressos e nos quais estão incorporados. (...) (HALL; 2003, p.133)

O sea, fue a través de ese conjunto de diferentes grupos que significaban y valoraban, a partir de distintos puntos de vista la realidad y el mundo, que el choque de diversas formaciones ideológicas, religiosas, políticas y sociales se sucedió, creando un conflicto ante la intolerancia y (al mismo tiempo) necesidad de convivencia de las diferencias. El territorio que hoy es significado por el nombre de España, en la edad media era un mosaico donde prevalecía la lucha por la dominación de unos sobre otros. Estos diferentes grupos (los cristianos, los moros, los judíos, etc.), si bien tuvieron la necesidad de aprender a convivir, cargaron consigo un aspecto que prevaleció a lo largo de los siglos, la rivalidad, la contradicción de verse obligados a tejer una identidad amplia, una cultura que fuera común y que abarcara la totalidad de la diversidad existente. Es de este modo que se pueden catalogar los enfrentamientos, las luchas, la rivalidad como factores también culturales, esenciales de lo español. Y lo apreciable, a lo largo de la historia, en este violento escenario, es el triunfo, de modo general, de la cultura y la religión cristiana sobre las demás. Una victoria que no llega a ser victoria, pues, si bien, se puede notar a lo largo de los siglos, hubo un movimiento de aculturación, concepto que, de acuerdo con el *Diccionario enciclopédico océano uno color*, se entiende como un “proceso que impone a un determinado grupo humano la asimilación de las normas de una cultura dominante con la que ha entrado en contacto” (GISPERT, 1996, p. 21). Cela agrega que:

(...) la lucha de moros y cristianos sobre el siempre abierto campo de batalla de España, también coincidió con largos períodos de sosegado y fructífero convivir: la existencia de los mozárabes – cuya presencia llega hasta el siglo XII – rezando a Cristo en territorio moro, y la de los mudéjares invocando a Mahoma a las sombras de las banderas cristianas, es un hecho histórico tan conocido como incontrovertible. (1973, p. 23)

Esta afirmación permite observar que el territorio español está matizado por el sincretismo religioso, por la diversidad cultural y por múltiples identidades que no siempre surgen en oposición, sino que, además, se manifiestan como relaciones amistosas y de confraternidad. En este punto, se hace necesario introducir un concepto de identidad. Silva, Hall y Woodward, afirman que las identidades son:

(...) fabricadas por meio da marcação da diferença. Essa marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social. A Identidade, pois, não é o oposto da diferença: a identidade *depende* da diferença. Nas relações sociais, essas formas de diferença – a simbólica e a social – são estabelecidas, ao menos em parte, por meio de sistemas classificatórios. (...) (2011, p. 40)

De este modo, es posible discernir que la identidad se constituye por medio de la diferencia, mediante la negación del otro, del diferente. Es, justamente, de esta forma que se edifica España, a través de luchas, con el objetivo de exterminar al otro – siendo estos moros, judíos y todo el mosaico cultural enfatizado por Cela anteriormente. Se resume:

De aquella cocción a fuego lento – y a veces no tan lento – surgió lo que llamamos España: con su incapacidad para la ciencia (tema, éste, tan debatido como deformado por no pocos de sus detractores), con su comprensión – o incomprensión – del fenómeno religioso y con su afán de personal dominio, que tanto tiene de mora propagación de la fe. Los cristianos – los señores cuyo más noble y gustoso menester era la guerra – habían delegado en moros y judíos el menester científico y administrativo (*albacea, álgebra, guarismo*, son palabras árabes), renunciando por anticipado a lo que entendían como actividades secundarias o auxiliares. Hasta hace bien pocos años era considerado inelegante, en las más señaladas familias de la aristocracia española, el que sus miembros fueran personas cultas; (...) Los moros y los judíos aportaron a la formación de España la ciencia de sus minorías, aunque la masa del pueblo moro o judío, entonces y en nuestra latitud, tampoco tuviera asomo de preparación científica. (...) (CELA, 1973, p. 24)

Es así que, aún según Cela, España se empobreció, no sólo con la negación de la convivencia con los judíos y moros, sino con la expulsión de sus culturas, utilizando como argumento, las cruzadas en pro del cristianismo. Las luchas, los enfrentamientos causaron una negación de lo diferente que, en este caso, terminó siendo la negación de la cultura científica y administrativa de estos grupos. El hecho de que se haya intentado exiliar estas culturas no significa que no hayan dejado marcas, de modo a que se produjera un proceso de transculturación. Tal vocablo es entendido por Malinowski como:

(...) un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente. Para describir tal proceso, el vocablo de raíces latinas transculturación proporciona un término que no contiene la implicación de una cierta cultura hacia la cual tiene que tender la otra, sino una transición entre [varias] culturas, [todas] activas, [todas] contribuyentes con sendos

aportes, y (...) cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización. (1983, p. XII)

O sea, conectando tal concepto con la configuración de la identidad de España, se puede observar que los moros y judíos absorbieron la cultura cristiana, del mismo modo que los cristianos dejaron moldear sus mentalidades por aquellos. Cela incluso cita un ejemplo: “(...) la identificación de la Iglesia y el Estado es un concepto oriental: moro y judío, jamás cristiano.” (1973, p. 25). Esto demuestra el proceso de apropiación de prácticas, costumbres o maneras de actuar que se fueron desarrollando a lo largo de la historia, imperceptiblemente, entre los diferentes grupos que se encontraban en constante interacción, siendo todos diferentes y parecidos al mismo tiempo. Se concluye que: “(...) En cierto modo cabría dudar de si fueron los judíos, los moros o los cristianos quienes convirtieron a quien, y no sería descabellado suponer que todos convirtieron un poco a todos”. (CELA, 1973, p. 25).

Con este breve resumen de lo que es la formación cultural de la España medieval (una permanente mezcla humana en constante combate por el territorio, la religión, la cultura, etc.), se puede afirmar, según explica el historiador Pierre Vilar (1987), que ningún español está fuera de la amalgamada formación de este país. En oposición con esta formación plural y múltiple, existen, en todas las naciones, los grupos dominantes, que en el caso de España fue el clero, la Iglesia Católica y la monarquía. Estos grupos dominantes construyen medios de legitimar su cultura y su poder como herramienta de dominio sobre el otro – el diferente – y el medio más eficaz para lograr ese cometido es crear el imaginario de una formación pura, única, una identidad común a todos los españoles, un discurso que los unifique y los diferencie de los demás. Para problematizar un poco más esta discusión, se hace necesario explicar que las identidades nacionales son:

(...) um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. (...) As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias, que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. (...) (SILVA; HALL; WOODWARD, 2011, p. 51)

Es así que las identidades nacionales niegan al diferente para afirmar esa consciencia colectiva de pertenecer y de compartir una misma cultura e ideología. La Iglesia Católica fue la institución que tuvo fuerza para predicar un discurso que tejiera la unión en el vasto territorio español, negando las diferencias existentes. Es

decir que, debajo del manto que tiende la religión como punto de determinación de lo español, están presentes las conflictivas relaciones de sentido que se establecen entre los integrantes del pueblo que se identifican por ser cristianos, pero que, simultáneamente, también son moros, judíos y que comparten otras prácticas culturales además de la religión cristiana, otras actividades que se contraponen, que convergen y se condensan, por momentos antagónicamente, pero que forman y constituyen a ese español que se teje históricamente entre enfrentamientos y buena convivencia. O sea, las identidades nacionales son discursos muy fuertes, capaces de unir un país de punta a punta, pero, paralelamente, son discursos que se agotan y que no abarcan la totalidad multicultural de una nación plural y rica por esa característica. Cela apunta, justamente, al empobrecimiento que sufrió España en la Edad Media al exiliar, más que al otro, a su propia cultura.

Por otro lado, realizando un gran salto temporal, hacia 1936, que es cuando se da inicio a la Guerra Civil española, se puede desconfiar que a un pueblo culturalmente conflictivo (constituido por la rivalidad) y tan aguerrido al campo de batalla, lo que menos le haría falta serían puntos en desacuerdo para desarticular un discurso de homogeneidad.

El español moderno – el español de los Reyes Católicos acá – sangra con las tres sangres [la mora, la judía y la cristiana] (que tampoco son tres sino treinta o cuarenta) y vive sirviéndose, al mismo tiempo, de las tres formas de vida que en la Edad Media tan precisas podían distinguirse y que hoy, habitándolo tras haberse deformado los tres, hacen de su corazón y su conciencia un verdadero campo de batalla. (CELA, 1973, p. 26)

Según Pierre Vilar (1987), la Guerra Civil estalla el 17 de julio de 1936. Los acontecimientos que la desencadenan son un conjunto de problemas no solucionados en la sociedad española, entre ellos: la economía, que era de carácter arcaico, insuficiente para satisfacer las necesidades de la población; la oligarquía, propietaria de grandes extensiones de campo, que se mostraba preocupada únicamente por sus propios beneficios; y el pueblo, que pedía una reforma agraria que no le era concedida. La estructura social era deficiente, con profundas diferencias entre la clase trabajadora y la clase alta (un reducido número de terratenientes influyentes). Las clases bajas estaban en constante aumento, ya la clase media, no muy numerosa, era incapaz de servir de punto de equilibrio. La sociedad se presentaba dividida ideológicamente en dos bloques, derecha e izquierda, entre los cuales había una fuerte rivalidad. La victoria del izquierdista

Manuel Azaña (del Frente Popular), en las elecciones de febrero de 1936, representó una amenaza para la derecha, ya que los grandes terratenientes no veían la reforma agraria como algo positivo. Por otra parte, los trabajadores criticaban la morosidad de la gestión. La burguesía comenzó a disminuir las inversiones y la Iglesia Católica se mostraba intimidada por la izquierda y su política anticlerical.

Durante el corto gobierno de Azaña, las oposiciones entre las fuerzas sociales se presentan en un aumento constante, por lo cual resultó trabajoso mantener el orden público. Los enfrentamientos entre la extrema derecha (la Falange) y la izquierda eran acontecimientos cotidianos. La muerte del teniente Guardia de Asalto José Castillo por parte de la Falange y la reacción de la izquierda, en matar a José Calvo Sotelo, fue lo que provocó el alzamiento militar. Que en las palabras del historiador:

(...) "Alzamiento Nacional", dice el régimen franquista al calificar sus orígenes. (...) Desde hacía meses conspiraban los oficiales (...) [Habían pensado] lanzarse en mayo, luego se deja para fines de julio, y al fin deciden aprovechar el efecto moral producido por la muerte de Calvo Sotelo. (VILAR, 1987, p. 142)

Es relevante destacar que a partir de este momento España queda dividida en dos coaliciones, los defensores de la democracia – que estaban en contra del levantamiento militar, con una ideología izquierdista, democrática y republicana – contaban con la ayuda de la Guardia de Asalto, la Marina, los militares obreros y campesinos y parte del Ejército. Y, por otra parte, los que apoyan la sublevación, los llamados nacionalistas – partidarios de una ideología derechista y fascista, que eran contra la república y el parlamentarismo – contaban con el respaldo de las tropas africanas, de la Guardia Civil, de los Falangistas y Carlistas. Otro factor que vino a impulsar esta guerra fueron las influencias de las ideologías internacionales vigentes, por ejemplo, el comunismo que imperaba en Rusia y el nazismo y fascismo que vigoraban en Alemania e Italia, pensamientos que vinieron a ser los pilares de fundamentación del enfrentamiento, tanto para los izquierdistas como para los más conservadores.

En un primer momento, Franco, que se encontraba instalado en las Islas Canarias, comienza a dictar las primeras órdenes de acción al Ejército de

Marruecos, que era un instrumento seguro. Goded se encontraba en Baleares; ambos generales dan inicio a medidas locales de invasión a España. Vilar (1987) resume que para el día 21 de julio ya se planteaba una división geográfica y militar, que aún le era conveniente al gobierno legítimo (Azaña). Los insurrectos, además de Marruecos y las islas, sólo habían podido avanzar por las montañas de Aragón, Navarra, Galicia y la meseta de Castilla la Vieja, con un extremo al sur hasta Cáceres; y por último el litoral andaluz, de Algeciras a Huelva. Esta descripción demuestra que los nacionalistas habían podido avanzar, principalmente, por las zonas rurales, donde había poca población (terratenientes con grandes extensiones de tierra) y un gran peso de la Iglesia Católica. Las personas que habitaban estos espacios eran, en general, partidarias de la ideología de derecha, de modo que apoyaban la sublevación. Ya en las zonas más industrializadas, las grandes ciudades como Madrid, Valencia, Barcelona, País Vasco, etc., eran espacios donde había más gente de izquierda (el proletariado), personas partidarias de un pensamiento liberal. Fue allí donde el golpe militar no triunfó de modo inmediato.

Delante de este panorama, Franco va a promover una batalla por los enlaces de esos territorios. Aún en las descripciones de Vilar (1987), los nacionalistas de Navarra y Castilla podían sustentar una guerra de arquetipo carlista, pero la resolución dependía de las milicias marroquíes. Por otro lado, la Marina que se había rehusado a participar del movimiento, cerraba el paso del estrecho (entre Marruecos y España). Ante esta situación, Franco buscó contactos exteriores, contando con el apoyo de Hitler y Mussolini. Es así que la Guerra Civil de España se convierte en la primera guerra moderna, pues es en ese territorio que los primeros aviones de guerra estrenan sus funciones de bombarderos. Según Vilar (1987, p. 147) “Este paso de una guerra de motines, de columnas y de guerrillas a la guerra más moderna, dependió de condiciones a la vez militares y sociales, españolas e internacionales”.

Franco, después de conseguir ayuda extranjera, promueve la batalla por Madrid, lugar en que había bastante resistencia por parte de los republicanos, quienes también reciben ayuda de Rusia y otros países que envían combatientes. Para los nacionalistas tomar la capital podría significar la victoria. Luego de varios enfrentamientos, Madrid es rodeada y dejada de lado. El 31 de marzo de 1937 se da inicio a la ofensiva contra la zona Vasco-Asturiana, que cae el 9 de junio. La batalla

por Aragón se caracteriza por una fuerte resistencia republicana, estos toman Teruel y se mantienen firmes, retrasando la ofensiva franquista hasta 1938. Posteriormente, los nacionalistas promueven la caída de Cataluña y consecutivamente el fin de la guerra. Vilar (1987, p. 146) redacta:

El ataque, sostenido por aire, crea dos bolsas, explotadas por desbordamientos rápidos, gracias a las columnas motorizadas: es ya un nuevo tipo de guerra. El ejército republicano, sorprendido y mal pertrechado, tiene que retroceder o dejarse cercar. El 26 de enero [de 1939] cae Barcelona. En febrero se termina la campaña. Cuatrocientos mil refugiados pasan a Francia. (...) Franco puede hacer ocupar Madrid el 28 de marzo.

Una vez ocupada la capital de España, Franco hace circular en todos los medios de comunicación su último parte sobre la Guerra Civil:

En el día de hoy, cautivo y desarmado el Ejército Rojo, han alcanzado las tropas nacionales sus últimos objetivos militares. La guerra ha terminado.

El Generalísimo: Franco

Burgos 1º de abril 1939. (ÚLTIMO, 2016)

Este anuncio no es más que un comunicado destinado al pueblo español para hacerle saber que, de allí en más, Franco sería el dirigente del país. Es fundamental notar que la Guerra Civil significó la devastación demográfica de España, una vez que se estima que el número de muertos fue alrededor de quinientas sesenta mil personas, incluyendo víctimas de combates y bombardeos. Además, se suman las pérdidas por desnutrición y enfermedades, que no sólo ocurrieron en la época de la guerra, sino que fue un problema que se extendió hasta la década de 1940. Otro factor que va a despoblar significativamente el país es el exilio masivo de sobrevivientes republicanos, como fue destacado en la citación anterior. Vilar también destaca que,

Sería absurdo subestimar las violencias cuyo recuerdo domina aún todas las reacciones del español medio. Terribles en el campo "rojo", por desordenadas; terribles en el campo "blanco" porque se ejecutaban en orden y cumpliendo órdenes. (1987, p. 150)

Una instancia más que torna esta guerra atroz, además de todas las muertes, las epidemias, las dificultades económicas, las diferencias partidarias, es que el pueblo español, en medio de la contradicción, que históricamente lo caracteriza, promovió la muerte masiva de su misma sangre, de su misma familia. Con respecto a esto:

No hay que olvidar que ciertos aspectos de estos acontecimientos son *específicamente españoles*. Hubo sacerdotes que bendijeron los peores fusilamientos y multitudes que persiguieron a los religiosos hasta la tumba. Es el choque de una religión y una contrarreligión que han bebido en las mismas fuentes conservadas desde el siglo XV (...). España libra siempre contra su pasado una batalla íntima, ansiosa, con crisis violentas. (VILAR, 1987, p. 151)

Esta pequeña citación remite de modo implícito a la consolidación de la identidad de España, a las luchas entre moros, judíos y cristianos a la que refiere Cela, o sea, que se presenta, en el siempre abierto campo de batalla, el conflicto histórico de las diferentes identidades que están prohibidas de condensarse. Como ya mencionado, un modo de afirmar la identidad es a partir de la exclusión del otro, del diferente. Es justamente, por medio de la muerte, de la expulsión y de una dictadura que Franco, una vez terminada la guerra, no permite que las diferentes formas de ver el mundo subsistan y, tras la represión, inicia una lucha por unificar, homogeneizar y “limpiar” el país. Es de esta forma que los intereses en común de ciertas clases sociales del Estado español (sectores que se identificaban ideológicamente y que temían perder beneficios que les eran atribuidos) fueron los que promovieron la guerra y justificaron la muerte de miles de personas, la devastación de diversas ideologías y la negación de pluralidades culturales.

La dictadura de Franco va a durar hasta el año de su muerte, 1975, y estuvo caracterizada por altos y bajos. En los primeros años tras terminada la guerra, entre 1939-1942, España se encuentra totalmente devastada, muchas muertes, personas exiliadas y muchos problemas de salud (pestes y enfermedades). Además, Vilar (1987, p. 159) asegura que “(...) los tiempos son muy duros: miseria y aislamiento”. Franco en este periodo estaba esperanzado en recibir ayuda de Alemania, que, en un primer momento, aparecía como victoriosa en la II Guerra Mundial, dicho General, a cambio de una adhesión escénica, esperaba recibir ventajas materiales y coloniales. Ya para los años de 1944-1948, una vez asegurada la victoria de los países aliados contra el nazismo:

(...) la política exterior española (...) elude los consejos de democratización, jugando la carta del renaciente anticomunismo, ofreciendo al mismo tiempo una adhesión suplicante a las iniciativas americanas. Sin embargo, el estado de opinión internacional obliga a la ONU a formular una condena del régimen de Franco, y a Francia a cerrar la frontera durante cierto tiempo. El gobierno español (...) atraviesa un período de graves dificultades económicas; alzas de precios y medidas sociales improvisadas refuerzan sucesivamente el mecanismo de la inflación. (1987, p. 159-160).

Debido a estos problemas es que existe la necesidad de crear una autarquía, es decir, un modo en que el país lograra autoabastecerse. Este fue el periodo más duro de España, en que surgieron también las cartillas de alimentación. El franquismo estuvo matizado por desigualdades extremas, en que un reducido número de personas lograba reproducir o mantener sus riquezas, mientras que el resto de la población, la clase media y baja, sufrieron de todos los males (precariedad en la salud, en la educación, en la seguridad social, represión de la libertad de expresión, etc.). En esos momentos de crisis, la prioridad era evitar el hambre. Finalmente, en 1953, se firma un tratado en que EEUU presta 141 millones de dólares como ayuda militar, y 85 más para solidificar la base económica del país (VILAR, 1987, p.160). Se puede afirmar que ese fue un momento de apogeo del régimen de Franco, provocando para los siguientes años una recuperación económica y un impulso hacia la industrialización. En 1956 se da por terminado el aislamiento internacional, España logra entrar en la ONU y en algunos organismos europeos. De ahí en más, paulatinamente, la economía del país va mejorando, sin embargo, comienzan a reaparecer problemas de orden político, hay una gran desaprobación por parte de la sociedad española ante la dictadura.

