

**UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA**

**Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe**



**Estudio comparativo entre  
*La colmena*, de Camilo José Cela, y  
*El salón de té*, de Lao She:  
contextualización y análisis**

**Zhenna Wang  
Tesis doctoral dirigida por  
Dr. Francisco J. Quevedo García  
Las Palmas de Gran Canaria  
Junio 2016**

## AGRADECIMIENTOS

*Quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a todas aquellas personas que me prestaron su colaboración.*

*En primer lugar, a mi tutor de la tesis Francisco Juan Quevedo García, por sus continuos ánimos e importantes sugerencias.*

*A mis compañeros y amigos quienes me han ayudado de diferentes maneras.*

*Por último, mi agradecimiento a mi marido y mi familia, por su paciencia y apoyo durante todo el estudio.*

*Para mi marido, mis padres y mis hermanos*

# ÍNDICE

<b>I. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>6</b>
I. 1. Objetivos .....	6
I. 2. Estructura .....	9
<b>II. ASPECTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS .....</b>	<b>13</b>
<b>III. LA COLMENA.....</b>	<b>24</b>
III. 1. El fondo histórico: la Posguerra .....	24
III. 1.1. La escasez y la pobreza en la Posguerra.....	29
III. 1.2. La dictadura de Franco y sus implicaciones ideológicas.....	36
III. 1.2.1. La ley del silencio, el miedo y la persecución.....	36
III. 1.2.2. La religión y el poder político .....	39
III. 2. La novela de la época de Posguerra.....	41
III.3. Camilo José Cela y <i>La colmena</i> .....	51
III. 3.1. Camilo José Cela .....	51
III.3.1.1. Elementos biográficos .....	51
III.3.1.2. La novelística de Camilo José Cela.....	56
III. 3.2. <i>La colmena</i> .....	66
III. 3.2.1. Aproximación a la novela.....	66
III. 3.2.2. Asuntos referenciales.....	73
III. 3.2.3. Estructura de esta colmena .....	85
III. 3.2.3.1. La estructura temporal .....	85
III. 3.2.3.2. La estructura espacial .....	89
III. 3.2.4. Existencialismo y realismo social.....	92
III. 3.3. Las abejas perdidas en <i>La colmena</i> .....	95
III. 3.3.1. Espíritu de la colectividad .....	95
III. 3.3.2. Las abejas perdidas en esta novela .....	99
III. 3.3.2.1. La dueña de la cafetería “La Delicia”: doña Rosa.....	99
III. 3.3.2.2. Martín Marco, “el joven poeta” .....	105
III. 3.3.2.3. Las prostitutas: Elvira y Victorita.....	116
<b>IV. EL SALÓN DE TÉ .....</b>	<b>125</b>
IV. 1. El fondo histórico de <i>El salón de té</i> .....	125
IV. 1.1. “Sería posible que el precio del té y la briqueta de carbón subiera	

mientras hablamos”— la inflación.....	134
IV. 1.2. “¿No hay noticias que no tengan que ver con la guerra?” —la situación anárquica.....	137
IV.1.3. “Al menos dejará un bonito cadáver, porque este trabajo va pudriendo el cuerpo.”— la prostitución.....	140
IV. 2. El teatro chino moderno .....	144
IV. 3. Lao She y <i>El salón de té</i> .....	150
IV. 3.1. Lao She, un escritor chino .....	150
IV. 3.1.1. La relación entre la muerte que escribía y su suicido.....	161
IV. 3.2. Las obras teatrales de Lao She .....	163
IV. 3.2.1. Las características novelísticas de las obras teatrales de Lao She .....	169
IV. 3.3. <i>El salón de té</i> .....	177
IV. 3.3.1. Aproximación a <i>El salón de té</i> .....	177
IV. 3.3.2. La evolución histórica sobre el análisis del tema principal.....	180
IV. 3.3.3. “Prohibido hablar de política” .....	188
IV. 3.3.4. Estructura espacial y temporal .....	190
IV. 3.3.5. Elementos estilísticos en el lenguaje y los valores culturales .	198
IV. 3.4. El concepto de colectividad y personajes importantes en <i>El salón de té</i> .....	208
IV. 3.4.1. El protagonismo de la colectividad .....	208
IV. 3.4.2. Algunas figuras de <i>El salón de té</i> .....	210
IV. 3.4.2.1. El dueño del salón de té Yutai: Wang Lifa .....	210
IV.3.4.2.2. El capitalista Qin Zhongyi.....	214
IV.3.4.2.3. Las figuras marginales.....	217
<b>V. INTERRELACIONES TEXTUALES Y SOCIOCULTURALES.....</b>	<b>227</b>
V.1. La cafetería y el salón de té .....	227
V.2. Lo madrileño y lo beijingnes .....	234
V.3. La censura.....	242
V.4. Lo cinematográfico de <i>La colmena</i> y lo novelístico de <i>El salón de té</i> .....	248
V.5. Los grupos marginales en las dos obras .....	254
<b>VI. CONCLUSIONES.....</b>	<b>261</b>
<b>VII. BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>268</b>

# I. INTRODUCCIÓN

En esta tesis doctoral llevamos a cabo un estudio de literatura comparada entre *La colmena* (1951), de Camilo José Cela (1916-2002), una de sus obras más significativas; y *El salón de té* (1957), de Lao She (1899-1966), un importante escritor chino, quien con esta pieza teatral alcanza uno de los éxitos de mayor reconocimiento.

Los motivos por los que he decidido llevar a cabo este análisis comparativo parten de las similitudes que es posible establecer entre las dos obras que intentan grabar la realidad durante una época histórica del país en que cada una se origina, a pesar de las diferencias entre los contextos socioculturales y políticos que existen entre ambas. Por ejemplo, visto desde un ángulo literario, dicha semejanza se evidencia en el diseño del protagonismo de la multitud, la planificación de la estructura espacial —una obra se desarrolla en una cafetería y la otra en una casa de té—, y la mezcla de diversos géneros artísticos en la creación. Desde el ángulo sociopolítico y cultural, ambas obras consiguen reproducir las épocas miserables de la historia de ambos países así como revelar el hambre físico y espiritual que pasaban los dos pueblos. Además, en ambas se tocan asuntos sensibles e interesantes, como el carácter marginal de la prostitución o la homosexualidad y de igual modo ambas sufrieron censura por motivos políticos.

## I. 1. Objetivos

1. A través de esta tesis doctoral que llevaremos a cabo, intentaremos realizar un análisis intercultural e inter-genérico entre *La colmena*, de Camilo José Cela, y *El salón de té*, del escritor chino Lao She. Aproximaremos a las personalidades de Cela y Lao She, a sus respectivos contextos y a sus obras, con el fin de construir un estado de la cuestión y ahondar en los conocimientos sobre *La colmena* y *El salón de té*. Ratificaremos la posibilidad de un estudio comparativo basado en los puntos comunes y las diferenciaciones.

2. Mediante un acercamiento a las biografías de Camilo José Cela

y Lao She ,siguiendo el orden cronológico, comprobaremos sus importantes puestos en la literatura de sus respectivos países durante el siglo XX y las influencias producidas en las tendencias literarias en la historia de la literatura contemporánea de España y China, respectivamente. Además, abordaremos las obras representativas de ambos autores con la intención de profundizar el conocimiento de estas dos figuras desde un ángulo panorámico. o desde una perspectiva más amplia.

3. *La colmena* y *El salón de té* son textos épicos históricos que hacen reaparecer la época de la dictadura de Franco y el medio siglo que va desde el final de la última dinastía feudal de China hasta el término de la guerra de resistencia contra los japoneses respectivamente. No es posible llegar a entender completamente estas obras sin una comprensión de los contextos sociales, históricos y culturales que están en su base . Las relaciones entre el contexto y el relato son indisolubles. Por lo tanto, investigaremos el trasfondo histórico de la Posguerra de España así como los problemas económicos vividos durante la década de los cuarenta en España, como son la pobreza, la escasez de alimentación, la ley del silencio y miedo. Por su parte, en *El salón de té*, aparte de la pobreza, la escasez y el estado de la prostitución que rodea la historia, explicaremos la terrible inflación que tuvo lugar durante esta etapa, además de las huellas de destrucción producidas por las guerras. Además, tanto *La colmena* como *El salón de té* han sufrido el efecto de la censura, por lo cual nos adentraremos en este tema para revelar la falta de libertad de expresión durante estos períodos históricos en ambos países.

4. En cuanto a los contenidos de ambas obras clásicas, haremos un acercamiento general sobre *La colmena* y *El salón de té* mediante una introducción breve de los fragmentos principales y los éxitos literarios y socioculturales logrados. Ahondaremos en la mezcla entre diferentes géneros artísticos, el cinematográfico de la novela

de Cela y el novelístico de la obra teatral de Lao She.

5. En el apartado de las investigaciones concretas, indagaremos en las similitudes y diferencias entre las dos obras: en la selección del lugar central, un cafetería y un salón de té; en el diseño de la estructura temporal, *La colmena* describe tres días de la década de los cuarenta de la posguerra, mientras que *El salón de té* registra casi medio siglo de la historia del país; en los elementos estilísticos y valores culturales, a través de las costumbres diarias como tomar el té o café, observaremos una Madrid de Posguerra y una Beijing de aquellas décadas históricas. Incidiremos en los asuntos referenciales de la novela española y la evolución histórica sobre el análisis del tema principal de la obra teatral china con el fin de descubrir la relación que existe entre estas dos obras y la realidad.

6. Con la intención de profundizar en el conocimiento de ambas obras, ahondaremos en algunos personajes específicas: la dueña de la Cafetería Delicia, doña Rosa, una mujer que proyecta una condición masculina; y el amo de la casa de té Yutai, Wang Lifa, un hombre que lleva toda su vida reformando su comercio; el poeta Martín Marco, un poeta pobre y orgulloso; el capitalista Qin Zhongyi, un capitalista ambicioso. También nos acercaremos a los grupos marginales, como las prostitutas Elvira y Victorita, la señorita Ding Bao, y el señor homosexual Suárez, el truhán Viruela Liu, el quiromántico Tang Pico de Oro, etc., personajes que nos permiten un entendimiento más profundo de la época.



## I. 2. Estructura

Aparte de la introducción, la metodología, las conclusiones y la lista bibliográfica, el contenido esencial de la presente tesis doctoral se divide en tres partes principales: contextualización y análisis de *La Colmena* de Camilo José Cela, acercamiento e investigación de *El salón de té* del escritor chino Lao She, y el estudio comparativo literario y cultural.

La parte que abarca la contextualización y análisis de *La Colmena* esta formada por tres apartados. En el primer apartado, al ser tanto Camilo José Cela como *La Colmena* elementos representativos de la Posguerra española, consideramos imprescindible un acercamiento a esta época, sobre todo a las décadas de los cuarenta y los cincuenta de la dictadura franquista.

Incidimos en la aplicación de una serie de medidas represivas del gobierno de Franco en diversas áreas de la sociedad y la situación difícil del país. Lo cual se evidencia principalmente en el ámbito económico, donde se estimulaba el intervencionismo que dificultó la recuperación de la economía e hizo que el pueblo español padeciera una gran precariedad. Por otro lado, La escasez de alimentos básicos condujo al surgimiento del mercado negro. Además, el nuevo régimen, con la ayuda de la iglesia católica, monopolizó opiniones públicas y censuró las voces diferentes.