Luego de haber hecho una síntesis de la conformación de España, del quid de la identidad española, de la Guerra Civil y del Franquismo, cabe introducir la estética que es herramienta de análisis en este trabajo y que surge de esta amalgama de controversias que representó la guerra y la dictadura de Franco. El tremendismo es definido por Cela como una “(...) sanguinaria caricatura de la realidad; no su sangriento retrato que, a las veces, la misma disparatada realidad se encarga de forzarlo a lo monstruoso y deforme. (...)” (1973, p. 190). Y agrega que:

El nombre encierra un evidente cariz peyorativo que algunos tratadistas no españoles jamás llegaron a entender, y a lo que al nombre cabe o se refiere puede ser todo menos una escuela literaria. (...) El tremendismo, como etiqueta, no pasa de ser una timorata y huera expresión – no del todo exenta de cierto fácil ingenio – que, como era de esperar dado el propicio huerto sobre el que fue sembrada, hizo fortuna. (1973, p.190).

De modo que es una corriente que espeja los momentos de crisis en España, la precariedad de la sociedad, la carencia y represión intelectual de la época, la brutalidad de la guerra y sus nefastos resultados. Plasma la realidad de los hombres que padecen la historia y no la de los que la hacen, como por ejemplo, el General Franco, Azaña, entre otras figuras importantes, que determinaron de modo

voluntario o involuntario la vida del pueblo español y lo condenaron a padecer las consecuencias de sus acciones. Es así que la literatura, con su necesidad de existir, con el compromiso de la reflexión, a través de la verosimilitud muestra el otro lado de la historia, el otro lado de la vida, desvenda, por medio del arte, las infinitas historias y las infinitas posibilidades de reflejar la realidad y de pensar la vida. En este caso, el tremendismo, al mostrar “una sangrienta caricatura de la realidad”, lo que hace es apropiarse del humor negro, de la morbosidad de esa realidad tan oscura y bárbara, y mediante esas características, promueve una impresión desgarrada, agria y amarga de esa España acorralada por la violencia represiva y que busca pasar una imagen de unidad. Según Loprete (1975, p. 589) Cela introduce, tras un lenguaje que expresa una lamentable mediocridad, un mundo singular, el de los hechos, objetos y personajes minúsculos e insignificantes, que son parte de la realidad, pero que, en general, pasan desapercibidos. Su grandeza se encuentra en narrar el paso a paso del tiempo, enfatizando en esa sencillez de registrar un pedazo de vida, tal como es, valiéndose, casi siempre, de personajes ignorantes, que llevan la vida a medida que pueden, sin grandes aspiraciones o sin grandes oportunidades para llevar adelante sus proyectos. Todavía añade que:

Los libros de Cela son crueles, pero la crítica los ha justificado alegando que así es la realidad, y el papel de Cela es la de ser un testigo lúcido de la vida humana, y aun de la miseria humana. La vida es así, y de Cela no puede esperarse que la mejore. Su estilo es personalísimo. (...) usa un lenguaje sencillo conversacional, y en ningún momento hace literatura ni deforma la expresión en busca de efectos especiales. En esto, precisamente, radica su maestría estilística. (1975, p. 589)

Es posible notar que esa forma de plasmar la realidad tal cual es, mediocre, cruda, portadora de desigualdades e injusticias, es justamente lo que representa el tremendismo, y lo que consagra la literatura de Cela, como un mecanismo agente de representación y reflexión de la sociedad española Franquista. Los autores Becerril, Cerecer y Gutiérrez resaltan que, después de la guerra:

(...) el cultivo de la novela no cobró impulso en España hasta 1945, aproximadamente. Los novelistas que surgen hacia esos años coinciden en un mismo deseo de abordar con *absoluta autenticidad la problemática humana*, prescindiendo de convencionalismos tranquilizadores y poniendo de relieve los aspectos más crudos de la realidad. Sin embargo, la fuerte carga afectiva, provocada por la tensión psicológica del momento, desvirtúa el propósito de realismo y confiere a la producción un tono altamente subjetivo, que adopta, según los casos, la forma de agria sátira, desesperanzada nostalgia o pesimismo sombrío. (1981, p. 356)

El tremendismo define un estado de conmoción de la sociedad, es el impacto que hereda el español de los diversos conflictos que van a derivar en la mutilación de la riqueza intelectual, en el aislamiento del intercambio. Becerril, Cerecer y Gutiérrez agregan que esta corriente representa la novela de angustia, de soledad y de conciencia de fracaso, llevada a primer plano por la filosofía existencialista de Sartre, puesta de moda alrededor de 1950:

Esta tendencia realista-costumbrista constituye (...) un realismo en ocasiones tan exagerado, tan propenso a la pintura de situaciones fuertes y a la exhibición de tipos extremos, que se llega a un nuevo género de la novela: *el tremendismo*. (1981, p. 356)

Esta estética viene a representar una deformación de la novela realista. Y tras este significado, Cela discute, inconformado, la definición de novela y emite que:

(...) la novela es un algo fluctuante, eternamente en danza, que no se puede sujetar porque es la vida misma o lo que tomamos, en cada instante, por la vida misma: un algo que no ha cuajado, como la vida misma no ha cuajado tampoco. (...) (1973, p. 268).

Y por medio de esta problematización del significado de qué es la novela se comienza a percibir lo que Sartre llama de compromiso del escritor con su época. Cela, al afirmar que la novela es la vida misma, no solo refuta cualquier definición simplista, sino que asume su postura y libertad como escritor, evidenciando que el quehacer literario es una fuente inagotable, ilimitada, de puntos de intersección que se entrecruzan, se crean, se imaginan y se plasman, sin límites estipulados. Es pues un caudal enorme de proliferación de la vida misma. Y es de esta fuente inagotable de vida, presente en la vida exterior, que alguien escribe hechos, no exactamente reales, pero sí posibles. Es así que ganan protagonismo los desdichados, las víctimas de la guerra y del sistema dictatorial, los individuos que mueven, con sus pasos lentos y con sus escasos o inexistentes trabajos, el país. Los sujetos que suelen pasar desapercibidos, los oprimidos y, muchas veces, marginados de la sociedad; hombres y mujeres derivados de las circunstancias que definen ese complejo mosaico de desigualdades y mediocridad sembrado en España. Un claro ejemplo de este tipo de personajes, matizados por la violencia y la contradicción, es la novela *La familia de Pascual Duarte*, en que el protagonista se presenta como un “manso cordero acorralado por la vida”. En esta narrativa, Cela tuvo la intención de mostrar un hombre que en el fondo es bueno, pero que su desgracia radica en ser un pobre desdichado, sin recursos psicológicos ni morales para confrontar el drama

cotidiano de la vida. Sin otra alternativa, termina por convertirse en un criminal y pasa a hacer uso de la violencia para poder llevar su vida adelante. Un hombre que, si bien no es malo, es un individuo que no sabe actuar en el mundo de la realidad, que se deja dominar por sus emociones e impulsos y que sólo logra solucionar sus problemas con actitudes de extrema violencia. Otro ejemplo es *La colmena*, que plasma el universo madrileño de 1942, el cual es un torrente de individuos reales y vivos, que a veces son felices y otras no. Esta novela presenta ciento sesenta personajes comunes y vulgares, unidos por una narración de exigua trama con vidas que no se presentan como ejemplares ni mucho menos como heroicas, sino que apenas normales, dejando la idea de que la vida no podría ser más que eso. Lo que piensan, dicen y hacen esos sujetos queda reflejado en el relato que, al cabo de la lectura, dejan una impresión escéptica, insulsa y desgarradora de la realidad.

Es justamente en esta línea que se encuentra la obra *Café de artistas*. La narrativa, que es objeto de análisis en este trabajo, presenta como protagonista un joven totalmente fragmentado, un sujeto normal, con nada de atractivo además de sus defectos e ignorancia, con diálogos totalmente ordinarios y vacíos de contenidos. El mismo sueña con ser artista y conquistar Madrid. Es en el próximo capítulo que se pretende desmenuzar este corto relato y profundizar el análisis literario de su estética, de su ambiente y de sus personajes, buscando demostrar el porqué es un retrato vivo de España, cuál es la función de la fragmentación y la búsqueda de la constitución de la personalidad e identidad del personaje principal.

2. LA PUERTA GIRATORIA DA VUELTAS SOBRE SU EJE

*El hombre es lo que hace con lo
que hicieron de él (1989)*

Jean Paul Sartre

Después de haber realizado un breve panorama histórico y social de España, del Franquismo y del tremendismo, se hace necesario partir hacia el objeto de análisis de este trabajo, que es la obra *Café de artistas*. Para comenzar, una interrogante que se resalta, antes de pasar propiamente al estudio de la narrativa, es

a qué género literario pertenece este relato, si es un cuento largo o una novela corta. Para tanto se usará como respaldo teórico a Camilo José Cela (1973), Nádía Batella Gotlib (2006), Massaud Moisés (2003), Francisco Valdés Becerril, Leticia Herrera Cerecer y Fermín Estrella Gutiérrez (1981), Julio Cortázar (2004), Gabriel García Márquez (2000), Carlos Rizzon (2002) y Viviane Mosé (2012).

Para problematizar un poco esta cuestión, el profesor Carlos Rizzon advierte que:

(...) Foi a partir do século XIV, provavelmente na Toscana, na Europa, que surgiram os primeiros registros escritos que afirmaram às histórias contadas uma categoria estética. Ainda mantendo tradições da narrativa oral, mas apresentando elaborações artísticas, as primeiras narrativas curtas, denominadas “novelas”, estruturavam-se a partir de personagens que faziam passar o tempo contando histórias umas para as outras. São as chamadas narrativas-moldura, todas interligadas por um núcleo comum. (2009, p. 38)

Tras esta ilustración, queda evidente la época en que el cuento surge en su forma escrita, cumpliendo una función social y estética. Es indudable que a lo largo de la historia, lo que se entiende por el género literario cuento, ha sufrido cambios en cuanto a su significación y a su forma de ser entendido como tal, con respecto a esto, Moisés (2003) afirma que “não há gêneros puros, espécies puras ou formas puras: cada gênero *pode* incluir componentes do outro gênero, de uma de suas espécies ou formas.” (p. 71). Gotlib, por su parte, agrega que: “O limite dos gêneros torna-se um problema” (2006, p. 14). Y resalta que Mario de Andrade decía que siempre será cuento aquello que su autor bautizó de cuento. Es importante destacar que la idea de una teoría del cuento parte de los propios escritores, ejemplo de ello son: Edgar Allan Poe, Horacio Quiroga, Antón Chejov, Julio Cortázar, Ricardo Piglia, entre otros. El profesor Moisés va a clasificar los géneros literarios en poesía y prosa. A su vez, a la prosa la subdivide, de acuerdo con su terminología, en: “conto”, “novela” y “romance” y concluye que toda prosa es una narrativa dirigida hacia afuera del sujeto.

A prosa é a expressão do não “eu”, do objeto. (...) o sujeito que pensa e sente está agora dirigido para fora de si próprio, buscando seus núcleos de interesse na realidade exterior, que assim passa a gozar de autonomia em relação ao sujeito. A este interessam agora os outros “eus” e as coisas do mundo físico, como objetos alheios cuja natureza vale a pena desvendar. (MOISÉS, 2003 p. 94).

Gotlib (2006) va a sintetizar que el cuento es una narrativa corta que presenta una sucesión de hechos (siempre hay algo a ser narrado); que ese algo es de interés humano (pues es creado por el hombre, para el hombre, acerca del hombre); es un proyecto humano en que los acontecimientos ganan significado y se organizan en una serie temporal estructurada y todo se constituye en la unidad de una misma acción. Por otra parte, la autora afirma que hay varias formas de construir esta narrativa y destaca que el cuento se caracteriza por la economía en el estilo, en la situación y por la proposición temática resumida. O sea, que asume que el cuento es una narrativa corta, enfocada en acontecimientos más específicos. Igualmente, hay que tener en cuenta que, como fue mencionado anteriormente, los géneros están en permanente transición e hibridación, los límites poco definidos constituyen un problema de padronización. Gotlib realiza un levantamiento acerca de los términos cuento y novela, dejando en evidencia que en distintos momentos de la historia, autores como Cervantes, Lope de Vega, Bocaccio, en vez de categorizar sus obras, las llaman indistintamente de relatos o narrativas. Resume al decir que en España, actualmente, el “romance” es novela, la “novela” es novela corta y el cuento es cuento. Y para realizar una distinción entre cuento y novela busca fundamentos en escritores franceses y cita que:

(...) *conte* é mais concentrado, com episódio principal, forma remanescente da tradição oral, e frequentemente como elementos de fantasia. Seria o conto popular. A *nouvelle* seria a forma mais complexa, com mais cenas, apresentando série de incidentes para análise e desenvolvimento da personagem ou motivo. (GOTLIB, 2006, p. 15, 16).

Tras la precedente distinción, Becerril, Cerecer y Gutiérrez, hablando de novela, afirman que:

La novela es una obra literaria escrita en prosa y de mayor extensión que el cuento. En ella se describen personajes y sucesos que expresan, con reales o fingidos matices, las características del ambiente que los rodea.

Lo básico en la novela es la *narración*, cuyo asunto se desarrolla de acuerdo con un plan previo. Se dividen en capítulos y en número de personajes varía según la trama. Otro elemento importante es la *descripción* de tipos, costumbres, ambiente, situaciones, etc. (1991, p. 4).

Por lo tanto, por resumirlo de alguna manera, se puede decir que la novela es algo que se demora más en detalles, mientras que el cuento, en las palabras de Cortázar:

(...) se mueve en ese plano del hombre donde la vida y la expresión escrita de esa vida libran una batalla fraternal, si se me permite el término; y el resultado de esa batalla es el cuento mismo, una síntesis viviente a la vez que una vida sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia. Solo con imágenes se puede transmitir esa alquimia secreta que explica la profunda resonancia que un gran cuento tiene entre nosotros (...) (2004, p 512).

E insistiendo en la idea de que sólo con imágenes se puede explicar el significado de lo que es un cuento, el escritor pone otro ejemplo, dice que si el cuento y la novela entablaran una lucha de boxeo, el cuento ganaría por *knock-out*, mientras que la novela por acumulación de puntos. O sea, deja en manifiesto la potencialidad del cuento en sorprender, explotar, exaltar, como afirma Poe, el alma. Pero este es un efecto que se causa de súbito, como algo inesperado, no que la novela no logre este efecto, sólo que es de un modo diferente. El cuento tiende a demorarse en el lector, después que su lectura material ha terminado, es cuando comienza la lectura de lo que está por detrás de lo narrado, esto es lo que Piglia juzga como las dos historias presentes en el cuento, dos historias entrelazadas, en que:

Cada una de las dos historias se cuenta de un modo distinto. Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad. Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas. Los elementos esenciales del cuento tienen doble función y son usados de manera distinta en cada una de las dos historias. Los puntos de cruce son el fundamento de la construcción. (2001, p. 106).

De modo que, las dos historias del cuento, por ejemplificar una vez más mediante una imagen, son como una bomba, una bomba de tiempo que es activada por la historia número uno, pero que sólo explotará después, cuando la historia número dos se active en el lector, la misma explotará en la cabeza del lector provocándole un efecto epifánico y (si es posible usar la expresión), catártico. Cortázar (2004), afirma que el cuento es un género difícil de definir y expresa que el cuentista se ve precisado a limitar y escoger un acontecimiento, que sea significativo que no apenas se valga por sí mismo, sino que sea capaz de actuar en el lector como una especie de apertura, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota literaria contenida en el cuento. Además, Cortázar agrega que:

(...) La idea de significación no puede tener sentido si no la relacionamos con las de intensidad y de tensión, que ya no se refieren solamente al tema

sino al tratamiento literario de ese tema, a la técnica empleada para desarrollar el tema. (...) (2004 p. 513)

En un sentido más amplio, es posible notar que el cuento, con todas sus particularidades del género, así como los demás géneros literarios contiene el significado del quehacer del escritor. Es decir, que es portador de una significación, cuya función está comprendida más allá del simple hecho de relatar una historia; engloba una función filosófica, es un arte y como tal, pretende conmover al lector. Según la filósofa brasileña Viviane Mosé (2012), el arte es aquello que tiene la capacidad de conmover y recuerda que, para Schiller, conmoverse es el sentimiento confuso de sufrimiento y placer en el sufrimiento. Mosé todavía afirma que el estado de conmoción en sí mismo tiene algo que proporciona placer. Además agrega que:

(...) só conseguimos nos comover com o nosso próprio sofrimento, quando a dor é suficientemente moderada para dar lugar ao prazer. Aquilo que hoje nos prostra ao chão, e comove quem nos assiste, em algum tempo será lembrado por nós com uma sensibilidade comovida.

O fraco é vítima de sua dor, mas o sábio é aquele que se torna sempre capaz de se comover com ela. O estado de emoção, por si mesmo, tem algo que nos deleita, por isso buscamos sempre atingi-lo, mesmo que por meio de uma emoção dolorosa. É este afastamento, este distanciamento que a representação [artística] cria. Com a [arte] nos tornamos capazes de nos distanciar de nossa própria dor, de vê-la de fora. (...) a experiência artística é uma experiência de prazer. A arte nos proporciona prazeres que não precisam ser merecidos, que não custam nenhum sacrifício, e que não exigem nenhum tipo de arrependimento. Mas, além do prazer como um ganho imediato, a arte permite ao homem o contentamento que vem da experiência estética, como desdobramento de si mesmo. (MOSÉ, 2012, p. 80).

Por medio de esta citación, es posible entender un poco más sobre la función del arte en sí, desvinculada de qué tipo de arte sea, o a qué tipo de género pertenezca. Mosé apunta al quid al que todas las artes están vinculadas de algún modo, proporcionando en algunos casos una conmoción más o menos intensa, conmoción ésta que todas están comprometidas a cumplir, de modo contrario, no serían formas de expresión artística. Es en este escenario que el arte y la filosofía se unen, se entrelazan y demuestran estar profundamente arraigadas una en la otra. Una vez que se comprende a la vida como una lucha, un conflicto en que sus partes antagónicas son las que significan la existencia humana; una vez que se entiende, por ejemplo, que sólo mediante el dolor se conoce la alegría, es que, sale a la luz el carácter de movimiento de la vida, el venir a ser. Y son estos movimientos los que realizan el arte y la filosofía, ambas establecen relaciones de sentido sobre el caos

que es la existencia, buscan explicarla; procuran explorar los límites del ser humano y a través de la verosimilitud colocan en evidencia la capacidad del hombre en espejarse en una creación artística y conmoverse, personificarse para lavar su espíritu, para limpiar el alma, el ser, sufrir una conmoción, una *catarsis* que le permita sentirse limpio y liviano para continuar con sus conflictos rutinarios. En esta dirección, Mosé (2012) resalta que Nietzsche afirma que tenemos la necesidad del arte para vivir, mientras que del conocimiento necesitamos apenas de una parte.