Para explicar con más precisión el significado de *La Colmena*, después de la introducción de la situación social de la Posguerra, nos aproximamos a la novela española de la Posguerra. Tras una presentación panorámica que abarca desde la década de los cuarenta hasta los setenta, se concluye que en este período la línea principal de las novelas era describir la existencia incierta y la soledad colectiva.

En el tercer apartado, indagaremos acerca del novelista gallego y sus obras. En cuanto al análisis de sus elementos biográficos intentamos seguir un orden cronológico, centrado en tres etapas: Cela antes de la Guerra Civil; Cela en la Posguerra y la dictadura; y Cela después de 1975. Luego haremos un recorrido de la novelística de Camilo José Cela con la intención de comprender *La colmena* dentro del contexto de la creación literaria del Premio Nobel. Para ello haremos hincapié, por ejemplo, en *La familia de Pascual Duarte* (1942); *Pabellón de reposo* (1944); *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (1944); *Viaje a la Alcarria* (1948); *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (1953); *San Camilo* (1969) y *Madera de boj* (1999).

En la segunda parte del mismo apartado nos adentramos en *La colmena*,

testimonio fiel de la vida cotidiana de la capital española en el año 1942. Una realidad desesperada y vacía, una amarga crónica existencial, que está marcada por el hambre, la represión política y la falta de bienes y de libertad personal. Abarcaremos diversos asuntos a través del análisis textual, como el concepto de la multitud, la pobreza, el amor conflictivo y la soledad, etc. También nos enfocaremos en la estructura temporal y espacial, con el fin de poner de relieve el diseño celiano, que se las arregla para meter más de trescientos personajes en una cafetería en tres días,. También intentaremos definir el estilo de *La Colmena*, en el que convergen varias líneas de la novela de los cincuenta: existencialismo, tremendismo, neorrealismo, objetivismo...

En la última parte de este apartado, después de considerar la importancia de la colectividad como personaje en la obra, ahondaremos en algunas figuras de *La Colmena*, de acuerdo a la distinta significación que alcanzan en la novela: la dueña de la cafetería, doña Rosa, una mujer egoísta, hipócrita y déspota, “va y viene entre las mesas del café, tropezando a los clientes con tremendo trasero” (Cela, 1989: 9); el joven poeta Martín Marco, un intelectual en la miseria buscando la salida a sobrevivir y defender el orgullo; las dos prostitutas, la señorita Elvira quien “lleva una vida de perra, una vida que, bien mirado, ni merecía la pena vivirla” (1989: 11), y Victorita, “no pedía más que comer y seguir queriendo a su novio, si llegaba a curarse alguna vez. Victorita no sentía deseos ningunos de golpear jamás” (1989: 83).

La parte que abarca el acercamiento y la investigación de *El salón de té* del escritor chino Lao She también se divide en tres partes. Como *La colmena* de Cela, la obra teatral china también se trata de un testimonio de la época, por lo tanto, la investigación comienza con una introducción general del trasfondo histórico de la obra teatral, y luego nos adentraremos en estos cincuenta años de la historia china a través de tres temas titulados con las frases originales de esta obra: “Sería posible que el precio del té y la briqueta de carbón subiera mientras hablamos” (2009: 95), “Al menos dejará un bonito cadáver, porque este trabajo va pudriendo el cuerpo” (2009: 94) y “¿No hay noticias que no tengan que ver con la guerra?” (2009: 66), revelando respectivamente la existencia de fenómenos sociopolíticos, como la inflación, la situación de prostitución y el caos de diferentes grupos militares dictadores durante este período.

En la segunda parte de la investigación de esta obra china, nos aproximamos a la evolución del teatro moderno en esta tierra oriental desde el inicio, el estreno de *La innovación al cielo del esclavo negro* en Shanghai en septiembre de 1907 A través de una retrospectiva acerca de su desarrollo durante décadas, indagaremos el papel de

despertar y educar al pueblo que siempre jugó el teatro en la historia contemporánea y, en particular, de *El salón de té*.

Como es un escritor relativamente desconocido en España en comparación con Cela, para lograr un entendimiento profundo del mismo, en la tercera parte de la investigación nos centramos en los elementos biográficos de Lao She siguiendo un orden cronológico. Nacido al final de la última dinastía feudal en 1899 en el seno de una familia miserable de Manchuria, enseñó chino en Londres cuando tenía 25 años, logrando fama internacional gracias a su talento para narrar y sobre todo después de publicarse las novelas en los EE.UU.. Durante la década de los cuarenta del siglo pasado, se encargó de la presidencia de la Asociación de Escritores de China después de la fundación de la República, y finalmente se lanzó al Lago Taiping en Beijing durante la Revolución Cultural. Luego, hemos hecho un paréntesis en el tema de la muerte de Lao She para realizar una investigación breve sobre la relación delicada entre su suicidio y la imagen de la muerte en sus obras, pues es como si hubiera profetizado desde muy temprano su propia muerte en sus libros. En el mismo apartado, a través del estudio de algunas de sus obras representativas, como *La perla Fang (1950)*, *La zanja Long Xu (1951)*, *Lo florido de primavera y lo bendito de otoño (1953)*, *Mirar al oeste a Changan (1956)*, entre otras, nos enfocaremos en las características comunes de las obras teatrales de este escritor chino, y una de las más importantes se trata de la estructura novelística de sus obras teatrales, mostrada principalmente en la forma de “narrar” y el debilitamiento de los conflictos.

En la tercera parte de la investigación, se incide con una aproximación a *El salón de té*, presentando el contenido principal, el valor literario e histórico, el motivo de la creación, etc. Tres actos, unos setentas personajes, unas treinta mil palabras, cuentan la historia de medio siglo mediante las conversaciones la multitud que frecuentemente acude a una casa de té en Beijing. ¿Cuál es el tema principal de *El salón de té*? Mediante la evolución de este análisis, se puede notar la importante influencia del ambiente político durante varias décadas de la historia contemporánea de China. Y el estudio del anuncio pegado en la pared del salón de té Yutai, «PROHIBIDO HABLAR DE LA POLÍTICA», explica el profundo significado de este anuncio y de estas palabras durante este medio siglo de la historia que nos cuenta Lao She. En el mismo apartado, nos adentraremos en el análisis de la estructura temporal y espacial, así como al principal motivo del éxito de la obra. Además, haremos una aproximación a los elementos estilísticos en el lenguaje y los valores culturales beijingneses.

En el último apartado del estudio sobre *El salón de té*, basado en un análisis contextual, enfocaremos a la multitud, al dueño del salón de té Wang Lifa, quien sigue la vieja norma de su padre, “hablar respetuosamente, saludar a todo el mundo, ganarme la simpatía de la gente.” (2009: 6); el capitalista Qin Zhongyi obsesionado con la industrialización para salvar al país, y que al final sólo le queda la minucia y suspira “no comprendí esto hasta los setenta años porque sencillamente fui un idiota” (2009: 127); y, algunas figuras marginales como el alcahuete Liu El viruela, el Tang Pico de Oro y la prostituta la señorita Ding Bao.

La parte que abarca la comparación entre *La colmena* y *El salón de té*, se concentra en cinco temas distintos. El primero se trata la elección del lugar principal, una cafetería madrileña y una casa de té beijingnes, a través del cual se muestra la similitud y la diferencia en el diseño y la estructura espacial, también compararemos las características colectivas de los clientes que acuden a ambos lugares, las distintas formas de describir al café y el salón de té, y la pérdida de la función pública en cuanto manifiestan opiniones sociales.

Luego, sobre la cultura madrileña y la beijingnesa reflejada en ambas obras respectivamente, haremos comparaciones paralelas de las maneras distintas de la configuración de ambos capitales y captaremos los elementos representativos en la alimentación de ambas ciudades, como el café y el té, con el fin de descubrir la disparidad y la mezcla curiosa entre ambas culturas capitales.

Después, la comparación girará a torno a la censura que han sufrido ambas obras en la historia. Por ejemplo, Cela tira el original de la novela al fuego al no poder aguantar las modificaciones imparables, mientras Lao She, en cierto sentido, lo pagó con su propia vida. El cuarto tema de la comparación será sobre el estilo cinematográfico de *La colmena* y el estilo novelístico de *El salón de té*, ambos rompen las fronteras de diferentes géneros de la literatura y el arte y abren caminos nuevos en la creación literaria para los sucesores. Por último, compararemos ambas obras en cuanto a algunos personajes marginales en las dos obras, como la prostituta, el homosexual, incluso el eunuco, para un entendimiento sobre la semejanzas y diferencias, no solo en el plano literario sino también en el ámbito sociocultural.

## II. ASPECTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS

Como hemos comentado en el capítulo introductorio, este trabajo tiene como base el estudio comparativo entre *La colmena*, de Camilo José Cela, y *El salón de té*, de Lao She. En ese panorama nos centraremos, principalmente, en los elementos biográficos y contextuales de los dos autores; así como en los elementos literarios que más nos resultan atractivos en sus respectivas obras: los personajes envueltos en el colectivismo, pero entre los que destaca la marginalidad, como es el caso de la prostitución; los espacios; y los elementos estilísticos que tienden hacia una literatura muy comunicativa. Por todo ello, resulta imprescindible sumergirnos en una metodología que tenga muy en cuenta la literatura comparada y los estudios culturales.

Claudio Guillén ha expresado su gran interés por la comparación literaria entre el este y el oeste, sobre todo en relación a la literatura china:

[...] hasta ahora ha descollado la atención prestada a la China y al Japón— con especial intensidad a la literatura china, tan antigua, tan rica y al propio tiempo casi totalmente independiente, a lo largo de tantos siglos, de influjos y contactos extranjeros. Esta carencia de relaciones genéticas, de influencias mutuas, es precisamente lo que aviva toda una serie de perplejidades prácticas y teóricas de gran interés. Acerquémonos a un procedimiento como la rima, una forma como el paralelismo, una trayectoria histórica como el desarrollo de la novela. O supongamos, pongo por caso, que nos interese comprender mejor la naturaleza y función de la epístola en verso, uno de los subgéneros, desde Horacio, de la poesía europea. Pues bien, ahora preguntaríamos: ¿ha existido la epístola en la China? ¿En qué épocas, en qué contextos culturales, literarios, históricos? ¿Qué rasgos comunes tiene con la europea? Y de hallarse tales rasgos comunes: ¿Cómo valorarlos e interpretarlos? [...] He aquí un terreno en que el diálogo entre la unidad y la diversidad, sin duda alguna, se vuelve vivo y tangible. (1985: 29)

Nunca ha sido un trabajo fácil definir la literatura comparada, como dice Guillén, “la definición es amplia, holgada y, como tantas definiciones, demasiado sencilla y tal vez en abuso de confianza” (1985: 14). El proceso del desarrollo del sistema teórico de esta disciplina ha sido un continuo debate, una búsqueda sin parar pero llena de crisis.