Al llegar al acuerdo de que toda arte busca conmover, es importante observar una breve reflexión que Cela realiza al problematizar sobre qué es la novela y asegura que nadie sabe qué es; su discusión apunta, más allá que al encajonamiento del género, a una visión filosófica de la vida y a su función social como arte y expone:

(...) Novela es todo aquello que por novela venimos entendiendo. (...) Creer que novela es tan sólo una manera determinada de novela, es error en el que suelen caer con harta frecuencia los novelistas al tratar esta espinosa cuestión; podría disculparse la falta de exacta visión de la realidad de la novela, pensando en que las propias estéticas suelen no dejar rendija alguna por donde mirar las estéticas de los demás. (1973, p. 268).

De este modo, Cela abre el abanico de lo que significa este género, haciendo hincapié en las grandes generalizaciones que se suelen hacer en un intento de padronizar y generalizar el arte. Su llamado es precisamente en dirección inversa, o sea, la novela es todo lo que se entiende por novela; más allá de sus características internas, por su función estética y social. Cela busca un concepto mucho más amplio y mucho más complejo que el de delimitar una narrativa a un género o a una estética. Él busca la pluralidad de significados que una obra como representación social pueda adquirir al ser comprendida como realidad cultural del país, de la región o de un grupo humano. Una obra es de cuño significativo cuando es capaz de representar lo universal en lo individual y lo individual en lo universal. Cuando es capaz de potencializarse en el lector provocándole a éste una visión filosófica del mundo; es la competencia de conmover, de provocar al lector a personificarse, a entregarse a la narrativa, al dejarse vivir por el personaje y sentir la vida tal cual está plasmada en ese universo.

Cela (1973) todavía explica que la novela es un espacio proliferante cerrado, un medio delimitado por el escritor y en el que éste navega hasta consumirlo. Además, aclara que este no es un concepto, más bien sería un posible camino para

un significado sobre qué es la novela; que presenta como problema principal la dificultad de establecer los límites de este género, ya que los otros elementos, como, por ejemplo, el estilo, el argumento son componentes circunstanciales. Y agrega:

La cuestión debe ser tratada con seriedad, rigurosamente, científicamente, aliterariamente. No se trata de historiar la novela ni de calificar las novelas o clasificar los novelistas; ninguna de estas cosas tienen más que un relativo interés.

La cuestión es muy otra: se trata de definir un género literario, probablemente viejo como el mundo, que le llamamos novela para entendernos al hablar, pero que no sabemos, insisto, lo que es. (1973, p. 271).

O sea, se busca desvendar la polémica que la nomenclatura envuelve, si bien se comprende lo que quiere decir, no se sabe ciertamente qué es, justamente por la riqueza del género, por la riqueza y la hibridación, la fusión de nuevos matices entre distintos géneros y estilos. En este punto del debate, sobre qué es el cuento y qué es la novela, se puede discernir que tanto uno como el otro son estéticas diferentes y parecidas al mismo tiempo, pues su indiscutible función como arte no se altera por cuestiones de género, claro que está que lo que se altera es el modo como conmueve al lector.

Esta breve discusión sobre qué es el cuento y la novela ha servido para intentar identificar la obra *Café de artistas* frente a estos géneros. Como ya quedó claro, no existe una fórmula para determinar a ciencia cierta qué es una cosa y qué es la otra. En este análisis se considera que esta obra es una novela (una novela corta), basados en la idea de que un cuento provoca un efecto *catártico* más súbito que la novela, o sea, que conmueve al lector de modo inesperado, cosa que en *Café de artistas* no es tan inmediato. Por lo tanto, se elige reconocer a esta narrativa bajo el concepto indefinible de novela. García Márquez afirma que “La intensidad y la unidad interna son esenciales en un cuento y no tanto en la novela, que por fortuna tiene otros recursos para convencer.” (2000, s/p). Entonces el desafío es observar cuáles son los argumentos que Cela utiliza para convencer, para situar al lector y desarrollar la trama de esta novela; y el principal argumento parece ser el protagonista que ocupa un lugar complejo y exige una lectura atenta y minuciosa. Es a partir del análisis de éste que se llega a la conmoción, a la *catarsis*; una lectura crítica del personaje principal, el joven de provincias, permite ver y reflexionar no solamente sobre el mundo y la España que acoge esta obra en su seno, sino que

también sobre el sentido de la vida humana, la importancia del ser en el mundo. Este protagonista encarna la condición humana, representa de modo profundo al hombre, transportándolo de lo individual a lo universal. La mirada sobre el joven protagonista provoca un pensamiento filosófico y le permite al lector perspicaz posicionarse ante el mundo con una nueva postura intelectual. Y el último argumento que se presentará para reconocer a esta obra como novela es que, si por una parte, los límites pocos claros de los géneros permiten una confusión, pudiendo ser esta narrativa un cuento o una novela, por otra parte, se atenta a confiar que:

(...) la novela es un breve universo (...) la novela, hoy por hoy, es un género multiforme, proteico, en formación, en fermentación, un género que lo abarca todo, el libro filosófico, el libro psicológico, la aventura, la utopía, lo épico. (...) (CELA, 1973, p. 269).

Después de haber explorado los límites poco definitivos de los géneros literarios cuento y novela, y de optar por categorizar la narrativa *Café de artistas* como una novela corta, se pasará al análisis de la misma.

La obra comienza con una epígrafe de Santiago Ramón y Cajal (1852-1934), que fue un médico español, galardonado en 1906 con el premio Nobel de Medicina. Figura que representó un movimiento intelectual, pues buscaba el desarrollo de la educación como medio de superar el atraso científico y técnico español. Dicha epígrafe es: "En el café es donde me siento más español que nunca". Es relevante destacar el modo como Cela se apropia del espacio de un café, reconociéndolo como un lugar típico español (punto de encuentro de diversas personas, de diferentes tiempos), como una actividad rutinaria que caracteriza el quehacer de los españoles; un espacio que los unifica, que los identifica como pertenecientes todos al mismo lugar. Un ambiente donde convergen diferentes ideologías, modos de pensar distintos, pero al mismo tiempo, no tan distintos, pues todos son españoles y todos se caracterizan por ello. Aquí, entran, una vez más, los conceptos de identidad y alteridad, pues se identifican por frecuentar un café, por ser, por lo tanto, españoles; pero se diferencian por cumplir además otros roles, como por ejemplo, tener una "sangre" judía, mora, cristiana o la fusión de treinta o cuarenta tipos de sangre; por tener un pasado arraigado a otras prácticas culturales, que no sean propiamente las entendidas como cristianas; por pertenecer a tradiciones adversas que siguen convergiendo en la porosidad de las relaciones sociales y que cumplen con la función de enriquecer, de multiplicar la identidad española entendida como

punto de encuentro. Es justamente en el café donde esas pluralidades, esas diferentes visiones de mundo encuentran oportunidad de diseminarse y españolizarse de modo auténtico. El título de la obra representa por lo tanto el español, un punto de encuentro de la pluralidad hispánica, y el adjetivo artista podría significar la superación de este hombre en cuanto sujeto intelectual, en cuanto agente creador y productor en relación a sí mismo.

Para empezar este análisis, en primer lugar se buscará explicar el porqué del título de este capítulo: *La puerta giratoria da vueltas sobre su eje*, el mismo se debe al carácter cíclico y poroso del tiempo, bajo este fundamento, es posible citar a Jorge Luis Borges que en su cuento *El jardín de senderos que se bifurcan*, título que representa una metáfora de la vida, define al tiempo como:

(...) una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts'ui Pên. A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma. (2005 p. 141)

Esta bonita y caótica imagen que Borges plasma del tiempo, es la misma que la puerta giratoria del café de artistas marca en cada vuelta suya, determinando el pasaje del tiempo lineal y simultáneamente el pasaje del tiempo plural y paralelo de cada individuo, de cada personaje que atraviesa la puerta para compartir su tiempo con los demás frequentadores del café, o para desasociarlo de los mismos cuando se aleja de éste.

La novela, a rasgos generales, se puede destacar que constituye una crítica al español del régimen franquista, a la decadencia de España en el periodo de posguerra y a la precariedad intelectual de esa etapa. El desafío es notar dichos aspectos a lo largo de la narrativa. Presenta como personaje principal a un joven de provincias que se marcha a Madrid corriendo atrás del sueño de ser un gran artista. Es mediante este joven que se potencializa la crítica a esta sociedad, y que se manifiesta la necesidad y el deseo de superación y enriquecimiento personal e intelectual del protagonista.

El primer capítulo comienza haciendo una descripción de la puerta del café de artistas y lo que se destaca de esta descripción es:“(...) La puerta giratoria es un bonito *símil*, algo así como una metáfora a la que se le puede sacar mucho partido. El café de artistas está lleno de bonitos *símiles*.” (CELA, 1994, p. 7). Es importante prestarle atención a la palabra *símil* que surge en la cita, pues tiene la función de expresar que se asemeja a algo, pero, por lo tanto, si se asemeja es porque no es ese algo en concreto, simplemente es muy parecido. O sea, es un café de artistas que se parece mucho a un café de artistas, pero que no necesariamente es un café de verdaderos artistas y eso queda evidente tras la afirmación de que el café está lleno de bonitos *símiles*. Dicho de otro modo, está repleto de personas que se creen artistas, que quieren serlo, pero que no necesariamente logran cumplir su cometido. Posteriormente el narrador afirma que: “la poesía también está llena de bonitos *símiles*” (CELA, 1994, p. 7). Refiriéndose a poesías que nacen pero que no tienen la capacidad de sensibilizar, de penetrar en el lector. Y en ese enmarañado de metáforas que va utilizando el narrador para presentar ese café que es un ambiente *símil* a un ambiente de encuentro de artistas, es que surgen los primeros personajes, personas comunes, con nada para sorprender: “(...) Las señoras engordan, pero no importa. Las señoras escriben sus versos y prosas, pero tampoco importa. Se trata de un problema de glándulas de secreción interna.” (1994, p. 7–8). El narrador, con esta descripción, parece atribuirle una significación al arte de las señoras, como que si ésta creación fuera una mera consecuencia de su sistema endocrinológico y no el resultado de un deseo de producción. De esta forma, se puede desconfiar que la novela parte desde una perspectiva, no de concederle a la creación artística una especie de producción romántica o divina (esa arte que se produce a partir de la inspiración), pero sí un arte que se produce de la intención y del comprometimiento del escritor en producir.

La descripción del café continúa, el narrador parece tener la intención de apenas plasmar el convivio cotidiano del local, cómo es el lugar, quiénes se presentan allí y qué hacen. Vale la pena decir que describe el ambiente con cierto destiempo, de modo amargo y agrio, presuponiendo siempre la ridiculez de las cosas, sin exaltaciones, al contrario, con una mirada ríspida. En el primer capítulo se presenta el joven de provincias, quien entra en escena pidiendo un café con leche e

invitando a una señora a una copita de anisete. Ya desde la primera descripción de este joven surge un contrapunto entre la gran ciudad (Madrid) y la provincia:

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, 1994, p. 8).

Se advierte que el contrapunto no es apenas entre la ciudad y la provincia, más allá de eso, es el contrapunto en el papel que desempeña la mujer en un espacio y el otro. Esta citación denuncia la situación de la mujer en 1953 y demuestra la diferencia abismal entre la capital y el interior del país. Realizando una analogía con la citación anterior, se puede pensar que, si el papel de la mujer es hacer calceta y filtré, resultaría obvio que el arte producido por una señora simbolizara un bonito símil de la poesía y que este producto no fuera visto como algo significativo, más allá de serlo o no, el peso social representa una constante de negación a esa creación femenina. De acuerdo con la profesora Matilde Peinado (2016) los derechos de igualdad de género que estaban siendo conquistados durante la segunda república de España (1931–1936) sucumbieron cuando el Franquismo se instauró. Durante este periodo la mujer fue convertida en un símbolo del hogar, del matrimonio y de la concepción. La misma pasó a ser sometida a la autoridad del hombre. No se le veía un futuro de producción artística ni tampoco científica. En esa época hasta fueron lanzados manuales para la mujer ideal del hogar. El franquismo buscó sucumbir a la mujer al quehacer doméstico y a la crianza de los hijos. Era en las grandes ciudades que las mujeres trabajaban en fábricas y eso en algunos casos, en general su lugar era la casa.

La cita anterior hace referencia a la señora Rosaura, que en seguida es descrita de la siguiente manera: “(...) La señora de la pechuga esplendorosa tiene propensión a la calvicie. Eso se corrige con una loción de azufre (...)” (CELA, 1994, p. 8). Con base a las dos descripciones, es posible discernir que se trata de una mujer gorda, un poco calva. Se presenta como simpática y además culta, pues escribe poesías. El narrador, con gran maestría, actúa como un testigo del ambiente, y mientras describe estos personajes, demuestra que, de fondo, se manifiestan diálogos, prosas sin importancia, que apenas ayudan a matizar el espacio. Dichas prosas tratan de apuestas en juegos florales, entre otras cosas. El lector recibe la

información de esas conversaciones, pero advierte que son telón de fondo (sin personajes específicos), es el bullicio que se escucha al estar en un local habitado por numerosas personas.

Otro aspecto, con merecido destaque, es la intertextualidad que Cela deja implícita en dicha obra, citando a autores y obras de relevancia universal: Balzac, Nietzsche, Azorín, Stendhal, Marcelino Menéndez y Pelayo, Fiodor Mijailivich Dostoievski, Cervantes, Chateaubriand y Flaubert. Todos aludidos discretamente, aparecen como objeto de conversación. El narrador irónicamente los introduce en el reducido espacio de literatura de Madrid, y es en este sentido que teje su prosa, por medio de una preocupación de qué es una obra literaria, qué es un arte. El protagonista, un personaje complejo, que surge a lo largo de la novela con siete nombres diferentes y que, en el capítulo número uno, surge sin nombre propio, al escuchar el nombre de Balzac, lo confunde con Stendhal, se observa:

- Lo que yo le digo a usted, pero que muy en serio, 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. (CELA, 1994, p.9).

Esto demuestra que este chico posee un vago conocimiento acerca de la literatura universal, ya que la novela titulada *Madame Bovary* es de Gustave Flaubert, o sea, ninguno de los nombrados. Los tres escritores citados son franceses, todos de gran relevancia mundial. Es posible notar la influencia que la literatura francesa ejerce, no solamente en España, sino que en todo el mundo. Dichos autores son del siglo XIX, un periodo conturbado por el fin de la revolución Francesa y el inicio del imperialismo Napoleónico. En este punto, sería interesante destacar algunos aspectos de cada uno de ellos, ya que estos intelectuales, sin dudas, dejaron un gran patrimonio a la humanidad, y los escritores que les sucedieron, se han abastecido mediante sus creaciones. Balzac (1799–1850) fue un gran observador de su época, su obra prima fue la *Comedia Humana*, allí retrata toda la sociedad francesa, especialmente la clase burguesa que renacía después que Napoleón Bonaparte fue derrocado. Esa obra fue el proyecto de su vida, compuesta por 95 volúmenes de novelas y cuentos. Además de ésta posee otros trabajos de gran relevancia, fue considerado precursor del realismo de la literatura moderna, admirado también por su capacidad de explorar los aspectos psicológicos

de los hombres y condensarlos en sus personajes. El segundo escritor aludido es Stendhal, uno de los tantos seudónimos de Henri Beyle (1783–1842), también de la corriente del realismo, es conocido fundamentalmente por su novela *Rojo y Negro*, fue un crítico voraz de su época, apoyó todos los ideales de liberalismo y movimientos sociales, totalmente en contra de la monarquía y de la religión. Admirador de la figura difusa de Napoleón Bonaparte, trabajó en el ministerio de guerra, siempre quiso participar de las luchas sociales, pero terminó por pelear a través de las palabras. Gustave Flaubert, gran escritor, dejó como obra cumbre *Madame Bovary*, la narrativa cuenta la vida adúltera de una señora que, después de engañar a su esposo con dos hombres, termina por suicidarse. Denuncia, de este modo, el contexto del estado liberal, en que el casamiento es un vínculo de relaciones patrimonialistas, no siendo, en primer lugar, un enlace que priorice las relaciones de afecto, el amor y la familia. Por el contrario, denuncia la función del casamiento que actúa como una entidad que le sirve al estado como forma de organización de la sociedad.

Es importante destacar que estos escritores que surgen como tema de conversación del café son franceses, país que en el siglo XVIII fue escenario de la revolución francesa, una sucesión de enfrentamientos políticos y sociales en contra de la monarquía y la religión. Representan, por lo tanto, una sociedad vanguardista, un pueblo con una apertura ideológica e intelectual diferente a la de España. Francia en este aspecto es una amenaza para el régimen Franquista. Tal vez sea por esa razón que los mismos son citados de manera sutil, apenas como agentes de interculturalidad, y por esa razón, también pueda ser, que resulten escritores desconocidos, debido a las represiones de la dictadura, ya que resultaría extraño que los españoles no conocieran dichos autores, siendo un país con una frontera en común. Otro aspecto importante es considerar que España, si bien no participó directamente en la segunda Guerra Mundial, compartía la misma ideología de Alemania e Italia, mientras que Francia estaba al lado de los países aliados. La dictadura de Franco estuvo matizada por la precariedad en la salud y la educación, o sea, que no sería descabellado suponer que la sociedad no tuviera ningún tipo de acceso a materiales literarios, factor que le era conveniente al régimen.

Continuando con las percepciones que el joven de provincias va teniendo con su llegada a Madrid, otra comparación entre la gran ciudad y la provincia es el respeto que éste demuestra ante la señora de edad, apreciable en:

Eso es mismo de la digestión: tome bicarbonato.
El joven de provincias no se atreve a tutear a Rosaurita. El joven de provincias es un chico muy respetuoso con la edad. (CELA, 1994, p. 9).

Y siguiendo con la descripción del local, el narrador hace una comparación de éste con la estación del metro de Antón Martín, un lugar popular en Madrid, fundado en 1921. Es posible interpretar esta comparación, justamente, por la idea de popularidad, de la cantidad de gente que frecuenta ambos lugares, siendo éstos espacios concurridos por todo tipo de personas. Es tras esta comparación que el narrador introduce al tercer personaje que surge en la obra, don Mamed: “(...) un viejo temblequante, que tiene dentadura postiza, incontinencia de orina y una hija monja en Albacete.” (CELA, 1994, p. 10). La descripción cruda de este pobre hombre hace referencia, entre tantas cosas, al lugar social y económico que ocupa. Además, su figura representa una metáfora de la condición humana en su más primitivo estado de sobrevivencia, un pobre hombre que ha vivido míseramente, que ya está en su último tercio de vida, del mismo modo que estarán todos los demás hombres de este mundo en su último tercio de vida, y que, independiente de su condición social, sufrirán las limitaciones de la edad y del tiempo. El narrador, sarcásticamente, hace referencia a ese lugar que se ocupa en la tercera edad, ese lugar en que se es subestimado, tomado como demás. Enfatiza, en fin, a la existencia inútil de todos los hombres, que sólo al final de la vida es percibida. El narrador exhibe los hechos demostrando como el alrededor contribuye para hacerle sentir a este viejo inútil e innecesario, más que un participante de la vida, un estorbo, alguien que molestaría menos si no estuviera. Un sentimiento que con menos edad no se suele experimentar; un estado de ánimo incomprensible por los “jóvenes” que creen poder cambiar el mundo, piensan ser los sabedores de todo en la vida y suponen que un pobre viejo ya no les puede dar nada de utilidad por su condición. Ignoran, por lo tanto, que por ser viejo, por estar demasiado usado ya por la vida, lo que tiene es experiencia, cosa que a la vitalidad de la juventud le falta. Don Mamed es totalmente ignorado al llegar al café, su descripción continúa del siguiente modo: “Don Mamed parece un pájaro frito; dan ganas de cogerlo por las patas y comérselo con cabeza y todo.” (CELA, 1994, p. 10). Es importante observar la estética de

fondo, las imágenes que Cela utiliza para describir de modo sarcástico a este viejo. Y continúa:

Don Mamed cuenta chistecitos costumbristas, chistecitos que huelen a alcanfor, a casa cerrada, a velatorio de niña que cascó en la flor de la edad, a maestro jubilado, a tocino húmedo, a pensión de dieciocho pesetas, a retrete de casino de pueblo, a pescadilla cocida, a alcoba de criada de servir, todo revuelto. (CELA, 1994, p. 10-11).