Aunque la mayoría de los investigadores están de acuerdo en que la teoría principal de la primera fase de la literatura comparada está construida sobre la base de la investigación llevada a cabo por los franceses, existen algunas dudas si consideramos el hilo completo del desarrollo de la literatura comparada. Se descubre que quienes indicaron y resumieron las teorías de este movimiento crítico no son de Francia. Por

ejemplo, Goethe, el famoso autor alemán, fue el primero en presentar el concepto de “literatura universal”; H. M. Posnett, un británico, escribió la primera obra de las teorías de literatura comparada; y en el año 1886, Posnett, publicó *Literatura comparada*, donde subrayó la importancia de las averiguaciones sobre las influencias y estudios paralelos. En el año 1877, en Hungría, se estableció la primera revista académica de literatura comparada, *Acta Comparationis Litterarum Universarum*. Nueve años más tarde, Marx Koch, investigador de Alemania, edita otra revista importante *Zeitschrift für die Vergleichende Literaturwissenschaft*.

Estos asuntos históricos nos hacen declarar que las teorías del comienzo de la literatura comparada no fueron construidas por los franceses. Además, el contenido original era mucho más amplio cubriendo la investigación de influencia, la paralela e, incluso, la que se generaba entre diferentes disciplinas. No obstante, este grupo de investigadores no pudieron ocupar el puesto de la corriente principal que fue conseguido por los franceses y su decantación por la investigación de las influencias.

Claudio Guillén denomina “la hora francesa” en su libro *Entre lo uno y lo diverso, Introducción a la literatura comparada*, a la etapa de finales del siglo XIX hasta después de la segunda guerra mundial, período en el que los comparatistas franceses predominaron en la investigación principal de esta disciplina. Villemain, Ampère y Chasles son la vanguardia de esta disciplina científica. En vez de introducir a todos, prestamos más atención a Chasles como un representante de esta época inicial. Pronunció en una conferencia de literatura comparada que tuvo en lugar en París en 17 de enero de 1840, publicada días después en *Revue de Paris*, sus opiniones al respecto; entre las que destaca proponer averiguar las relaciones entre la literatura, la política y la filosofía, para revelar “*nations agissant et réagissant les unes sur les autres*”<sup>1</sup> (*Ápud. Maestro, 2008: 79*).

A finales del siglo XIX, comenzó el proceso del florecimiento de los comparatistas franceses. Entre algunos investigadores relevantes sobresalió Fernand Baldensperger (1871-1958), quien desarrolló el concepto de “la literatura internacional”. Publicó el famoso *Goethe en Francia* en 1904, y empezó a trabajar como catedrático de la Sorbona desde el año 1910, donde fundó un *Institut des littératures modernes et comparées*, colaborando con Paul Hazard y Paul Van Tieghem. Este instituto funcionó como el centro de la investigación comparatista hasta el estallido de la segunda guerra mundial.

---

<sup>1</sup> “Naciones actuando y reaccionando unas sobre las otras”. Traducción de la autora.

En el año 1921, fundó con Paul Hazard la *Revue de Littérature Comparée* y terminó el escrito de unos ciento veinte textos específicos sobre esta disciplina. Desde el comienzo del siglo XX, Baldensperger y sus discípulos minimizaron el enfoque en los estudios de influencias comparatistas, o también conocido como literatura internacional. Claudio Guillén se refiere a esta línea como “La hora francesa”:

La hora francesa daba cabida a investigaciones de muy distinta índole, pero que arrancaban de las *litteraturas nacionales* —de su primacía— y de las conexiones existentes entre ellas. Se ponían de relieve los fenómenos de influencia, transmisión, comunicación, tránsito (*passage*) o enlace entre actividades y obras pertenecientes a diferentes ámbitos nacionales.

Lo más representativo es el estudio de influencia. Por ejemplo, de la de Goethe en Francia, Goethe en Dinamarca; la de Petrarca en la poesía española, inglesa o polaca del siglo XVI. La de Rilke, la de Valéry, la de Kafka en nuestro siglo. El punto de partida suele ser un gran escritor. O lo mismo un pensador cuyas ideas se extienden y generalizan: Nietzsche y la generación española del 98. No pocas veces, en efecto, la búsqueda de influencias se unía a la historia de las ideas —recuérdese la forma *Crisede la conscience européenne* (1934) de Paul Hazard; o el capítulo del manual de Van Tieghem titulado *Idées et sentiments*. Los dos términos de la interrelación binaria pueden ampliarse, abarcando constelaciones de escritores, escuelas, movimientos —y hasta las imágenes estereotipadas que ciertos pueblos, por mediación de la escritura, conciben de otros. (1985: 66)

Con la segunda guerra mundial se paralizó el desarrollo del estudio del comparatismo, cuando Alemania ocupa Francia y *Revue de littérature comparée* dejó de publicarse. El grupo francés de investigación se recuperó lentamente después de la guerra. En el año 1954, se fundó Société Française de littérature comparée. Baldensperger, uno de sus principales baluartes, resume de este modo el modelo comparatista típico francés:

Estudio de las relaciones literarias internacionales, dispuestas con frecuencia de forma binaria (autor-obra; autor- país; autor-estilo...), y orientadas hacia tres objetos de estudio principales: los fenómenos de influencia, la historia de las ideas (religión, ciencia, filosofía, bellas artes...), y el papel de los intermediarios (traducciones, diccionarios, viajes, críticos y periodistas). (Maestro: 2008: 82-83)

Como hemos dicho antes, “la hora francesa” se concentra en la investigación de influencias. Esta, a su vez, se puede dividir en tres líneas que se explican a continuación:

En primer lugar, el estudio de los fenómenos de influencia comprende la consideración de los tránsitos e intercambios culturales desde el punto de vista de las

literaturas nacionales, es decir, el estudio de las formas, procedimientos y objetos de comunicación literaria internacional.

En segundo lugar, el modelo comparatista de Baldensperger concedía una singular importancia a la historia de las ideas (ideología, religión, filosofía, ciencia, estética, etc., que ha sido sostenida hasta época relativamente reciente por autores como Pichois y Rousseau (1967), tras haber sido muy apreciada en el período de entreguerras por Hazard, en su *Crise de la conscience européenne* (“*Ideées et sentiments*”, 1935), y especialmente por Tieghem, quien en su manual *La littérature comparée* (1931) dedica amplísimos comentarios al análisis de las influencias literarias internacionales y a la historia de las ideas.

En tercer lugar, el comparatismo francés de principio de siglo se apoya de forma decisiva en la noción de *intermédiaire*, con objeto de designar ante todo a aquellas personas que, como traductores, críticos, viajeros, editores de libros y revistas, biógrafos, sociólogos, autores de diarios o diccionarios, etc., desempeñaron funciones de mediación e intercomunicación entre autores, naciones y movimientos culturales. (Maestro, 2008: 83-84)

Sin embargo, esta visión demasiado estrecha llevó a la literatura comparada a una crisis porque se convirtió en una rama del estudio de historia de literatura mundial, que sólo le interesó las influencias entre diferentes autores o literatura de diferentes naciones. Además, tampoco llegó a averiguar las influencias mundiales, fue muy restrictiva. No salió de la zona de Europa, ignorando la amplia zona de Asia, América y África. Por otro lado, se limitó el marco de investigación desde la etapa renacentista hasta la contemporánea, olvidando la medieval. René Étiemble, catedrático de la Sorbona, notó estos límites estrechos del comparatismo de Francia y en el año 1963, Étiemble publicó su famoso texto *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, revelando los defectos y limitaciones del comparatismo francés:

[...] hasta el momento se había limitado al estudio exclusivo de las “relaciones de hecho” de las literaturas europeas, y sólo desde la etapa renacentista hasta la contemporánea, ignorando la literatura medieval. En efecto, los comparatistas franceses solían partir de las literaturas nacionales y de las conexiones existentes entre ellas, estudiando los fenómenos de influencia, transmisión y comunicación de obras pertenecientes a ámbitos nacionales diferentes. (Étiemble, 1963: 58)

Claudio Guillén ha expuesto, a su vez, tres limitaciones fundamentales del comparatismo francés:

[...] Aludo en primer término a la concepción positivista de las influencias literarias. Los sucesos mentales o imaginativos, como los físicos, químicos o biológicos, obedecerían al principio de la conservación de la materia, de la transmutación de ciertos elementos en productos diferentemente organizados; la imagen etimológica de *fluencia* –*fluere*– sugería que una influencia representa el



paso ininterrumpido de una cosa a otra; y en consecuencia aquella crítica tendía a confundir la influencia como suceso biográfico o genético con el paralelismo textual o la alusión de una obra a otra. (1985: 78)

Por la limitación del comparatismo francés, después de la segunda guerra mundial, el puesto céntrico de esta disciplina se trasladó hacia América: Llegó entonces, “la hora americana”, que se caracteriza por su carácter “supranacional”; por lo tanto posee una visión académica más amplia.

Después de la segunda guerra mundial, que supuso el más alto grado de barbarie desde todos los puntos de vista, desde el físico al ideológico; el comparatismo francés, que había enfocado su visión sólo en las investigaciones de relaciones e influencias, resultaba entonces insuficiente ante la necesidad urgente de observar y acometer las estrategias internacionales, las cuales persiguen un desarrollo más profundo y amplio. También por la guerra, en los años treinta del siglo pasado, un gran grupo de migraciones de científicos, intelectuales, artistas emigraron a los Estados Unidos. Esto contribuyó a un desarrollo en el potente país americano de áreas como la Física, la Psicología, el Psicoanálisis, la Historia de Arte, la Lingüística, la Sociología, la Literatura comparada, etc.

Desde el principio del siglo XX, se fundaron departamentos verdaderos de Literatura Comparada en varias universidades como la de Harvard, Columbia, California. Catedráticos como Charles Chauncey Shackford, o Charles M. Gayley, formaban la vanguardia de esta disciplina utilizando departamentos y seminarios como base de investigación. En el año 1942, fue fundada la National Council of Teachers of Comparative Literature Committee, por Arthur E. Christy. Y en el mismo año, se publicó la revista *Comparative Literature Newsletter*. Siete años más tarde, se fundó la revista *Comparative Literature*, y en 1954, se fundó la famosa AILC (International Comparative Literature Association).

René Wellek llamó mucha atención con su famosa ponencia, “*The Crisis of Comparative Literature*”, en el segundo congreso de esta asociación de literatura comparada en que participaron muchos investigadores como Anna Balakian, Northrop Frye, Roland Mortier, Haskell Block y entre los investigadores hispánicos, Antonio Alatorre, Guillermo de Torre, y Claudio Guillén, el 12 de septiembre de 1958, en Chapel Hill (North Carolina). Así resumió Guillén las tesis de Wellek:

Con su claridad y sencillez de siempre, abogando por la indivisibilidad de la crítica y de la historia, de la Literatura Comparada y de la Literatura General, de los distintos estratos de la obra de arte verbal concebida como una totalidad diversificada y una estructura de significaciones y valores, Welles puso los puntos sobre las íes en lo que tocaba a la vieja concepción de la disciplina: subdisciplina, más bien, que coleccionaba datos en torno a las fuentes y las reputaciones de los escritores. Y añadía: “An artificial demarcation of subject matter and methodology, a mechanistic concept of sources and influences, a motivation by cultural nationalism, however generous---these seem to me the symptoms of the long-drawn-out crisis of comparative literature.” (1985: 83-84)

Claudio Guillén, a la sazón catedrático de literatura comparada en la Universidad de Harvard, tiene un papel significativo en este importante congreso de Chapel Hill: “mi propia contribución a aquel congreso de 1958 fue una reflexión sobre el concepto de influencia que era necesaria, a nuestro entender, para poder seguir adelante.” (1985: 84) Persiguió un comparatismo universal manteniendo una visión mundial en cuanto a la investigación, Dedicó mucha fuerza en lo esencial y lo básico: el desarrollo de la metodología, los géneros, las formas, los temas, la intertextualidad y la periodicidad.