Esta descripción es muy rica en cuanto a detalles e ilustra perfectamente la estética tremendista, ya que busca, en los recónditos, imágenes desagradables para transmitir las sensaciones adversas que provocan los chistes que este señor cuenta, chistes probablemente tan viejos como él y sin ningún contenido social. Es aquí donde entra en cuestión una vez más la interrogante del símil que este café representa, ya que queda en evidencia que no es sólo un lugar frecuentado por gente culta, sino que es un lugar abierto a todo público. Los chistes malos de don Mamed dan, simultáneamente, la idea de su pobreza intelectual, esto sumado a la descripción anterior deja la pauta de que es un hombre anciano, sin demasiados recursos económicos y sociales.

En el primer capítulo los tres personajes que surgen son los ya nombrados. El joven de provincias presenta las características de ser forastero, con un vago conocimiento sobre la literatura y tímido, su timidez se hace evidente en la siguiente citación:

El joven de provincias se decidió a llamarla Rosaurita, aunque no fuese más que en el pensamiento. (...) – (...) oiga usted Rosaura.
-Dígame, amigo mío.
El joven de provincias se cortó, igual que la mayonesa cuando la señorita se mete en la cocina.
-Pues... No sé... Se me fue el santo al cielo... No sé que iba a decirla... En fin, ¡ya me acordaré! (CELA, 1994, p. 12).

El segundo capítulo comienza, también en el café, introduciendo a dos nuevos personajes, un editor (Don Serafín), del cual no hay descripción detallada, y un novelista (Cirilo), cuya descripción es la siguiente: “(...) un novelista flaquito, con cara de padecer del hígado y quien sabe también si de hemorroides.” (1994, p.13). Surge otra vez la estética tremendista, con descripciones extrañas, algo agrias, una bonita metáfora empleada para hacer alusión a la fealdad del novelista. Este capítulo es muy rico en cuanto al quehacer del escritor, pues este editor le explica a Cirilo qué es una novela y cómo debe ser hecha:

- Mire usted, Cirilo, dejémonos de zarandajas y de modernismos. La novela, ¿me escucha usted? (...)
 - Sí señor, sí. La novela...
 El editor siguió.
 -Pues eso. La novela, dejémonos de monsergas y de modernismos, debe constar de los tres elementos tradicionales, clásicos, esenciales. ¿Me entiende usted?
 El novelista por poco le responde:
 - Sí, señor, le entiendo la mar de bien: fe, esperanza y caridad.
 Pero pudo contenerse a tiempo.
 -Sí, señor, ya lo creo. ¡Los tres elementos tradicionales, clásicos esenciales! ¡Je, je! (...) (1994, p. 13).

Si a esta descripción se le realiza una conexión con la discusión que se inició en el comienzo de este capítulo, sobre qué es una novela, se puede notar que el editor pretende dar una receta pronta de como formularla. Por otra parte, se puede observar la precariedad cultural de Cirilo, que piensa en: fe, esperanza y caridad, los pilares que Franco promulgó durante todo su periodo de conducción del país. El mismo buscó, siempre, atribuir su autoridad máxima a una especie de designio divino, como que si la Guerra Civil hubiese sido una cruzada contra el ateísmo Marxista y los movimientos liberales que buscaban un gobierno democrático; Franco militaba a favor de la religión, expandiendo los valores cristianos como forma de dominar al pueblo. Continuando con el análisis sobre la conversación del editor y Cirilo, aquel le instruye que los tres elementos:

-Pues son: planteamiento, nudo y desenlace. Sin planteamiento, nudo y desenlace, por más vueltas que usted quiera darle, no hay novela; hay, ¿quiere usted que se lo diga?
 -Sí, señor, sí.
 -Pues no hay nada, para que lo sepa, hay ¡fraude y modernismos! (1994, p. 14).

Esta breve citación, asociada a la discusión que da inicio a este análisis, demuestra que el editor está simplificando al máximo el concepto de novela. Y está, paralelamente, desconsiderando a los autores citados en el café: Balzac, Stendhal y Flaubert, escritores que, entre tantas particularidades de sus obras, también se caracterizaron por innovar en los estilos de la forma y la creación. Es importante considerar que esta visión empobrecida sobre el cómo se constituye un arte (un intento que busca mantener la forma, prohibir modernismos) es, al mismo tiempo, una forma de ignorar la creación artística, de minimizarla a algo insignificante, es cortar de modo implícito la intelectualidad. Y representa, paralelamente, una metáfora de la represión, o sea, presupone mantener un comportamiento, mirar desde una óptica, no cuestionar. Sería relevante considerar que, en tiempos de

guerras y de dictaduras, los materiales que pueden ser escritos y publicados son, en la mayoría de los casos, producciones revisadas por las autoridades. Los que no, con frecuencia, suelen ser censurados. No es descabellado, en este punto, destacar que el libro de Cela *La colmena* fue una novela censurada en España, siendo publicada en Argentina.

Entre este enmarañado de ideas, lo que se pretende dejar claro es que, esta pequeña novela, entre tantas cosas, problematiza la forma de hacer arte. Mientras don Serafín adoctrina a Cirilo sobre cómo debe ser escrita la novela y que incluso le pasa una idea casi pronta de dicha creación, Cela está tejiendo esta conversación simplista del arte por medio de una novela que, en realidad, no posee planteamiento, nudo y desenlace, pues esta pequeña obra comienza y acaba, apenas plasmando este mosaico de relaciones que se condensan en el café. El efecto conmovedor de esta novela es, justamente, demostrar la monotonía de ese conjunto de vidas españolas, que, a diferencia de las tragedias griegas, no buscan un héroe, no buscan grandes hazañas para enorgullecer a su pueblo, sino que simplemente buscan reconstruir sus vidas devastadas por las luchas de diferentes ideologías que, en fin, no llevaron a más que a la precariedad de su pueblo, pues triunfó, más allá de una ideología, la crisis, la peste, la despoblación, la mediocridad, la desesperanza, entre tantas otras cosas.

Otro factor a ser llevado en cuenta en este debate sobre cómo producir una novela es que, en épocas de dictaduras, no sólo en Europa, sino que en otras partes, porque fue lo que ocurrió en América Latina también, el estudio de literatura se vuelve algo minimizado, una disciplina vista como obsoleta, innecesaria. El pueblo se debería cuestionar sobre esta pauta, pues no podría ser olvidado que la literatura estimula el pensamiento crítico y la reflexión, la literatura habla por medio de metáforas, dice sin decir, transmite la realidad entre los límites del ser y la ficción. La verosimilitud dice lo que ocurre sin un compromiso con la realidad y las autoridades; y es, específicamente por eso, que no se estudia literatura, que no se busca impulsar una creación innovadora de este arte. En tiempos de represión todo lo que puede ser interpretado es una amenaza, por eso, tal vez, los personajes de esta narrativa se presenten de modo tan ignorante. ¿Será que Cela está haciendo una analogía con la realidad, sin comprometerse específicamente, apenas abriendo un abanico a múltiples interpretaciones? ¿Será posible que algún lector, poco

ingenuo, explorando los límites pocos definidos entre la ficción y la realidad, logre ver más allá de esas páginas? En este análisis se piensa que es, justamente, ese el desafío del escritor. Pues es, de este modo, que se disfraza el compromiso del arte con el hombre y del hombre con el arte. En uno de los tantos intentos fallidos de definir la novela, Cela dice que: "(...) ha sido escrita por alguien con ánimo de dar a conocer a alguien los sucesos, no exactamente reales, que han ido trascendiendo, punto a punto de su imaginación". (CELA, 1973, p. 267). Ese contacto entre los sucesos no exactamente reales con el lector es que permite establecer relaciones de sentidos con la realidad. Todo lo que es escrito debe poder llegar al lector, el cual, dependiendo de su conocimiento de mundo, logrará hacer una lectura más o menos detallada.

Reanudando la interpretación de la narrativa, es importante notar, que el editor en su definición sobre qué es una novela, le da a Cirilo una trama ya casi pronta:

(...) Verbigracia: una joven huérfana trabaja como una negra para poder sacar adelante a sus once hermanitos, que también son huérfanos y están algo delicados. Para darle mayores visos de realidad, podemos decir que trabaja en el instituto nacional de previsión, en la sección de seguros para madres lactantes. Bueno. La joven, que se llama, por ejemplo, Esmeralda de Valle-Florido, o Graciela de Prado-Tierno, o algún otro nombre cualquiera, el caso es que sea bello y simbólico, conoce un día, en una cafetería americana, ¡hay que ser modernos!, a un joven apuesto de mirar profundo, que se llama por ejemplo, Carlos o Alberto. No se le ocurra ponerle Etanislao; comprenda que no hace bien. (1994, p. 14).

Se puede apreciar que, hundidos en un panorama de posguerra, salen a la luz temas como los huérfanos, ya que no se puede ignorar la cantidad de gente muerta durante la Guerra Civil, ni tampoco, algunos sobrevivientes que, sin bien no fallecieron en ese periodo, vinieron a sucumbir después, ya en el Franquismo, a causa de pestes y enfermedades. Otro factor que incidió en la reducción de la población fueron los refugiados, miles de españoles que cruzaron las fronteras huyendo, unos de la guerra y otros de la miseria. Este escenario terminó por dejar un número aterrador de huérfanos y una pobreza implacable. También es importante destacar que el editor quiere que haya un simbolismo en la creación, tal vez sea mediante este tipo de ironía que el narrador crea la simbología del relato, pues a diferencia de lo que aconseja don Serafín (colocar un nombre simbólico), también se puede simbolizar a través de lo nefasto, parece ser éste el objetivo del narrador. En

este punto se hace necesario, sin querer insistir mucho en la cuestión, pero es importante para el análisis, en el concepto, al parecer más acertado de novela que Cela coloca en su libro *A vueltas con España*:

(...) la novela es un algo fluctuante, eternamente en danza, que no se puede sujetar, porque es la vida misma: un algo que no ha cuajado, como la vida misma no ha cuajado tampoco. Sin querer encasillar lo incasillable es tanto como querer ponerle puertas al campo. (1973, p. 268).

O sea que, entre la ficción del editor y la realidad de Cela, ambos coinciden en la idea de la novela como una realidad que no cuaja jamás; difieren en cuanto al encasillamiento de la materia, aspecto que el narrador utiliza para realizar una crítica a la forma de hacer novela, al modo de subestimar la grandeza del arte, que radica, justamente, en su capacidad de sorprender, del mismo modo que la vida sorprende. Haciendo un contrapunto con esto, sería importante recordar a Adolfo Bioy Casares (escritor argentino), que decía que leer era la otra aventura, y que la primera era, probablemente la vida misma, de modo que este pensamiento acerca un poco las ideas entre la vida y el arte, entre la realidad y la ficción, cosas que están intrínsecamente conectadas, y que solamente requieren de la atención del espectador para activarse. El capítulo dos gira en torno a esa conversación, y termina en que el joven de provincias, todavía sin nombre propio en la obra, está como espectador de esa charla y, cuando el editor se marcha, se acerca a Cirilo para “ver si se le pega algo”. Es importante notar que este chico forastero está buscando establecer relaciones, crear contactos en el café, hacer amistades y expandir sus conocimientos, enriquecerse intelectualmente.

El tercer capítulo se inicia también en el café, pero ya en medio de un grupo de pintores. La descripción del protagonista es la siguiente:

(...) El joven de provincias, que también es un poco pintor, procura meter baza; con poca suerte, ésa es la verdad. El joven de provincias no sabe bien lo que es, o lo que quiere ser. El joven de provincias se quedó huérfano de padre y madre siendo aún muy niño. Entonces sus tías le decían:
-Oye, Julito, hay que ir pensando en tu porvenir. ¿Qué vas a ser cuando seas mayor?
Y Julito se quedaba un poco desorientado y contestaba:
-Pues, no sé... La verdad es que no sé...
A sus tías, aquella indecisión del Julito las sacaba de quicio.
-Pues paseante en cortes no vas a ser, descuida. Para eso hay que tener bienes de fortuna. (...) (1994, p. 17).

Es importante notar las repeticiones que el narrador utiliza como método de reafirmar la vaga idea de quién es ese joven que nunca para de dar vueltas sobre su identidad, y es en torno a este tema que gira el relato. Es posible afirmar que la narrativa se edifica en torno a la construcción de la personalidad de este joven. Esta es la primera vez que se tiene una referencia sobre quién es ese personaje, huérfano también, resaltando el peso de la reciente guerra y el contexto de precariedad de la dictadura. Julito (surge una etapa su vida) fue criado por sus tías, en un contexto precario, no sabe lo que es o lo que quiere ser y mediado por esa indecisión y procurando su identidad, es que frecuenta el café, buscando una orientación artística para su vida: "(...) El Julito, cuando sus tías se fueron para el otro mundo, malvendió lo poco que le dejaron y se vino a Madrid a conquistar la ciudad." (1994, p. 17). Se fue a la capital a conquistar su vida, su futuro. De manera que, de acuerdo con las escasas descripciones sobre el protagonista, se presume que es un sujeto en construcción de su identidad. Se puede notar que este individuo busca una integración en el café, pero es ignorado por los demás pintores.

La próxima descripción del personaje principal es:

El joven de provincias no se llama Julito. El joven de provincias se llama Cándido, Cándido Calzado Bustos. Cándido Calzado Bustos es flaquito, feuchín, paliducho. Cándido Calzado Bustos no va bien del vientre. (...) Cándido Calzado Bustos hace poesías y dibujos. Si le dieran un destino en algún lado también lo cogería. (1994, p. 18).

Esta detallada explicación demuestra dos cosas, en primer lugar, plasma el carácter de inseguridad social que sufren las personas que están saliendo de una tensión política y social, y que, simultáneamente, se encuentran en un Estado de carácter no democrático, o sea, que refleja la dificultad de constituirse como ciudadano, como ser pensante en una realidad conflictiva. En segundo lugar, y lo más importante y profundo, revela la dificultad natural de todo joven en construirse como persona, que, al llegar a determinada edad, se encuentra con el contexto de que ya no es un niño, ni un adolescente, pero sí un adulto y que, por lo tanto, debe hacerse responsable y agente de su vida. Estas dos circunstancias se juntan en la novela, provocando en este joven una crisis existencial: quién soy, qué quiero ser, qué va a ser de mi vida, esas son las interrogantes del protagonista.

Ante este panorama, sería imposible darle las espaldas a la desconstrucción histórica que se presenta con el modernismo, en que Stuart Hall (2011) afirma que, a

lo largo de la historia, se pasan por tres conceptos de identidad del sujeto; el primero es la identidad del individuo iluminista: en que el sujeto estaba fundamentado en una definición de persona humana, un sujeto totalmente centrado, unificado, abastecido de las capacidades de razón, consciencia y acción (una definición individualista del sujeto); la segunda es la identidad del individuo sociológico: en que la identidad se construía en la interacción entre el individuo y la sociedad; y la tercera es la identidad del sujeto posmoderno, en que el sujeto estable (debido a la complejidad de las relaciones sociales y a las transformaciones en las concepciones de género, sexualidad, etnia, raza e identidad nacional), se encuentra en proceso de fragmentación y la identidad única se rompe. De este modo, a partir de una visión teórica actual, el individuo pasa a ser constituido por diversas identidades, ese sujeto ya no tiene una identidad fija, estable, pero sino múltiple, flexible y móvil. Las identidades pasan a construirse a través de la identidad y la alteridad, los sujetos sociales pasan a constituirse mediante identificaciones y diferencias. Es en este proceso de construcción de su identidad y de su personalidad que el joven de provincias se encuentra. Y mediante esta fundamentación, hasta se puede atribuir al carácter múltiple del proceso de formación de la identidad, el hecho de que el protagonista surja con tantos nombres, pues es a lo largo de la obra que este joven se va construyendo.

Otra referencia importante de apuntar en el capítulo tres es la siguiente descripción: “(...) Cándido Calzado Bustos hubiera querido ser un nietzscheano. Pero no pudo. Cándido Calzado Bustos era, más bien, una monja de la caridad y hacía versitos a los niños (...)” (1994, p. 18). Nótese aquí la ironía del narrador, pues el filósofo alemán Nietzsche (1844–1900), figura difícil de resumir, fue, en primer lugar, un antiplatonista, ya que a diferencia de Platón, fundamentó su filosofía no en el mundo de las ideas, pero sí en la materialidad de la vida. Al negar el mundo de las ideas de Platón, termina por negar también el cristianismo (no hay que olvidarse que el cristianismo se fundamenta en la idea del mundo celestial, perfecto y armónico). Nietzsche afirma que dios ha muerto y, al posicionarse de ese modo, rompe con un modelo de pensamiento que se arrastraba desde los más remotos tiempos de la humanidad. El concepto base de la filosofía nietzscheana es el de vida, él expone que la vida es un devenir y que la voluntad de poder es el eje dinámico de la vida. Nietzsche, en su libro *Así hablaba Zaratustra* (2010), define al hombre como un

camino entre la bestia y el superhombre, el hombre está en el medio de ambos, su objetivo es llegar al superhombre, o sea, a la elevación de sí mismo, tal concepto es apreciable:

El hombre es una cuerda tendida entre el animal y el Superhombre, una cuerda tendida sobre un abismo.
 Es peligroso cruzar, es peligroso caminar, es peligroso mirar hacia atrás, es peligroso estremecerse y detener el paso.
 Lo que tiene grande el hombre es el ser puente y, no, fin; en el hombre puede amarse el ser tránsito y extinción.
 Amo a los que no saben vivir sino encaminados a la extinción; pues son los que cruzan el abismo. (...)
 Amo a los que no buscan en otros mundos un motivo para hundirse y sacrificarse, sino que se sacrifican por la tierra, para que surja en ella el Superhombre (...) (2010, p. 13-14).

Y se resalta la última oración, en que Zaratustra hace alusión a que la vida es en la tierra y no en otros mundos, o sea, el cielo tan prometido por la Biblia; ese mundo perfecto, que sólo será conquistado a base del sacrificio en la tierra es negado por este pensador. Nietzsche niega ese mundo ideal y parte de la idea de que nada existe después de la muerte y que la vida es un proceso de elevación del ser, de enriquecimiento de la intelectualidad. Un proceso en que hay que buscar conquistar valores superiores y eliminar el nihilismo de la vida y del mundo. Afirma que hay que buscar atingir el estatus de superhombre, una metáfora que usa con el intuito de aclarar que, nada más es el hombre, que un periodo de tiempo, y que en ese corto y limitado tiempo hay que afirmar la vida, y no negarla, hay que buscar la elevación filosófica y espiritual. En este punto, es posible notar que el joven de provincias busca una elevación, está emprendiendo el camino del hombre, entre el animal y el superhombre, pero por estar en el inicio de su construcción encuentra varias dificultades, debido a su ignorancia y a su condición. Como bien afirma el narrador, parece más una monja de la caridad que escribe versos a perros callejeros, que un filósofo imbricado en el fundamento de la existencia humana. Igualmente hay que destacar que su principal característica para salir de ese estado de ignorancia y mediocridad es su voluntad de conquistar el mundo, que de cierto modo es lo que Nietzsche va a llamar de voluntad de poder. El mismo afirma que la voluntad de poder son los valores de conservación y de expansión de la vida, es un impulso vital de sí mismo que se quiere sobre todas las cosas, un deseo de conservación y aumento de la vida. Para conservarse es necesario expandirse y para expandirse es necesario conservarse. Si apenas se conserva lo que se tiene, se pierde; para conservar lo que se conquista es necesario estar siempre en

aumento. La voluntad de poder es buscar siempre más allá, es estar en constante expansión. La vida es voluntad de poder, es un constante proceso de ir más allá, de construirse constantemente. Y es en este proceso de ir más allá de sí mismo, de constituirse, que se encuentra el joven de provincias.

El protagonista, en un comienzo, representa una burla en el camino de construcción de su personalidad o de elevación rumbo al superhombre, pues sus principales problemas de identidad son buscar un seudónimo antes de tener una formación intelectual:

Cándido Calzado Bustos no encuentra un nombre de guerra que le acabe de llenar, un nombre de guerra que suene a nombre de gran poeta, a nombre de gran pintor, y que, de paso no hieda a seudónimo. Cancalbús no le sirve; como descubrimiento, es peor que Azorín.

Nótese, otro escritor que surge en la intertextualidad, Azorín, seudónimo de José Augusto Trinidad Martínez Ruiz (1873–1967), un escritor español contemporáneo e imbricado en las cuestiones de la Guerra Civil y de España en sí. Luego se presenta la situación de pobreza y hambre del protagonista: “La barriga del joven de provincias, a través del bolsillo del pantalón, está tibia y latidora, y se mueve para arriba y para abajo, al compás de la respiración.” (1994, p. 21). Después, el joven de provincias, al ver que Rosaurita está en el café, se acerca a ella, demostrando un relativo interés sobre esta señora. A continuación se realiza una descripción profunda del personaje, se exploran sus sentimientos, el mismo, que comienza a mostrarse como enamorado y se deja llevar por sus pensamientos sobre Rosaura:

-Sí, sí, no está tan mal... ¡Si tuviera un momento de decisión! Rosaurita escuche. Rosaurita, atiéndame. Rosaurita, acépteme como su humilde servidor. ¡Rosaurita! ¡Qué!
El joven de provincias, de golpe, vuelve a la realidad. (...) Si tuviera valor se le declararía. Rosaurita está hermosa como nunca. (1994, p. 22).

Una vez que logra romper el hielo y entabla una conversación con la señora (en ese momento de duda, entre el declarársele o no), piensa en su madre muerta en la flor de la edad, realizando una especie de comparación entre su madre y Rosaura. En este capítulo, él le declara su amor a esta señora, el narrador destaca la percepción que ella tiene sobre él, evidenciando así su apariencia física:

Rosaurita, que no era más tonta de lo corriente, ya había notado que el joven de provincia bizqueaba un poco.
-¡Bah, hasta le hace gracia!

El joven de provincias, más que bizco, lo que se dice bizco, era autónomo, y cada ojo se le iba para un lado, a discreción, como los cuernos de los caracoles. (1994, p. 25).

Es importante destacar que la decisión de declararle su amor a Rosaura es el primer paso de este joven que se busca hacer artista, la primera construcción significativa de su trozo de vida plasmado por el narrador. Este es el momento en que logra relacionarse con alguien en la capital, además de establecer conversaciones que traen a luz temas de la creación artística, de la producción de poemas e intercambio de ideas sobre escritores como Marcelino Menéndez y Pelayo (1856–1912), otro intelectual español. Si se realiza una analogía con Balzac, quien es considerado el francés del siglo XIX, Menéndez y Pelayo es considerado el español de dicho momento histórico. Este hombre fue un gran crítico literario y, además, fue quien problematizó la historia de España, trazando a lo largo de sus escritos la figura del español. Destacó la relevancia del papel de la religión Católica y del Imperio como agentes formadores de un discurso de unidad nacional. Estas instituciones fueron las responsables de sembrar la españolidad, esto es, la unificación del país. En su obra plasma el espíritu español del siglo XV. Simultáneamente, muestra la historia por la óptica de los herejes o heterodoxos. Posteriormente, escribe sobre el renacimiento español, periodo entre el siglo XVI y XVII, también describe la influencia de la Revolución Francesa en España, de los afrancesados, su filosofía, política y el poder de las ideologías anticatólicas, etapa esta del siglo XVIII. Plasma así las contradicciones de una nación y la importancia y legitimidad de la cultura española, no sólo en cuanto país, sino como agente colonizador.

En su libro *Historia de los heterodoxos españoles* publicada en 1882, el epílogo fue el siguiente:

España, evangelizadora de la mitad del orbe; España martillo de herejes, luz de Trento, espada de Roma, cuna de San Ignacio; ésa es nuestra grandeza y nuestra unidad; no tenemos otra. El día en que acabe de perderse, España volverá al cantonalismo de los arévacos y de los vectores o de los reyes de taifas. (s/p)

Esta cita refiere a que, el día que no existiera el cristianismo como hilo de unión de la identidad española, dicha tierra volvería a los reinos de taifa, dicho de otro modo, a la disolución de la nación comprendida como España. Pues, el español es el fruto cogido de un conjunto de antagonismos, de profundas diferencias, que si

bien fueron tapadas, negadas, siguieron convergiendo a lo largo de los siglos, unidas por la religión, que apenas pudo soportar tanta historia por ser comprendida como una entidad oficial del Imperio. También es importante destacar que, si se realiza una comparación entre el significado de la religión católica comprendida en España y la voluntad de poder entendida por Nietzsche, concepto que, desasociado de su filosofía, se aplica perfectamente a la fuerza del Imperio, ya que, los reyes católicos tenían voluntad de conservación y expansión de su trono. Fue esa voluntad de poder y de aumento del mismo que los llevó a unificar a España como nación y luego a atravesar el atlántico, para colonizar. Ese deseo de conservación y aumento los impulsó, los movió a buscar la superación de la nación española en cuanto Imperio y civilización cristiana. No se debe ignorar que todos los procesos de unificación y de civilización fueron (y continúan siendo) violentos, y la expansión del reino y del catolicismo matizó la conturbada y contradictoria historia, no apenas española, pero europea y universal. Sólo que la voluntad de poder como agente de la expansión de la religión es entendida como cruzada, y está dirigida al sacrificio por un mundo perfecto. Mientras que Nietzsche la dirige hacia la vida y en una óptica de superación de sí mismo como ser. Es relevante observar el modo como las filosofías de los intelectuales citados en la novela dialogan entre sí, se entrelazan y se condensan, en un escenario susceptible de interpretaciones, cabiéndole al lector establecer relaciones. Menéndez y Pelayo, además de ser un intelectual prodigioso, fue también un precursor del conocimiento y, como patrimonio a la humanidad dejó destinada su biblioteca a investigadores, su objetivo era promover los saberes.

El capítulo cuatro surge nuevamente con Cirilo, quien se encuentra en una mesa llena de papeles con el encargo de su novela, reflexionando sobre la estructura del planteamiento, el nudo y el desenlace. El joven de provincias lo observa de lejos y se espeja en él, pensando que en poco tiempo también estará en ese proceso de creación. En este capítulo surge la cita a Fiodor Mijailovich Dostoievski (1821–1881). El escritor ruso exploró en sus obras el nihilismo de las relaciones humanas. Al constatar el modo como la religión fue colocada en un segundo plano en la vida de los hombres y al verificar que la amenaza de la Biblia ya no era una constante de regulación de los comportamientos humanos, se dedicó a plasmar la indiferencia de las personas en relación a las demás. Este modo de ver la vida está presente en el cuento “El sueño de un hombre ridículo”, publicado por

primera vez en 1877. Es importante notar que tanto Nietzsche como Dostoievski tienen una visión del mundo parecida en algunos aspectos, además de ser ambos contemporáneos. La aparente diferencia radica en que Dostoievski, totalmente asombrado al percibir esa realidad nihilista e indiferente, plasma el terror de la vida, escribe la violencia presente en todas las relaciones humanas. Ya Nietzsche, estupefacto también, al descubrir el sentido nihilista de la vida, lo niega y propone una nueva forma de relacionarse con el mundo. Una vida en que el individuo no se niegue a sí mismo y que busque lo contrario del nihilismo, una trascendencia, que procure construir en su proceso vital valores superiores, que tenga como objetivo ser el superhombre, esto es, su propio dios, que viva por y para sí, y en este mundo, porque no existe el mundo de las ideas ni el paraíso. El hombre es finito y camina hacia la muerte, esta es la visión de ambos pensadores.

Otro escritor que surge como fondo de telón en el capítulo cuatro es Cervantes (1547-1616), el gran autor del siglo de oro; esta es una estrategia de colocar en evidencia la importancia de la literatura española y de hacer un contrapunto hacia los preceptos de encajonamiento de los géneros, ya que se ha de recordar que, si bien Cervantes mantiene la forma externa para escribir su obra maestra *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, rompe simultáneamente con toda forma de creación artística existente hasta ese momento, teje la unidad interna de modo revolucionario, estremeciendo todas las estructuras de la escritura. Esta obra representa una quiebra en la producción literaria; existe un antes de y un después de Cervantes, pues su contribución a la creación artística fue determinante, su obra cumbre, innova toda manera de producir arte y relativiza las diferentes formas de ver la realidad.

Es relevante destacar que su novela *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* es una obra que realiza una profunda crítica a la realidad española, reencarnando de modo paródico las novelas de caballería. La crítica de esta novela no está destinada solamente a la sociedad española, sino que también a la realidad occidental. De acuerdo con el profesor español Jesús G. Maestro (1967-), en un video publicado en youtube (2016), el objetivo del Quijote es la parodia de un mundo ideal que está enfrentado con la realidad del mundo efectivamente existente, y explica que cuando se habla de parodia se habla de la imitación burlesca de un referente serio. Expone, además, que la parodia está constituida por cuatro

elementos, siendo estos: el artífice, que en el caso del Quijote es Cervantes; el sujeto, que es el personaje que protagoniza la parodia, en dicha obra es el Quijote; el objeto de la parodia que es aquello que se degrada, el objeto de burla, que en este caso es el mundo ideal, el mundo perfecto, construido a base de sacrificios y con ideales de justicia, de paz y de valores, en contrapunto con el mundo real, que es un mundo imperfecto, lleno de personas injustas, sin valores, un mundo de tramposos, ladrones y embusteros; y el último elemento es el código de la parodia, aquello que hace posible que el objeto sea parodiado, y el mismo es la novela caballeresca, ya que presenta un mundo ideal, un mundo perfecto, justo, honrado, en que los caballeros andantes hacen justicia. Este código es el que Cervantes se apropia para burlarse del mundo real.

Así se construye una crítica a la condición humana, ya que el hombre vive en la ilusión de construir un mundo perfecto que no existe, lo que Cervantes critica es justamente esa mentira que representa el mundo perfecto, el mundo ideal y, en su obra, demuestra la inutilidad de correr tras ese mundo perfecto, ya que el Quijote se rompe la cabeza luchando por ese mundo y no logra nada. Si, tras este fundamento, se realiza una lectura nada ingenua, se podría hacer una analogía entre la novela *don Quijote*, y el ser humano, en que la novela de caballería del Quijote, represente la Biblia del hombre, o sea, ambos códigos en esta lectura paródica son los que posibilitan la idea de un mundo ideal y perfecto, en contrapunto con el mundo real e imperfecto. Con esta interpretación, es viable crear una conexión entre Cervantes, Nietzsche y Dostoievski, y, mediante esta lectura, es posible llegar a la idea de que en Cela hay un desdoblamiento de esos autores para construir su literatura. Por otro lado, que el gran Cervantes fue un vanguardista que, de modo disimulado y enmascarado, para escapar a la inquisición, escribió una novela profundamente crítica sobre su realidad y cuestionó la institución religiosa y las interrogantes inherentes a lo humano.

En este punto, sería importante destacar la presencia de estos autores en la novela objeto de análisis, que de un modo u otro han cuestionado la figura de Dios, la institución religiosa o, por otra parte, la presencia de Balzac, Stendhal, Flaubert, Azorín, pensadores que cuestionaron las conformaciones políticas de sus países, que apoyaron movimientos liberales, que se interrogaron sobre la realidad social y política. Así como también Menéndez y Pelayo, que sintetizó la historia Española y

la importancia de su cultura, tejiendo, en otras palabras, un discurso de la identidad nacional.

Los escritores nombrados están presentes y son masticados en el denso aire del café de artistas, en un país con un régimen dictatorial y que instaura sobre todas las cosas la figura de Dios. Este panorama representa, indirectamente, una burla a este sistema político español, y busca demostrar además la contradicción de una nación que ha sido cuestionada en cuanto a su formación religiosa por Cervantes (símbolo universal de la literatura), pero que el pueblo no ha advertido su crítica, no ha abierto los ojos para el mundo imperfecto e injusto que los rodea (escenario de su realidad). Tal vez, sea justamente en esta dirección que Cela busca impulsar al lector, a la conciencia de ese mundo devastado y a la percepción de que no hay que esperar por un mundo perfecto, pero sí ponerse a construir este mundo, esta realidad imperfecta, que solo podrá ser mejor si cada español busca dentro de sí su propia superación y construcción. Este mensaje se va materializando a los ojos del lector, a medida que el joven de provincias al pasar por sus diferentes etapas de construcción y enriquecimiento de su personalidad, va demostrando progresos en su forma de ver y reflexionar sobre el mundo.

Es relevante notar que, de lo que va de análisis de esta narrativa, el joven de provincias ya ha sido referido por tres nombres, o sea, que sus partes fragmentadas están comenzando a asomar, su proceso es precisamente descubrirse y multiplicarse en cuanto ser y sujeto intelectual.

El capítulo cinco comienza presentando nuevos frequentadores del café, también artistas, los cómicos. Y, junto a esta escena, surge otra faceta del pasado de este joven, una faceta en la que se le atribuye el nombre de Paquito, este es descrito de la siguiente manera:

A Paquito tampoco le hubiera disgustado ser director de escena. Es un arte muy completo, algo así como la natación, de las artes. Ser cómico ya no le hubiera agradado tanto porque, en el fondo, Paquito era muy vergonzoso. (1994, p. 30)

Surge aquí un nuevo nombre para este muchacho y se reafirman características que ya habían surgido anteriormente, la timidez y la vergüenza, la misma vergüenza que logró superar cuando se le declaró a Rosaura. Luego se hace alusión a un periodo de su niñez en que le invitaron para actuar en una

representación teatral de la obra de José Zorrilla (1817-1893), *Don Juan Tenorio* (1844), en que Paquito no quiso participar porque tendría que desempeñar un papel de dama, motivo que le disgustaba. Este episodio reafirma el peso que la iglesia católica tenía sobre el pueblo español, pues no se permitía la interacción entre niños y niñas. Otra citación que demuestra la timidez de Paquito es:

Una vez, siendo ya un mocito, una prima suya que se llamaba Renata, y que se casó dos veces en tres años, le dijo:
-Oye, Paquito, ¿quieres que juguemos a los novios?
Paquito le dijo que no y después se pasó toda la noche sobresaltado y llorando. (1994, p. 31).

En este momento, entra otro personaje en la obra, de relevancia no tan destacada. Por lo observado, se puede notar que la prima de este joven, es una desvergonzada, ya que, se casó dos veces en un corto lapso de tiempo. Es posible apreciar la imagen que el narrador plasma de una mujer promiscua, en un periodo histórico de total represión del papel y del desempeño sexual de la mujer. Por otra parte, se destaca la forma de ser del protagonista, que se condensa bajo el nombre de Paquito y que demuestra su estado de ignorancia y ridiculez, por ejemplo:

(...) Los cómicos, antes de hablar, carraspean un poco; algunos incluso escupen. A Paquito, eso de escupir con confianza era algo que le admiraba mucho y le llenaba de envidia.
-Me gustaría tener la voz gruesa para escupir mejor. También me gustaría tener doble papada para escupir mejor. Y un chaleco gris oscuro, de lana, para escupir mejor. (1994, p. 31).

Esos son los pensamientos de Paquito, ahí es donde se muestra su estado de ignorancia, de pobreza intelectual, que observa a los cómicos que han llegado al local y se ha quedado admirado de uno de chaleco gris, por su forma de escupir. Se muestra un joven que tiene pensamientos estúpidos, que todavía no logra desarrollar un pensamiento crítico sobre su vida y su entorno, víctima de su situación política, social e intelectual, apenas puede proyectarse hacia un futuro de buen escupidor. El narrador da a conocer que:

Paquito, naturalmente, no se llama Paquito. Paquito se llama Cándido Calzado Bustos y es joven de provincias, algo artista, 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, (...) (1994, p. 32).

Este es otro ejemplo que revela el pasado incierto de este personaje, que apenas se va dejando descubrir mediante fragmentos, pedazos sueltos que el lector debe unir para poder entender y analizar esta obra.

Es en este capítulo que Sánchez, el cómico de chaleco gris, destrata a don Mamed: "(...) – Oiga usted, don Mamed. ¿por qué diablos no se calla usted de una pijotera vez para siempre? (...) (1994, p. 34). Una referencia que demuestra la banalidad de la vida, pues este pobre viejo ya no tiene que aportar de productivo a ese café o a esa sociedad. Lo que tiene a decir son nimiedades que nadie desea escuchar, sus aportes son vistos como obsoletos. Esta cita coloca en evidencia la indiferencia existente entre las personas y la violencia que forma parte de lo humano, y, por lo tanto, de las sociedades, el gusto de hacer callar al otro por el simple hecho de no querer escuchar otra voz, de no querer ver por el ángulo de otra mirada que no sea la propia, de no soportar un humor diferente al propio humor, pues quien le ordena que calle es un cómico. Esto demuestra las estrategias discursivas que las personas utilizan para legitimarse a partir del menosprecio del otro, utilizando características como la vejez, la ignorancia, para anular, silenciar, negar al diferente, en este caso, al viejo. El tiempo es un engaño en el que suelen caer con harta frecuencia las personas, que ignoran que la vida, como afirma Nietzsche, es una cuerda tendida entre el animal y el superhombre, pero el puente entre uno y otro es el tiempo y el tiempo es finito, algunos lograrán encontrar su superhombre, pero lo seguro es que todos encontrarán la muerte, que es donde desembocan todos los caminos. El cómico, al ordenarle a don Mamed que se calle para siempre (y este *siempre* nada tiene de inofensivo), ignora su condición como sujeto en tránsito, con fecha de vencimiento también. Cela juega con este tipo de situaciones de modo a provocar indignación, de evidenciar la violencia propia del ser humano presente en todas sus acciones, incluso en su discurso. La reacción de ese pobre viejo es tan desagradable como la percepción de la finitud de la vida:

A don Mamed, más pájaro frito que nunca, ya no dan ganas de cogerlo por las patas y comérselo, con cabeza y todo; está ya demasiado frito, como ese ajo que se echa en la sartén para quitarle el rancio al aceite. (1994, p. 34).

El capítulo seis retrata la amistad que el joven de provincias y Cirilo comienzan a tejer. Aquel, del mismo modo que se ha presentado durante el

desarrollo de la novela, se deja llevar fugazmente por sus ridículos pensamientos, siendo estos:

Cirilo tenía la nuez en forma de buche. El joven de provincias se distraía pensando en la nuez de Cirilo.
Seguramente la tiene llena de café con leche. ¡No debería pensar estas cosas de la nuez de Cirilo! ¡Cirilo es un buen amigo! ¡Más todavía, Cirilo puede ser mi maestro! Las croquetas de bacalao se pegan mucho a la nuez. ¡Apartemos estas ideas de la cabeza! (1994, p. 36).