Veamos un compendio de las opiniones de Gerard Gillespie sobre la tendencia de la Literatura Comparada después de la década noventa en Estados Unidos:

Cabe incluir los siguientes tipos: aquellos a los que todavía se llama comparatistas y han abandonado los estudios literarios (por emigración a los estudios culturales o por ignorancia de la historia de la literatura); los que se dedican a la teoría (y son generalistas, o bien estudian las relaciones de la literatura con la historia intelectual, la ciencia, las artes y otros sistemas semióticos); quienes permanecen en los estudios literarios (y se interesan bien por la literariedad, bien por la historia literaria, bien por la valoración crítica de las obras) y los que están en los estudios literarios y cuyo trabajo se divide entre la investigación propia de los globalistas y de los particularistas [...] (Ápud. Pérez-Pedrero y Gil-Albarellos, 2006: 40)

El desarrollo de esta disciplina no se limita, por supuesto, a los dos países señalados como punteros –Francia y Estados Unidos–. Por ejemplo, destacan los estudios de los británicos Ulrich Weisstein, Hutcheson Macaulay Posnett; de los italianos Arturo Farinelli y Carlo Pellegrini; de Darío Villanueva, además del mencionado Claudio Guillén, en España; del portugués Fidelino de Figueiredo, etc. Desde el año 1971, se celebró el primer congreso internacional de literatura comparada en Asia y el estudio comparatista titulado *East-West Studies* se puso en marcha rompiendo las fronteras geográficas. En los países orientales como China, India, Corea del Sur, Japón, también han aparecido investigadores relevantes, como Daiyun Le, Xiangyuan Wang, etc.

Unos de las características más importantes del comparatismo americano es la ampliación del marco de material de investigación, rompiendo los límites de los comparatistas franceses. Como ha dicho Martin Brunkhorst, “una vista epistemológica es una visión integral de las épocas literarias en el marco de una evolución total cultural (Renacimiento) o histórico-espiritual (Ilustración)” (*Ápud*. Pedrero y Gil-Albarellos, 2006: 119). La literatura comparada consiguió conectarse con otros tipos de arte, entre ellos, se destacan el cine, la pintura, e incluso la religión y la música. Por ejemplo, la misma novela que analizamos en la tesis, *La colmena*, posee una edición cinematográfica hecha por el director Mario Camus. Mientras *El salón de té*, tiene más ediciones como la película, el teatro y la telenovela. Por supuesto no nos faltan investigaciones sobre la comparación entre la novela de Camilo José Cela y la película de Camus, o el libro de Lao She y la interpretación en escenario del director Chun Xia.

El estudio de los géneros literarios siempre ha ocupado un puesto importante en la historia de la crítica literaria, y hasta hoy en día, todavía posee su relevancia. Por lo tanto, al introducirnos en la metodología de la literatura comparada, el estudio de los géneros siempre es un factor imprescindible. “El género se intenta definir como forma básica de presentación literaria, como constante a histórica en el ámbito de la creación, pues el género es un modelo sencillo de un modelo más complejo que es la literatura.” (Pedrero y Gil-Albarellos, 2006: 93)

Como explica Guillén, “el transcurso de los años y los siglos es, para el comparatista, lo que manifiesta y despliega plenamente las riquezas y opciones estructurales de determinado género” (1985: 150).

Es importante conocer el desarrollo de los géneros literarios para una investigación comparativa. W. R. Berger dice en su texto *Teoría de los géneros e investigación comparada de los géneros*:

La investigación comparatista de los géneros es, en última instancia, teoría aplicada de los géneros: allí donde la ciencia general de la literatura busca formar sistemas de conceptos que le permitan una descripción y un análisis de los fenómenos de los géneros, allí busca también la ciencia comparación atinada de tales fenómenos en el marco de los contextos supranacionales o de la literatura interesado en la problemática de los géneros no puede ocuparse con planteamientos que llevan profundamente a la filosofía, a la teoría del conocimiento y a la hermenéutica de la ciencia, el comparatista que trabaja sobre un género literario en primer lugar y sin ello quedar librado de la reflexión teórica, tendrá que enfrentarse con la cuestión del hábeas de textos que ha de colocar razonablemente en la base de su investigación. (Berger, 1984: 138)

Hemos incidido brevemente en el amplio campo de los géneros literarios, pues en el caso de esta tesis se realiza una comparación intergenérica entre una novela contemporánea española y una obra teatral contemporánea china, las cuales no tienen mucha relación en el caso de su género; pero curiosamente podemos encontrar varias coincidencias. Cela escribe sus novelas con una estructura y un estilo que nos recuerda a un guión cinematográfico; mientras que Lao She infunde en *El salón de té* un estilo con caracteres novelísticos. Incidiremos sobre este punto en el apartado propio de la comparación textual.

El estudio sobre la temología en el ámbito de la investigación de literatura comparada, durante mucho tiempo, especialmente en la segunda mitad del siglo XX, ha sido ignorado e incluso abandonado. Pero poco a poco, se recupera su puesto gracias al apoyo de algunos comparatistas notables como Claudio Guillén, quien está convencido de que el estudio de los temas es un factor fundamental y básico para la literatura comparada. Ha declarado sobre este particular la importancia de relacionar y vincular la temología con la genología y la morfología para conseguir una investigación más completa y más científica. “Las últimas décadas, según ya indiqué, ha visto el renacer, práctico y teórico, de unas investigaciones temológicas no opuestas a las genológicas o morfológicas, sino vinculadas a ellas.” (1985: 239) Pérez-Pedrero ha indicado que desde un punto de vista histórico y comparado, la teoría de los géneros tiene que referirse a la temología.