Es posible notar que este joven que busca ser artista, hasta el momento no representa nada más allá que un bonito símil, eso queda evidente a partir de sus ideas y pensamientos. De modo irónico, el narrador todavía debatiendo la cuestión de la estructura de la novela y del lenguaje, expresa lo siguiente:

El joven de provincias volvió a la realidad. Un novelista como Dios manda, un novelista con sus gotas de poesía y su planteamiento, su nudo y su desenlace hubiera dicho: el joven de provincias descendió de su alta nube... y se hubiera quedado tan fresco como si nada. (1994, p. 36).

Es relevante el modo en que la obra constituye una dialéctica, una interrogante sobre el modo de hacer arte. El narrador parece militar contra cualquier estructura fija, contra todo modelo. Busca demostrar que el arte es algo inquietante, la escritura, la literatura es algo que desasosiega, que perturba, que mueve las estructuras internas del sujeto. La buena literatura es aquella que conmueve, dejando a su lector aturdido, inconformado, pues provoca una reflexión profunda del ser, de su alrededor, en fin, de la condición humana, de su lugar en el mundo, en la sociedad, en el país.

Posteriormente, en el capítulo siete, entra un nombre más que caracteriza a este protagonista conflictivo:

Isidro Gil Ciruelo, también llamado Cándido Calzado Bustos, Cancalbús, Paquito, Julito, joven de provincias, artista de varia suerte que lucha por romper el hielo en Madrid, etc. tiene amores con Rosaurita Ruiz de Lázaro, pensionista y viuda de don Leoncio Quirós Rodríguez. (1994, p. 39).

En este trecho es pertinente observar que se destacan todos los nombres atribuidos por el narrador al joven de provincias. Esto se debe a que él ha realizado su primera conquista, que es el amor de Rosaura, siendo que además de su amor ha adquirido un cierto estatus social, pues esta mujer es culta, pensionista y viuda de un hombre que fue poseedor de algunos bienes y que, por lo tanto, posee un estilo de vida superior al que este joven está acostumbrado. Esto para él significa un

gran logro, es un indicio de su evolución, de su construcción, aprendizaje y ascensión social. Es posible discernir, a lo largo de este análisis, que cada uno de los nombres que van surgiendo para identificarlo significan un cambio en su personalidad.

Con el objetivo de sintetizar, a continuación se centrará la atención exclusivamente en los nombres que caracterizan al protagonista, quien surge como Isidro Gil Ciruelo y, después, como *El Isidro* tras un pequeño desentendimiento con Rosaura. Eso se observa en:

La prima Renata una mañana se presentó en el café y pidió un paquete de cigarrillos al limpia.
 -No, chester.
 -También tengo, señorita.
 -Bueno, pues llévesela a aquel señor, de mi parte. A aquel que está con esa gorda sebosa que podría ser mi madre si Dios me hubiera dado menos suerte.
 Al limpiabotas se le atragantó la nuez.
 -¡Que se la lleve le he dicho!
 A Isidro Gil Ciruelo le subió la fiebre cuando recibió la cajetilla. La Rosaurita como para compensar, palideció.
 -¿Quién es esa joven que te regala pitillos?
 -Es mi prima mujer, es mi prima.
 La Rosaurita empezó a temblaquear por el bigote.
 -Sí, sí tu prima. ¿Y cómo se llama tu prima?
 -Pues..., Renata, se llama Renata.
 A la Rosaurita le brilló una luciérnaga de celos en medio de la frente.
 -Sí, Renata. ¿No has podido inventar otro nombre? (...) (CELA, 1994, p. 41).

En esta situación el joven de provincias no tuvo carácter para enfrentar a su prima Renata, que fue quien causó la confusión en el café. Ante este acontecimiento: “Los limpiabotas de la mañana (...) trataban de consolar a Rosaurita. El Isidro, mientras tanto, fumaba pitillo tras pitillo sentado en la taza de dura loza sanitaria”. (CELA, 1994, p. 42). Se encerró en un baño a fumar y leer el periódico, es apreciable notar que ante esa situación de debilidad surge con nombre sin apellido y precedido del artículo masculino del singular (*el Isidro*), lo cual configura un modo despectivo de referirse a alguien. Posteriormente, hace las paces con Rosaura gracias a la intervención de don Mamed y surge con el sexto nombre, Enrique Concentaina y Prats. En este momento aparece emitiendo una conferencia de artes plásticas, y una vez más cae en ridículo, a través de un discurso circular y sin argumentos, esto es apreciable en:

(...) la conferencia que no llegó a pronunciar Enrique Cocentaina y Prats, duraba más de tres horas y media (...) -¿Y a ti no te parece larga? -

Hombre, ¡qué quieres que te diga! (...) si resulta interesante no se hará larga. (...)" (CELA, 1994 p43).

Seguidamente, es identificado por el nombre de Esteban. Es importante notar que cada uno de estos nombres representa simbólicamente un aspecto de la fragmentación del personaje que, de cierto modo, se van ordenando para configurar la evolución, el cambio, la multiplicidad de su ser y su ascenso cultural.

Un hecho importante en el capítulo nueve es la muerte de don Mamed, que, del mismo modo como se construye la narrativa, nada tiene de extraordinario. Parece ser que ahí es donde radica la grandeza del tremendismo, en la capacidad que demuestra el narrador de contarlo todo sin asombrarse de nada. El narrador parece ser el propio tiempo, el alegre y despiadado tiempo que todo lo acompaña sin nerviosismos ni emociones, en una indiferencia total, obsoleto a las reacciones de los personajes y lectores.

El capítulo diez comienza con la misma oración que da inicio a la obra y a este capítulo: *la puerta giratoria del café de artistas da vueltas sobre su eje*. Y parece retomar toda la novela, representa una analogía del capítulo uno, en que está llegando a la ciudad un joven de provincias, con el objetivo de hacerse un gran artista. De este modo, se queda plasmado el tiempo, el tiempo que al comienzo de este análisis fue señalado como circular y lineal y, simultáneamente, convergente, paralelo y plural. La muerte de don Mamed y el proceso de la madurez intelectual y psicológica del joven de provincias, demuestran que el tiempo ha pasado para todos, incluso para los aspirantes de los pueblos que se marchan a las grandes ciudades a conquistar sus sueños. El viejo narrador, que va marcando un ciclo tras otro, ahí está a la expectativa de ese nuevo joven que ha llegado a constituirse.

El último capítulo de la novela, titulado *Final*, es el que demuestra la transformación del protagonista:

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? (...)

Julito, al sentirse llamar don Cándido por la dueña del café de Artistas, se hinchaba de orgullo y de dignidad, como los números uno del bachillerato, allá en el colegio. (1994, p. 59).

En esta cita, son apreciables los cambios que el protagonista experimentó, ya que ha pasado de ser un joven ignorante (que gastaba su tiempo pensando en el modo como las croquetas de bacalao se quedarían pegadas en la nuez de Cirilo y en las formas de escupir mejor), a ser un sujeto que reflexiona sobre el mundo, sobre la realidad social y el panorama mundial que es escenario de la España de 1953. Al desarrollar un diálogo con la dueña del café, se manifiestan algunos de los nombres que en la obra fueron representando su fragmentación y que simultáneamente lo fueron construyendo. Esos mismos nombres, que en un principio surgen como fragmentación de su ser, al final de la narrativa, son los aspectos de sí mismo que se multiplican, de forma a promover la interacción con los diferentes personajes que fueron contribuyendo con su desarrollo de modo voluntario o involuntario, principalmente Rosaurita y Don Mamed. Y entre tantas cosas que aprendió el joven de provincias, una de ellas fue tener la autonomía suficiente para elegir qué compartir con sus conocidos y qué no, pues al ser preguntado por su amigo, don Mamed, elige no revelar su muerte.

Otro punto relevante a ser destacado para encerrar el análisis de la obra y para concluir la idea del tiempo es:

La conversación entre la dueña del café de Artistas, el joven de provincias y su novia, la Rosaurita, que apenas se limitaba a mover la cabeza para arriba y para abajo, tenía lugar a las doce o doce y cuarto de la mañana, depende de por donde se cogiese el reloj, según el viejo reloj que tantas horas de humillación, de hambre y de desconsuelo había marcado para don Mamed. (1994, p. 60-61).

Esta cita retoma la historia reciente de España, una historia que, si bien puede ser cambiada por estos jóvenes esperanzados que llegan de las provincias, también puede ser repetida, si no hay un pensamiento más profundo sobre el significado de la vida humana. Esta cita engloba la triste realidad que el joven de provincias vivenció, tal vez de modo más indirecto, pero que los ciudadanos de más edad, los ancianos como don Mamed, experimentaron de cerca, en carne propia, un hombre sobreviviente que apenas tuvo la suerte de resistir a una guerra, para luego vivenciar una dictadura y seguir presenciando miseria hasta el día de su muerte. Un ciudadano que trabajó para ayudar a mantener un sistema social, pero que, en su vejez, se vio excluido de ser atendido con dignidad ante las necesidades básicas de sobrevivencia, como el hambre, la vivienda, la higiene y otras tantas cosas que el siglo XX con todas sus promesas de confort y felicidad no pudo cumplir. Esto retrata

la frase que da inicio a la introducción de este trabajo, los hombres que sufren la historia, los hombres que, a diferencia de las autoridades que posan para una foto, padecen las consecuencias, ven de cerca la risa de escarnio de la muerte, sobreviven, luchan y mueren sin ser conocidos, apenas inventados por un narrador que interpreta la realidad de un pueblo víctima de un sistema injusto y corrupto.

El narrador concluye:

En otro reloj mucho más grande, en el inmenso reloj que ordena la buena marcha de las estrellas, estaba prevista, con todos sus detalles, la hora exacta en la que los gusanos, después de haber secado bien a consciencia la sosa babita de don Mamed, habían de meterle el diente a la corbata nueva, verde y colorada, a franjas, igual que una bandera, que le habían comprado, por dieciocho pesetas, sus amigos Rosaura Ruiz de Lázaro, viuda de don Leoncio Quirós Rodríguez, y Cándido Calzado Bustos, joven de provincias aficionado a las bellas artes que había venido a conquistar Madrid, nadie sabe bien con qué armas en el bolsillo. A lo mejor, esa hora era, exactamente, las doce de la mañana del día 10 de marzo de 1953. Todo pudiera ser y, además, cosas más raras se han visto. (1994, p. 61).

Esta cita ilustra una vez más el pasaje del tiempo, o sea que, cierra con el ciclo temporal que da inicio a la novela, el reloj mucho más grande es el astro que todos los días nace para iluminar la tierra y a la tardecita sucumbe, es el tiempo común de todos, es el tiempo que se escapa y se aglutina ante todos los hombres, dando paso a los viejos ya cansados y a los jóvenes cubiertos de energía. Paralelamente a éste, están los tiempos individuales, los tiempos de cada cual, el tiempo de don Mamed ya había expirado. Este pasaje demuestra la insignificancia de la vida humana, pues ¿Qué es un hombre además de un trozo de tiempo en medio a la eternidad del tiempo que se encierra en ciclos continuamente para restárselo al hombre? La consciencia del límite de la vida es lo que aterriza al ser humano, de acuerdo con Viviane Mosé: "(...) a vida é um intervalo entre uma coisa e outra. (...)" (2012, p. 23). Y es en el vacío de ese intervalo que se encuentra don Mamed, ya rendido por ese límite que se llama muerte. El narrador, sin huir a su estética, declara a los ojos del buen lector, que se es insignificante ante el gran reloj del universo. La obra culmina, entonces, demostrando la condición humana, o sea, la insignificancia de la vida ante el tiempo global y la grandeza de la misma ante los tiempos paralelos e individuales. Bajo esta idea, Mosé agrega que: "(...) Pensar é um gesto que acontece no vazio cavado pela incorporação da morte. Ao mesmo tempo, ao ter consciência do limitado, o homem ganha também a percepção do ilimitado (...)" (2012, p. 23). Se podría culminar afirmando que esta narrativa rescata,

de modo irónico, la importancia de la vida, que tanto ha sido negada en tiempos de guerra, que tanto es negada en una dictadura y que tanto es negada, incluso, en los días actuales. Esta vida se ve potencializada en la figura del joven de provincias que, como afirma el narrador, ha venido a conquistar Madrid sin armas en el bolsillo, un muchacho extremadamente pobre, en tiempos de corrupción, la única arma que se presupone que tenga es la capacidad de pensar, capacidad esta que se mostraba bastante precaria al comienzo de la novela, pero que, sobre todo en el último capítulo, se demuestra un cambio en cuanto a la madurez de sus ideas, al mostrarse un hombre informado acerca del panorama mundial y que, preguntado por su amigo, elige, selecciona qué decir ante la situación.

El joven de provincias encarna de este modo al español en medio de una dictadura, a un español que está desesperanzado y ansioso por reedificar su país, su hegemonía como nación, y este muchacho representa esa sangre nueva que, devastada por un pasado reciente, decide marchar de buena voluntad como aprendiz, aprendiz de los demás y de sus propios errores. Ante un escenario matizado por la mediocridad y precariedad de una dictadura, se presentan los nefastos resultados de un pueblo que ha sido inducido a penetrar en la ignorancia absoluta, mecanismo este utilizado por las autoridades para poder legitimar su poder, no a través de la democracia, pero sí por medio de la violencia. La novela culmina plasmando un pequeño progreso en la articulación y el modo de pensar de Cándido Calzado Bustos. En este trozo de vida narrado el lector no llega a descubrir si ese joven logra ser un gran artista. Lo que sí se puede afirmar es que poco a poco logró constituir su identidad, logró multiplicar sus saberes, y juntó los tiempos de su vida fragmentados, esos tiempos que mostraban paso a paso vivencias como inconexas unas con otras, pero que, al final del recorrido de la narrativa, se dejaron adivinar como siendo todas partes integradoras de este joven sensible al arte. Aquí se destaca una parte importante, el hecho de que este muchacho, a pesar de toda su ignorancia, haya sido capaz de percibir que por medio del arte podría reconstruir este mundo avasallado por el hambre, por la pobreza, etc. Y es en este paralelo entre el protagonista y el narrador que se discute la forma de hacer literatura y se deja en evidencia la importancia del arte en la sociedad, así como también la importancia del papel del escritor, ya que éste, para ser un buen escritor, debe estar comprometido con su tiempo y su realidad. Tal vez, sea por eso que Cela logró

hacer una novela sin atender a los consejos de don Serafín, ese personaje que tanto le aconsejaba desde adentro de la narrativa. El próximo capítulo de este trabajo abordará la cuestión del escritor comprometido con su época.

3. LA LITERATURA COMO COMPROMISO

Cándido Calzado Bustos no encuentra un nombre de guerra que le acabe de llenar, un nombre de guerra que suene a nombre de gran poeta (1994).

Camilo José Cela

En el capítulo anterior se trató de realizar un análisis de la obra *Café de artistas*, en cambio en este, se tratará de abordar la cuestión del escritor comprometido, asunto éste discutido por Sartre (1905–1980) en su libro *¿Qué es la literatura?* (2008). A partir de esta discusión, se buscará percibir si Camilo José Cela desarrolla su papel de escritor comprometido con su época; y análogamente si el joven de provincias logra ser un sujeto comprometido consigo mismo, con su época y su realidad.

Sería importante destacar de modo breve quien fue Sartre, un gran filósofo y escritor francés, que en 1964 fue postulado como ganador del Premio Nobel de Literatura, el cual rechazó por seguir sus preceptos morales, ya que creía que el saber debería ser valorizado y entendido como un medio de vida en cuanto a la construcción de cada ser. Pensaba que la filosofía, la literatura, en fin, todo saber debería ser algo sacado a la calle y no reservado a las academias. Sartre, al rechazar el Premio Nobel de Literatura, reafirma su posición en cuanto intelectual y, en cierto modo, rompe simbólicamente con toda una tradición académica. Su filosofía es difícil de explicar sucintamente, pero, de su extensa obra, se podría intentar resumir que se preocupó, a grandes rasgos, en hacer una filosofía de la libertad. Él decía que el hombre está condenado a ser libre y que tal libertad exige una responsabilidad y comprometimiento con el mundo. En su libro *El existencialismo es un humanismo* (2007), deja claro este pensamiento y todavía afirma que el hombre es lo que hace con lo que hicieron de él. O sea, en pocas palabras deja claro que el hombre es un ser responsable por sus actos y que, como

tal, debe asumir una postura comprometida ante el mundo; ya que, de acuerdo con el existencialismo ateo (que es con el que Sartre se identifica), la existencia precede la esencia. Dicho de otro modo, el sujeto es lo que construye de sí mismo a lo largo de la vida. Al contrario que el existencialismo cristiano, que trata de recuperar la imagen de Dios como centro y juez de las actitudes humanas, y que sostiene que la esencia precede la existencia, el existencialismo ateo se fundamenta apenas en la idea del hombre en sí y para sí. Un comprometimiento que apunta al deseo de actuar dignamente, no por miedo a un castigo divino, sino por la consciencia de pertenecer a una realidad y de tener el deber moral de intervenir en dicho contexto; por la voluntad de actuar y tratar de cambiar el entorno en que se vive. Esto es, comprometerse como ciudadano, como ser pensante y buscar fundamentos a su existencia que no estén más allá que los propios hechos sociales e históricos de su época. Sartre busca una filosofía alejada de todo nihilismo, el ser es libre para ser lo que quiera ser, y aclara: el no responsabilizarse o intentar huir al comprometimiento, también es ser responsable y estar comprometido, tal vez de un modo menos ético, pero toda persona está comprometida con su realidad, la misión de cada ser es apropiarse de su libertad y tratar de actuar en el mundo.

Es importante resaltar que Sartre, en su obra *El ser y la nada* (1989), además de discutir más profundamente estas ideas, aborda la cuestión de que, sin el hombre, no existe nada en el mundo. Es decir, el hombre es quien determina la existencia de todo en la tierra, es la lengua y la consciencia que le permite determinar qué es una nube, qué es un lago, qué es la selva, qué es el bosque. Explica que si la consciencia de cada hombre no existiera, nada existiría, pues no hay otro ser que sea capaz de codificar, de determinar, de nombrar las cosas. Justamente, a través de este criterio es que evidencia que la realidad es lo que el ser ve, lo que el ser determina y es por eso que cada persona está comprometida con el mundo; una vez que el hombre descubre que sin su presencia no hay nada, logra percibir que debe adueñarse de su libertad para actuar sobre su contexto. La consciencia de la finitud es lo que le permite ver al ser que él se reducirá a la nada, mientras que el planeta tierra seguirá girando cíclicamente y otra consciencia nueva surgirá para determinar qué es el cielo, qué es la distancia, qué es la velocidad, etc.

Luego de este breve detalle sobre la formidable producción de Jean Paul Sartre, sería importante observar que, si todas las personas son libres, responsables

y todas están comprometidas con su realidad, el escritor, en su papel de intelectual y de llamar a una reflexión, está más comprometido aún. En el libro *¿Qué es la literatura?* (2008), Sartre explica que el escritor produce comprometido con su tiempo y su época. Su deber es escribir, haciendo uso de su libertad, dirigiéndose a la libertad del lector; las intenciones del artista son:

(...) materia de conjeturas y hay una experiencia del lector, pero estas conjeturas están apuntaladas por la gran certidumbre que tenemos de que las bellezas que se manifiestan en el libro no son nunca el efecto de encuentros casuales. (...) (2008, p, 85).

De acuerdo con la cita, es posible observar que el escritor siempre tiene una intención, la cual aparece sutilmente, metafóricamente, en su singularidad de texto literario, requiriendo la experiencia del lector para ser interpretada. Se podría decir que la obra de arte es lo que Sartre concibe de *llamamiento* al lector. El escritor cuando escribe llama a sus lectores a darle vida a su obra, la cual se renovará a cada nueva lectura. Escribir es exponerse al mundo; una vez que el libro está publicado, ya no le pertenece al escritor, es del mundo, está lanzado sobre la sociedad. Los lectores serán quienes determinen qué significa ese libro, si es bueno, malo, etc.

El libro, al estar expuesto, se reedifica en los ojos del lector, es el lector con su conocimiento de mundo, con su bagaje, quien será capaz de hacer una lectura más o menos detallada. Es decir, que la obra de arte, en este caso la literatura, se significa y se construye a partir del lector. Es su interpretación, su imaginación, su experiencia, lo que significará esa creación, y establecerá relaciones de sentido entre el contexto social, político e histórico. Por eso es importante prestar atención en la cita, que expresa que las bellezas presentes en el libro y los encuentros, aparentemente casuales, nunca son inintencionados. O sea, todo escrito tiene una intención, y por tanto, el escritor, como sujeto intelectual, está comprometido y es responsable de su tarea, es un sujeto actuante que está dispuesto a cambiar su realidad, a intervenir en el mundo. Las metralletas del escritor son las palabras, con respecto a esto Sartre afirma que: (...) el lenguaje: es nuestro caparazón y nuestras antenas; nos protege de los demás y nos dice qué son; es una prolongación de nuestros sentidos. (...) (2008, p. 60). El lenguaje nos permite la capacidad de emitir juicios y de reflexionar sobre los hechos. La palabra es la mediadora de toda realidad, de todo suceso, mediante la palabra es que el escritor milita, llama a sus

lectores a reflexionar, los cuales, independiente del lugar que ocupen en el mundo, a partir de sus libertades, tienen la posibilidad de actuar, de interpretar, de promover un cambio en sí.

Sartre todavía afirma: “(...) El escritor 'comprometido' sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio. (...)” (2008, p.61-62). El escritor es un revolucionario en pensamiento, es aquel que está atento a todo lo que pasa, es quien critica, opina, debate, no es un inconformado, pero si un eterno detallista, que observa, no a conveniencia de ideología, no por presión política, pero sí por comprometimiento con su contexto; sin buscar un beneficio propio, busca siempre problematizar el qué social que aterra su entorno en el momento actual, lo interroga, lo desarticula, lo destruye, lo vuelve a construir. Este es el trabajo del escritor comprometido, este es el modo de llamar a un pensamiento crítico, de promover la inquietud del lector y, para tanto, como afirma Pablo Feimann (2016), el escritor tiene que estar siempre en la vereda de enfrente, hay que estar distanciado y atento para obtener un buen ángulo que permita ver con claridad; y comprometerse con su labor, esto es, actuar en su papel, asumir su posición y responsabilizarse por sus acciones, apropiarse de su libertad y ejercerla. El escritor:

(...) ha optado por revelar el mundo y especialmente el hombre a los demás hombres, para que éstos, ante el objeto así puesto al desnudo, asuman todas responsabilidades. (...) Del mismo modo la función del escritor consiste en obrar de modo que nadie pueda ignorar ante el mundo decirse inocente. (...) (SARTRE, 2008, p. 62-63)

En consonancia con esta cita, queda en evidencia que todos están comprometidos, nadie es inocente, todos son responsables, todos están involucrados con la realidad, actuando de modo voluntario o involuntario, todos son partícipes de lo que pasa. Más aún, Sartre dice que callar también es hablar, lo que está dicho en el silencio también es comprometedor. Y agrega: “(...) No se es escritor por haber decidido decir ciertas cosas, sino por haber decidido decirlas de cierta manera, y el estilo, desde luego, representa el valor de la prosa.” (2008, p. 63). El quehacer del escritor exige mucho, la elaboración estética, la forma de decir las cosas, el contexto, el objetivo. Escribir es un desafío, de cierto modo incierto, pues el escritor se depara con una hoja en blanco que será la que él llenará para contar su historia. Paradójicamente, el destino del lector es también desafiante, pero menos

incierto, pues éste será quien reescriba ese libro a partir de su conocimiento que, cuanto mayor, más posibilidades le dará para significar dicha obra. Todo lo que puede ser dicho está en la realidad y lo que no también, cabe al escritor realizar una selección y ajustar su discurso de modo a expresarse libremente. Sartre afirma que escribir es una forma de sentirse esencial en el mundo, de no sentirse obsoleto, a plena consciencia de la finitud. La única forma de permanecer en la tierra, de dejar una parte de su consciencia lanzada hacia el mundo es escribir, producir, intervenir en la realidad.

El escritor con su consciencia arrojada hacia el mundo, al escribir, se lanza también sobre el mundo, plasmando así las particularidades que lo hacen formar parte de esa realidad y que, de cierto modo, refleja ese entorno, que debe ser cuestionado, problematizado.

Después de una breve explicación sobre qué significa ser un escritor comprometido con su tiempo, cabe observar si Cela, en su obra *Café de artistas*, está comprometido con su época. Tarea que, posteriormente, de haber realizado el análisis de la novela, no resultará demasiado trabajosa; pues, es posible apreciar que dicha obra configura una crítica a la realidad social española durante el régimen Franquista. O sea, que se presume que escribir bajo un contexto represivo representa un desafío y un comprometimiento por parte de quien escribe; es importante destacar que Camilo José Cela tuvo algunas obras censuradas en España.

Otro factor que reafirma la idea del comprometimiento de dicho escritor es el hecho de denunciar la precariedad del pueblo español, ya que la novela constituye un retrato de ese periodo histórico, el cual es plasmado con total originalidad por Cela, quien sigue un estilo en que, como afirman diversos teóricos como Loprete, la belleza de su trabajo radica en plasmar la desgarradora realidad, en mostrarse como un simple espectador de ese conjunto de sucesos desalineados y nefastos que se condensan en el contexto español; Su estética es tan realista que deja al lector perplejo de tanta miseria y de tanta nitidez en esa imagen que se teje entre los tonos más oscuros de la vida de 1953 en Madrid. Esta realidad descrita se torna más dura aún cuando el lector toma un libro de historia y lo lee para saber qué sucedió en España en esa época. Al satisfacer sus ansias de saber, está listo para

interpretar esta obra, para comprometerse, tal vez, ya no con un tiempo pasado, pero sí con un presente en construcción. Del mismo modo, el lector astuto, después de una lectura como esta, descubre los conflictos pasados de ese pueblo, que de un modo u otro refleja la realidad actual. Sartre, en su filosofía, deja claro que la vida es posibilidad, un conjunto infinito de posibilidades que pueden ser tomadas o dejadas de lado, la tarea del hombre es elegir; en este fundamento nada está determinado, nada es fijo, nada es completamente definible, todo es poroso, todo es incierto. Sólo se puede reflexionar sobre el pasado porque el presente es consciencia lanzada hacia el futuro. Es a partir de la reflexión, por ejemplo, de esta obra de Cela, que se puede entender el pasado y reflexionar sobre el presente, un presente desarticulado, pero que edifica el futuro.

Cela también es un hombre que va a interrogarse sobre el quehacer del escritor y que, del mismo modo, escribe sobre el ejercicio como tal:

Precisamente porque el escritor – hoy – ha de caracterizarse de hombre de la calle, su labor – suponiendo que valga para algo – ha de venir marcada con el noble hierro de las dos más claras servidumbres del hombre (que también anda por la calle) de oficio intelectual: la de la verdad y la de la libertad. (1973, p. 286).

“La verdad” que dice Cela es la verdad entendida como poder, como forma de dominio, lo que queda en el fondo de toda realidad, ese saber popular y generalizador de las situaciones que determinan la vida de todas las personas igualmente libres y responsables de su contexto. La libertad es la libertad de actuar, de participar de la realidad, no como simple espectador, sino como posibilidad. La labor del escritor es llevarle al lector la libertad y la verdad de esa realidad, para que éste, a partir de sus implicaciones, realice sus interpretaciones. Como afirmaba Nietzsche, no existe una verdad, existen interpretaciones de los hechos. Así que, a partir de esa verdad abstracta que el escritor espeja en su papel, el lector, al reescribir esas páginas con su visión de mundo, estará construyendo una interpretación de la vida, su verdad. Además Cela destaca:

El escritor puede imaginar, naturalmente, tipos e intrigas que no ha visto; pero necesita siempre el trampolín de la realidad para dar saltos maravillosos en el aire. Sin ese trampolín, aun teniendo imaginación, son imposibles los saltos mortales. (1973, p. 61).

Con diferentes palabras, expresa lo mismo que Sartre, el escritor no puede estar de un lado y la realidad del otro, hasta se pueden desasociar los tiempos, los

espacios, pero debe haber un qué de la realidad que los impulse, que les sirva de trampolín; que establezca relaciones de sentido entre la realidad, el escritor y el lector. La obra, así sea contextualizada por una hilacha de realidad e integrada apenas por una hebra en la abstracción que pueda representar, es el objeto donde el escritor expone sus intenciones, las cuales serán digeridas por los lectores.

El segundo tema del que se pretende ocupar este capítulo es observar, en la novela de Cela, si el joven de provincias es un sujeto comprometido con su tiempo o no, si logra, a lo largo del relato, transformarse en ese hombre libre, responsable y comprometido. Si se observa el análisis de la novela ya desarrollado en el capítulo anterior, se puede afirmar que el joven de provincias sufre un proceso, el cual se va articulando a partir de los diferentes nombres que van surgiendo para caracterizarlo. En el conjunto de posibilidades que se le fueron planteando a lo largo de la vida, el protagonista fue eligiendo su camino. Al comienzo de la novela, se observa que se presenta de modo descomprometido o irresponsable. Las facetas de su vida que van surgiendo de la época en que él era un niño, son las que comienzan a evidenciar ese descomprometimiento, un ejemplo de ello es cuando sus tías le indagan sobre qué quiere ser cuando mayor y él manifiesta no saber. El joven de provincias surge en el café con un deseo que lo mueve desde la provincia hasta Madrid, ser artista. A medida en que se desenvuelve la trama, se perciben las peculiaridades del protagonista, quien posee vagos conocimientos de literatura, de pintura y teatro, en fin, es notable que se trata de un muchacho con escasos conocimientos en todas las áreas evidenciadas en la narrativa. Más que un sujeto descomprometido, se muestra como un individuo ignorante de toda realidad. Sin embargo, es de extrema importancia percibir que este personaje se caracteriza por un deseo de aprendizaje, o sea, en todo momento de la narrativa se puede apreciar que él, dentro de su reducido mundo, demuestra una preocupación por el saber. Muchas veces se advierte que es ignorado por los demás frequentadores del café; la forma que este chico encuentra de enriquecerse es escuchar las conversaciones a fin de poder entender algo sobre el arte. Por ejemplo, cuando se sienta cerca de Don Serafín y Cirilo e intenta escuchar la prosa de ambos para ver “si se le pega algo”. Otro momento en que se puede notar su ansia de acercarse a los demás clientes del café para intercambiar ideas es cuando está en un grupo de pintores:

(...) El joven de provincias en la tertulia de los pintores procura meter baza.

-No, por ahora no hago más que dibujos...

-Bueno.

-Ya me meteré más tarde con el color...

-Bueno.

-Lo que quiero es preparar una exposición con cuidado...

-Bueno.

El joven de provincias guardó silencio porque adivinó que, de un momento a otro, ya no le iban a decir ni bueno. (...) (1994, p. 17, 18)

En este pasaje se puede notar claramente el modo como los demás artistas lo ignoran.

A lo largo de la novela, se puede observar como ese joven, poco a poco, se va apropiando de su espacio en Madrid, entre tantos intentos de relacionarse, acaba sembrando amistades con don Mamed y Cirilo, el cual, según las palabras del narrador: "(...) en un bache de su voluntad, accedió a que el joven de provincias se hiciera amigo suyo. (...)” (CELA; 1994, p. 35); después conquista el amor de Rosaura. Cada capítulo que se va dejando construir por el lector, le va demostrando a éste quien es este joven. Cada nombre que lo identifica surge con una característica suya y, de este modo, se teje la prosa que cimienta su construcción. Este protagonista que, en un primer momento, se ocupa de hacer clasificaciones de nueces, procesualmente, va adquiriendo conocimientos, toma una consciencia de sí mismo, se proyecta como individuo e inevitablemente se va responsabilizando de sus actos. Enrique Conceitain y Prats es un ejemplo de ello, pues, en el capítulo VIII, en que el protagonista tiene la labor de emitir una conferencia de: "(...) La unidad de España en sus artes plásticas referida a los ataques de nuestros seculares enemigos, que a su vez lo son de la civilización cristiana y occidental (...)” (CELA; 1994, p. 43). Conferencia esta descrita por el narrador con ironía, pues se puede notar de fondo las voces de los personajes que demuestran desconformidad con dicha charla; pero lo interesante de apreciar en este pasaje es lo que significa ese nombre que le es atribuido al protagonista, pues, el mismo representa una evolución del sujeto que pasa de ser un aprendiz a ser un mediador del saber; se pone de manifiesto en este instante la movilidad del ser, su carácter interactivo. O sea, todo conocimiento se produce en el intercambio, el saber para que crezca, se reproduzca, necesita del diálogo, de la conversación, de la prosa. El conocimiento necesita expandirse, tiene que ser compartido, tiene que ser, como decía Sartre, sacado a la calle, al café, a la esquina. La sabiduría no es algo reservado a las

instituciones, al contrario, debería ser algo promovido entre el pueblo, entre la ciudadanía.

En este punto, se puede apreciar que el joven de provincias se va, paso a paso, constituyendo en cada una de sus vivencias, el protagonista va eligiendo su camino en el conjunto de posibilidades que se le van presentando y, simultáneamente, se va comprometiendo con su vida, consigo mismo. De modo más profundo, se podría sostener que va madurando, su proceso lo lleva de ser un joven a ser un hombre y, como tal, responsable de sí mismo. La novela termina sin dejar rastros de si este joven llega a ser un artista o no, el narrador no afirma o niega tal cuestión, pero lo que si queda en evidencia es que el protagonista logra conquistar Madrid, o sea, su espacio en la gran ciudad, este muchacho logra constituirse como ciudadano comprometido y responsable, lo que deja la pauta de tal conquista es que, en el último capítulo, el joven es interrogado por la dueña del café sobre la situación política mundial, sobre la bomba atómica. Es decir, se demuestra que es un sujeto que está informado del panorama internacional, esto representa un progreso del protagonista que, al inicio de la novela, se mostraba totalmente ignorante y alienado a toda realidad.

Otro factor que merece ser destacado es que, siguiendo la línea de pensamiento de Sartre y el fundamento de la novela, se puede afirmar que la existencia precede la esencia, pues el joven de provincias es un ser que se va construyendo a lo largo de la narrativa, no es un sujeto que tiene su esencia determinada, al contrario, es un individuo que va cambiando, adquiere nuevos saberes, herramientas de conocimientos, se enriquece y va desarrollando la multiplicidad de su ser. Su fragmentación inicial, que presupone un conjunto de identidades desencontradas (un ser en crisis), va dejando en evidencia diferentes características de su personalidad, comportamientos, pensamientos y actitudes desarticuladas que surgen esporádicamente; dichas identidades, en el conflicto de tener que establecer una unidad a ese ser en continuo movimiento y construcción, surgen como un enigma a ser desvendado. En un segundo momento, aparecen como un conjunto de particularidades que le dan forma a ese ser, que cimientan ese sujeto, el cual se construye a través del movimiento entre la identidad y la alteridad. De acuerdo con Sartre, el hombre es lo que hace con lo que hicieron de él, pues el ser se construye durante su trayectoria, y parece ser este el movimiento del

protagonista. Todavía, según Sartre, solo se puede evaluar al ser pensando en su pasado, pero no con base sólo en el presente o hacia el futuro, pues el futuro es proyección, nunca se podrá saber que será del sujeto en el presente o en el futuro, pues el ser es consciencia arrojada hacia el futuro, es proyección, proyección esta que se multiplica en miles de posibilidades del sujeto.

La fragmentación que caracteriza al joven de provincias, en un primer momento, es la misma que, una vez identificada entre sus partes, o sea, una vez que el lector, al construir su lectura, logra observar que esos siete nombres caracterizan a una sola persona, que los mismos se potencializan como partes integradoras de esa existencia y pasan a formar parte de la multiplicidad de su ser; son varias formas de identificación que se van a condensar en diferentes momentos, de acuerdo a la situación que el protagonista experimente. Estas identidades que significan a este joven, dejan de manifiesto la porosidad de las personalidades, las cuales se construyen a partir de los discursos que cada uno emite de sí mismo, así como también, de los que los demás construyen de sus pares a partir de sus percepciones. De acuerdo con la filosofía Sartreana, el ser humano está lanzado al mundo, por ende, está arrojado, todo el tiempo está expuesto a la mirada de los demás, factor que constituye a la construcción de los diferentes discursos que van a darle forma a ese sujeto, a partir de varias miradas y de diferentes ángulos. Por ejemplo, durante toda esta narrativa quien construye a este protagonista es la mirada del narrador, quien crea una imagen totalmente ridícula de este muchacho, tanto es así que, más de una vez, el narrador afirma que es un bonito símil, tanto el joven como el café. La estética en que trabaja Cela se esfuerza por mostrar matices hostiles, retratos crudos de la realidad y, al mismo tiempo, ridiculizarlos, tejer un humor negro por encima de los acontecimientos, ésa es la grandeza del tremendismo. Como afirma Sartre, no se trata apenas de escribir, sino que de la forma en que se va a escribir, el modo en que la palabra será lanzada sobre el mundo requiere de una trabajosa labor estética.

En esta novela, el narrador es quien muestra la trayectoria de ese joven. Siempre describiéndolo con tonos agrios, deja notar al final un pequeño avance de ese, ahora ya, hombre comprometido y responsable de sí mismo. Lógicamente, el narrador nunca para de intensificar los matices grises y más oscuros, pues, por ejemplo, cuando hace referencia al pasaje del tiempo y plasma la imagen de los

gusanos que ya están por echarle diente a la corbata de don Mamed, de modo muy irónico, se sigue enfatizando en la filosofía existencialista, ya que en ningún momento hay una referencia de que este señor se fue al cielo. Se podría interpretar que, al abordar muy sutilmente el proceso de descomposición natural, el narrador hace una disimulada mención al carácter de finitud de la vida. Deja en evidencia que el hombre es un movimiento de un punto a otro, es un proceso en que, como afirma el heterónimo Álvaro de Campos de Fernando Pessoa, “a única conclusão é morrer” (2012, p. 149).

Heidegger (un importante filósofo alemán del siglo XX), en su libro *Ser y tiempo* (2009), expone que el hombre es un conjunto de posibilidades infinitas. Una de ellas es el momento de la muerte, que el ser va postergando, pero que es una constante que siempre está ahí. El ser nunca sabe cuándo va a morir, pero sabe que va a morir y sabe que ese es su límite, por eso trata siempre de que ese límite llegue lo más tarde posible. El narrador, al exponer el fin de don Mamed de una forma tan despiadada, al describir ese proceso natural que sufren todas las personas al morir, demuestra que el tiempo ha pasado, muestra que el mundo cambia a cada minuto, evidencia que todos en aquel ambiente han cambiado a lo largo del corto lapso de tiempo que se demora la novela y, simultáneamente, le deja ver al lector ese cambio. Porque el lector también ha cambiado después de una lectura, porque la movilidad del tiempo en contrapunto con la movilidad del ser todo lo cambia, tal vez, pequeños cambios, casi imperceptibles, pero cambios que sumados transforman, trascienden el ser, penetran en el bagaje de cada persona.

El lector de la obra *Café de artistas*, al percibir ese transcurso del tiempo, como transcurso de la vida misma, que comienza y acaba; como un proceso que inicia, madura y se termina, estará comprendiendo su vida misma. El último párrafo que concluye esa novelilla es extremadamente profundo, pues encarna la importancia y, paralelamente, la insignificancia de la vida; que es el todo y la nada que se posee. La novela es profunda y abarca muchos aspectos, aquí se ha detenido la atención en el panorama histórico de fondo, la función del escritor comprometido y en la construcción del protagonista como ser responsable.

Se puede encerrar este capítulo afirmando que Camilo José Cela fue un escritor comprometido, no apenas en la creación de esta novela, sino que en el

trabajo que desarrolló a lo largo de su vida, quien se preocupó siempre en articular un discurso español y en definir ésa españolidad tan rica por su pluralidad y multiplicidad cultural. Cela se compromete al plasmar a los hombres que padecen la historia, al denunciar una España oscura, mediocre y hambrienta. Un país en crisis intelectual, en que la posibilidad de pensamiento fue exiliada de los ciudadanos; en que el quehacer metafísico y artístico era un sueño intangible. Pero Cela se compromete con ese sueño arriesgado, se juega entero y se hace responsable del camino que abre para clarear la vista de la gente.

El protagonista, como fue destacado arriba, es el español que va de la provincia a la capital para construirse y buscar su espacio, que a lo largo de la trama logra desarrollarse como sujeto responsable y comprometido. El narrador, fiel al modo de narrar su historia, lo describe siempre con morbosidad, haciendo hincapié en la fealdad y extrañeza de todas las cosas. Luego de este abordaje, es pertinente articular puntos de conexión que ayuden a tejer las conclusiones finales.

CONSIDERACIONES FINALES

Lo que tiene grande el hombre es el ser puente y, no, fin; en el hombre puede amarse el ser tránsito y extinción (2010).

Friedrich Nietzsche.

Se percibe en la obra *Café de artistas* la decadencia de un país inmerso en una dictadura. Cela, con buena maña, se apropia de un pequeño espacio que es el café y lo hace símbolo del español de ese periodo histórico; a un ambiente reducido lo torna lo suficientemente grande como para potencializar la realidad de una sociedad reprimida, con escasos recursos económicos y con una acentuada precariedad intelectual. Un contexto donde hablar es difícil y pensar está prohibido. Cela inicia su novela afirmando que ese café es un bonito símil, pues ¿Por qué lo es? ¿Acaso no es posible ser tan solo un café? Se podría sostener que la obra es un enigma dirigido al español y no sólo al español, al ser humano, quien desvenda tal enigma está listo para desarrollarse y comprometerse como ser libre que es.

Se afirma tal postura, pues, a lo largo de este trabajo, se desarrollaron varios puntos de análisis, uno de ellos fue el reflejo del panorama social de la época, mencionado recientemente. El segundo apuntó hacia la estética que teje la obra, el tremendismo, un estilo adoptado por Cela, que busca retratar la narrativa desde un ángulo crudo, pesimista, desagradable y, paralelamente, se utiliza de un humor negro y satírico. Entre imagen e imagen relatada, busca pasarle al lector los tonos grises de esa época turbada y sombría del siglo XX español. El tremendismo espeja las pequeñas cosas de la vida, dándole una dimensión de desagrado y un enfoque central a ése acontecimiento, dejando la sensación de que no hay otro contexto posible, otra visión de mundo diferente. Su objetivo es dejar el lector perplejo después de haber leído tantos sucesos feos. La belleza del tremendismo radica en su fealdad, en su desagradable forma de contar las cosas y es ahí donde nace el humor de reírse de lo nefasto, de lo absurdo, de lo tremendo del hecho; y en eso Cela es maestro, pues, apenas narra una realidad extremadamente cruel, no propone cambios, mejoras, apenas narra acompañando al tiempo.

La tercera temática que aborda este estudio es la problemática del género literario al que pertenece la narrativa, cuento o novela, que, luego de una detallada discusión, se optó por llamarla de novela. Es importante destacar que este punto se desarrolló por dos motivos: el primero por una cuestión de investigación, pues se leyeron dos libros de ediciones diferentes de *Café de Artistas*; el que se leyó por vez primera y que fue el utilizado para realizar el trabajo fue publicado en 1994, se presenta como obra única, aparentemente como una novela corta; ya el segundo, es una publicación del año de 1980 y se presenta como *Café de Artistas y otros cuentos* (1980). Sumado a esto, se percibió en la lectura de la novela que uno de los temas centrales es el quehacer artístico, pues la novela se pasa en un café en que la preocupación de los frequentadores de ese ambiente es el arte, principalmente el arte de escribir, unos escriben poesías, otros novelas y se observa una extrema preocupación por parte de los personajes del cómo se produce la novela, el qué tiene que tener. Se puede notar que hay toda una estructura prefijada con la creación, como un modelo a ser seguido para obtener el producto y, simultáneamente, el narrador va articulando toda la narrativa y rompiendo con todos esos preceptos que son motivo de preocupación de sus personajes; pues, es posible notar que el narrador no se preocupa con el planteamiento, nudo y desenlace, el

narrador apenas plasma un pedazo de imagen, sin comienzo ni fin, sus personajes no son héroes, ni antihéroes, son los españoles comunes y corrientes de Madrid, los que van a la estación, los que van al café, son todos los españoles de España y, particularmente, cada uno. Pues, ¿Qué persona nunca ha ido a un café o a una estación de metro? Todos alguna vez han pasado por un lugar así, este café representa una metáfora de España, este es el punto de encuentro de todas las pluralidades, de las multiplicidades del español, es el ambiente donde convergen las culturas oficiales, pero las negadas también, porque cada ser carga consigo su bagaje, cada persona es muchas cosas a la vez, parece ser este el mensaje que se encubre en el protagonista. Todas las personas son diferentes, pero todos tienen sus identidades que se identifican en ciertos comportamientos, en ciertas prácticas, pensamientos, etc. Así como también difieren. Los retratados en la obra son los españoles aterrados por los choques ideológicos, devastados por la falta de tolerancia, estos son los españoles negados, borrados, silenciados, que sobraron, que no pudieron ser barridos con la guerra, que no pudieron ser exiliados, que se quedaron para levantar su país (aunque no sepan con qué armas, o con qué recursos), ya tantas veces destrozado y vuelto a levantar, estos son los contradictorios españoles que padecen la historia.

El cuarto guión de análisis fue la obra como un todo, realizando algunos contrapuntos con el contexto histórico que refleja, con la labor del escritor en la elaboración del género novela y, principalmente, una observación y estudio del protagonista, *el joven de provincias*, quien encarna ese español desolado y devastado, representa la sangre nueva que tiene ganas de cambiar, de hacer algo y que busca como camino el arte, una bonita metáfora utilizada por Cela para demostrar la importancia de la existencia de un pensamiento intelectual en una nación. Cela, es el maestro que metaforizó esa España al punto de sacarle jugo a lo nefasto de esa realidad, y con ese jugo agrio y amargo busca concientizar lectores, evidenciar la importancia del arte, demuestra que siempre se puede hacer arte; el ser humano necesita del arte, necesita de esa experiencia conmovedora para desarticularse y volverse a articular. El joven de provincias, a partir de siete nombres que lo caracterizan, va arrastrando al lector por diferentes realidades de su vida, va dejándose leer y adivinar su pasado y su presente. Del mismo modo, el narrador va tejiendo redes intertextuales, trayendo a tono escritores y pensadores de relevancia

mundial, que influyeron directamente en el siglo XX, el cual le sirve de cuna a esta novelilla. Dichos escritores, en una lectura más profunda, sirven de guía para la construcción de este joven que busca hacerse adulto, que busca hacerse artista y pensador. A lo largo del relato, el joven de provincias se deja descubrir como ese hombre que conquistó su espacio en la gran ciudad, pero más que eso, como un ser que se fue construyendo a lo largo de su trayectoria, como un sujeto que desarrolla su autonomía y que, paso a paso, se va nutriendo intelectualmente. Un individuo que, como afirma Nietzsche está en el camino entre el hombre y el superhombre, que busca alejarse del nihilismo y emprende un camino de voluntad de poder y aumento, o busca lo que en la filosofía de Sartre sería la constitución de su ser, quien afirma que la existencia precede a la esencia, pues sostiene que el hombre es lo que hace con lo que hicieron de él; es decir, el hombre es lo que construye de sí mismo. Estas dos filosofías son pensamientos que buscan la elevación del ser, sin buscar fundamentos religiosos o divinos. Tal vez la narrativa apunte, justamente, a llamar al español a actuar, a ser sujeto constitutivo de sí, a no quedarse esperando un milagro del cielo. Tampoco a quedarse reprimido por las consecuencias de la dictadura, pero sí a comprometerse a cambiar mínimamente su vida, a trabajar en la construcción de su ser como persona, ya que las naciones son discursos creados por los individuos. Por lo tanto, quienes pueden cambiarlas son las personas, pero para lograr tal objetivo, debe haber una desconstrucción del sistema, una problematización de la realidad, para luego, comenzar a articular nuevos discursos que puedan edificar los cambios. Esto implica un proceso lento y continuo, pero, más que eso, como afirma Sartre, un proceso de sí para sí, es decir, la consciencia de sí mismo arrojada hacia al mundo, la consciencia de que se es una multitud, juntos en pro de una causa, pero simultáneamente, se es uno solo. El hombre está solo, es un ser solitario y debe aprender a vivir y a ser en su soledad.

El quinto punto de análisis es el escritor comprometido, también implicado debido a la temática de la novela, que trata del quehacer del escritor. En este último punto, se trató de observar si Cela se comprometió al escribir esta narrativa y se defiende la idea de que sí se comprometió. La novela, aunque corta, tiene muchos puntos de análisis y abarca muchas cuestiones, cabe destacar que no todas están presentes en este estudio. Lo que queda evidente en una simple lectura es el panorama histórico y la precariedad social de la época, críticas que requerían de

piernas firmes para ser apuntaladas en un periodo represivo. Además de eso, como quedó claro a lo largo de este trabajo, Cela teje relaciones de sentido con escritores revolucionarios, no apenas en el trabajo artístico, sino que también con ideales sociales y políticos. Ejemplo de ello son: Stendhal, Azorín, Balzac, Dostoievski, Flaubert, autores que se permitieron pensar sociedades liberales y que, además, las criticaron y las ridiculizaron, del mismo modo que Cela se ha dado el lujo de posicionarse reflexivamente ante España. Por otro lado, se buscó observar si el joven de provincias pudo ser un artista comprometido, pauta que el narrador se niega a revelar. La novela termina con un final abierto en ese aspecto. Lo que sí se puede notar es que ese joven se construyó como ser pensante, como ser intelectual, constituyó su lugar en la gran ciudad. De acuerdo con la filosofía de Sartre, se puede afirmar que hizo algo con lo que habían hecho de él. Eso representa un gran cambio en este muchacho, el cual, durante el desarrollo del relato, se fue adueñando de su libertad y, paralelamente, se fue comprometiendo consigo mismo y con su realidad, de modo a hacerse responsable, no apenas por sus hechos, pero también de la sociedad en que vive, que, se insiste, solamente puede ser cambiada por las personas que habitan en ella. Es el cambio de pensamiento, la apertura a la libertad y a la multiplicidad del ser de cada individuo, que puede abrir caminos de una sociedad menos oprimida y prejuiciosa a una más pensante, crítica, tolerante y rica por su multiplicidad cultural e ideológica.

El tiempo en la obra es el agente que la abre y la cierra, el tiempo metaforizado por la puerta del café muestra ese joven que llega a Madrid, su proceso y su madurez. Y en su carácter cíclico, en el capítulo X, muestra a otro joven que, de igual modo que el primero, va a conquistar la gran ciudad, lo que ambos personajes no sospechan es que ambos llegan, más que a conquistar la capital, a conquistarse a sí mismos. Y la novela termina en el momento en que los gusanos le iban a meter diente a la corbata nueva del finado don Mamed, describiendo un tiempo único y, a la vez, plural. El amigo del joven de provincias parte después de cumplir su ciclo para darle paso a alguna sangre nueva que busque ser, intensamente, entre el límite de tiempo que estipulan la vida y la muerte.

En fin, se puede concluir que el joven de provincias encarna la condición del ser humano. Es un ejemplo de cada persona que, perdida, avasallada por los acontecimientos, no sabe bien que es o lo que quiere ser, pero sabe que algo quiere

ser en el mundo. Esta pequeña narrativa trae consigo la capacidad de posibilidad, demuestra que no todo está acabado, deja en evidencia que una persona es lo que quiere ser y que el límite de ser es la propia voluntad de ser. El joven de provincias surge como un muchacho ignorante, inculto, tímido, fragmentado, huérfano, sin condiciones económicas, extremadamente pobre; espeja, simultáneamente, el pueblo devastado por la dictadura Franquista. Este muchacho que se deja articular, página tras página por el lector, es un ejemplo de superación, es uno de los tantos jóvenes iguales a él. Es como cualquier otro español, sin nada que lo destaque, a no ser sus defectos y su voluntad de salir adelante, sus ganas de aprender, su deseo de ser un artista. Cela, en un doble discurso, coloca, en un primer momento, a este joven como un idiota y, durante el desarrollo de la obra, deja en evidencia que las personas se construyen, que las personas se autodefinen, se trazan límites, objetivos, se superan, si así lo desean, o contrariamente pueden continuar siendo todas sus vidas un fracaso (la mediocridad personificada), en un estilo de pensamiento bien parecido al de Nietzsche y Sartre, espeja esa filosofía de vida. Y, en el segundo discurso, Cela demuestra su comprometimiento como escritor, a través de su estilo de decir las cosas, destaca que las estructuras textuales o los géneros nada tienen de fijo; ya que teje un personaje y lo fragmenta a cada capítulo, y lo multiplica línea tras línea, componiendo a Cándido Calzado Bustos, Enrique Cocentaina y Prats, Paquito, Esteban, etc. Crea a todos y apenas a uno, porque uno es todos ellos. Cela junta la multiplicidad del ser, expone la identidad como algo poroso, en construcción, deja claro que las personas se constituyen a lo largo de la vida; que las identidades se forman entre las complejidades de las relaciones humanas y muestra que cada nombre de este sujeto surge de modo a identificarlo o diferenciarlo con relación a algo. El joven de provincias, a lo largo de su trayectoria, se establece como ser, no se sabe si como artistas también. El mensaje que parece dejar Cela, no apenas a los españoles, pero también a cada ser, es que el hombre traza su camino, y no hay peor abandono que el abandonarse a sí mismo. Este personaje encarna los problemas universales en lo individual; manifiesta las inseguridades de naturaleza humana y deja en evidencia que hay que construirse, correr atrás de los sueños, buscar salir de la precariedad y la mediocridad que el sistema social impone como barrera del saber. Como decía Sartre, los saberes no deben estar restringidos a las instituciones, sino sacados a la calle. La filosofía y la literatura, estas dos ramas del saber que problematizan la existencia del ser y la

elevación de sí por sí mismo, deben estar accesibles a las personas. Hay que devolverle a todos y a cada uno de los ciudadanos la posibilidad de apropiarse de su libertad de ser y comprometerse ante el mundo, esto es, comprometerse consigo mismo.

REFERENCIAS

- BECERRIL, Francisco Valdés; CRECER, Leticia Herrera; GUTIÉRREZ, Fermín Estrella. *Lengua y literatura españolas*. México: Editorial Kapelusz Mexicana, S.A., 1981.
- BORGES, Jorge Luis. El jardín de senderos que se bifurcan. In: _____. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 2005. p. 121-143.
- CELA, Camilo José. *A vueltas con España*. Madrid: Ediciones Castilla, S. A., 1973.
- _____. *Café de artistas*. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 1994.
- _____. *Café de artistas y otros cuentos*. 1ª ed. Barcelona: Editorial Bruguera, S. A. Mora la Nueva, 1980.
- CORTÁZAR, Julio. Algunos aspectos del cuento. In: _____. *Obra crítica 2*. Buenos Aires: Suma de Letras Argentinas, 2004. P. 505–534.
- FEIMANN, Pablo. *Literatura y política – Jean Paul Sartre*. Filosofía aquí y ahora. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=JbVsW-8ihec>>. Último acceso el 10 de ago. de 2016.
- _____. *Sartre – el ser en sí y el ser para sí*. Filosofía aquí y ahora. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=4oXJ8VCH7SQ>>. Último acceso el 10 de ago. de 2016.
- _____. *Sartre – el hombre y las cosas: la filosofía de Sartre como la filosofía de la libertad del sujeto*. Filosofía aquí y ahora. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=Zj21zgSiyTQ>>. Último acceso el 10 de ago. de 2016.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. Todo cuento es un cuento chino? In: *Jornal El País*, Madrid, 5 de noviembre de 2000. Disponible en <http://elpais.com/diario/2000/11/05/opinion/973378808_850215.html>. Accedido el 11 de mayo de 2016.
- GISPERT. Carlos dir. Aculturación. In: *Océano uno color: diccionario enciclopédico*. Barcelona: MCMXCVI Océano Grupo Editorial, S. A., 1996. p. 21.
- GOTLIB, Nádia Batella. *Teoria do conto*. 11ª ed. São Paulo: Ática, 2006.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- _____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser y tiempo*. Madrid: Editorial Trotta, 2009.

LOPRETE, Carlos Alberto. *Literatura española*. 6ª ed. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1975.

MAESTRO, Jesús. *El lugar del Quijote en la genealogía de la literatura: idea de religión en Cervantes*. Universidad de Roma. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=7n7bto8Vroc>>. Último acceso el: 1º de ago. de 2016.

_____. *Introducción al Quijote: nueve criterios para interpretar el Quijote*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vh2_pM04KNM>. Último acceso el 10 de ago. de 2016.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

MENÉNDEZ, Marcelino Pelayo y. *Historia de los heterodoxos españoles*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo, Cultrix, 2003.

MOSÉ, Viviane. *O homem que sabe: do homo sapiens a crise da razão*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Así hablaba Zaratustra*. 1ª ed. 4ª reimp. Buenos Aires: Longseller, 2010.

PEINADO, Matilde. *La mujer en el Franquismo*. Educacion tv. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=K9ktzmRLNKU>>. Último acceso el 10 de ago. de 2016.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos: obra poética IV*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

PIGLIA, Ricardo. Tesis sobre el cuento. In: _____. *Formas breves*. 2ª ed. Barcelona: Anagrama, 2001. p. 103–111.

QUIROGA, Horacio. *Sobre literatura: obras inéditas y desconocidas*. Vol. 7. Montevideo: Arca, 1970.

RIZZON, Carlos. *Invasões do tempo no espaço da casa*. CD ROM IX Seminário Internacional em Letras: relações dialógicas em língua e literatura Santa Maria: Unifra, 2009. p. 38-45.

SARTRE, Jean Paul. *¿Qué es la literatura?*. Buenos Aires: Losada, 2008.

_____. *El ser y la nada*. Madrid: Alianza editorial, 1989.

_____. *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires: Edhasa, 2007.

SILVA, Tomaz Tadeu; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2009.

TORRE, Guillermo de. *Problemática de la literatura*. 7ª ed. Buenos Aires: Editorial Losada, S. A., 1951.

ÚLTIMO parte de la Guerra Civil Española. Emisión radiofónica de 1º de abril de 1939. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=1murZqbLhdU>>. Último acceso el: 14 de jul. de 2016.

VILAR, Pierre. *Historia de España*. Barcelona: Editorial Crítica, 1987.