Para el estudio de la teoría de la temología en el marco de literatura comparada, se trata de “definir claramente los elementos que entran a formar parte de estudio, como el tema, materia, argumento y motivo, a los que se podría añadir tópico, mito, rasgo y el corpus de obras que forma parte de un análisis crítico” (Pedrero y Gil-Albarellos, 2006: 65).

Para hacer la comparación temática, es necesario primero sacar el tema principal de los objetos. En el caso de esta tesis, la comparación está enfocada en los temas comunes que aparecen en ambas obras literarias como la soledad del alma, el tedio de la vida y la realidad, la desesperación del futuro oscuro, etc. El argumento es un recurso importante para apoyar la comparación porque *La colmena* es una novela y *El salón de té* es una obra teatral. Obviamente el tema se transmite a través del desarrollo de los argumentos desde el autor hacia el lector.

Aparte del argumento, el motivo del invento, o sea, el origen de la inspiración también ocupa un puesto relevante, sobre todo en el caso de *La colmena* y *El salón de*

té, porque la intención o el motivo de las obras es revelar la realidad, grabar las épocas históricas: la década oscura de los cuarenta de posguerra de España y el medio siglo perdido de la China contemporánea respectivamente. Otro aspecto importante de la investigación tematológica es el tópico, que también resulta imprescindible para el estudio comparativo. El tópico ha jugado un papel interesante a lo largo de la historia de la literatura, sobre todo en la Edad Media y el Clasicismo.

Beller ha añadido algunos elementos diferentes al estudio comparativo tradicional de la tematología como metáfora, alegoría, topos, símbolos, y también el conjunto de la forma y el contenido. Es decir, la materia y la manera. Ha formulado cinco puntos para la ampliación de la investigación:

Incluir la teoría del arquetipo desarrollada por Freud y Jung, estudiando los temas como constantes arquetípicas; tener en cuenta el método de análisis estructuralista, vinculando el análisis de los temas con el de las estructuras textuales, tal como hace Jean Burgos al tratar de captar la unidad estructural de la poesía a través de sus redes de asociaciones míticas y simbólicas; incorporar la investigación de símbolos, de forma similar a como lo hace Gaston Bachelard; tender hacia los estudios histórico-culturales y hacia la historia de las ideas, como hace S. Guthke en *La mitología del mundo sin dioses*; prestar atención a la relación tematológica entre la literatura y las otras artes. (1981: 134)

Mientras tanto, S. S. Prawer en su obra *Comparative literary studies*, ha propuesto cinco grupos del estudio de la tematología:

La representación literaria de fenómenos naturales, condiciones fundamentales del existir humano y problemas perennes de conducta; motivos recurrentes de la literatura y el folclore; las situaciones recurrentes; los tipos sociales, profesionales o morales; los personajes derivados de la mitología o la propia literatura. (Prawer, 1973: 56)

En resumen, podemos llegar a la conclusión de que el estudio de la tematología cuenta con factores diversos y también experimenta la evolución a lo largo de la historia. Se concretará la comparación sobre los temas principales de ambos libros, los motivos del invento y el tópico.

Esta tesis no se limita a la comparación literaria, sino también se extiende hasta las áreas culturales. El estudio cultural ha sido una de las últimas tendencias en el ámbito de la historia de la crítica literaria. Cultura es una concepción muy amplia y casi todas las actividades artísticas y fenómenos civilizados se incrustan en la cultura. Como dice Jean-Pierr Warnier en su libro *La mundialización de la cultura*, “una

cultura no puede vivir ni transmitirse independientemente de la sociedad que la nutre. Recíprocamente, no existe ninguna sociedad en el mundo que no posea su propia cultura.” (2002: 13) Por lo tanto, el estudio cultural resulta inevitablemente y lógicamente amplio, fuera de las limitaciones de las disciplinas constituidas.

Además, también es una demanda que proviene de una intelectualidad a la que no se le escapa la complejidad y diversidad de las áreas que concurren en la existencia del ser humano, y por tanto de la literatura. Para una investigación más completa se deben relacionar diferentes asuntos, fenómenos sociales nuevos, cambio de actitud colectivos, etc. Podemos establecer como fecha de partida de esta línea crítica la de 1956, en Inglaterra, a través de los estudios de Raymond Williams, E. P. Thompson, Richard Hoggart y Stuart Hall. Según Reynoso, se distinguen dos modalidades de estudios culturales:

Por un lado está el corpus canónico de Williams- Thompson- Hoggart et al. Y los textos que prolongan la idea original de estudios de la cultura popular inglesa; por el otro se agrupa lo que en general pasa hoy por Estudios Culturales lato sensu, y que a pesar de las infaltables referencias al canon no tiene mucho que ver con él en términos de método, política, reflexividad y elaboración conceptual. (*Ápud.* Viña Piquer, 2002: 572)

Como hemos mencionado, el estudio cultural es una investigación muy vinculada con la sociología, y por lo tanto, los temas principales que se atañen también son los fenómenos llamativos en la sociedad. Carlos Reynoso ha enumerado los siguientes:

Género y sexualidad (gay, lesbiano queer Studies), identidad cultural y nacional, colonialismo y postcolonialismo, raza y etnicidad, cultura popular, estética, discurso y textualidad, ecosistema, tecnocultura, ciencia y ecología, historia, globalización en la era posmoderna.

Los Estudios Culturales han dado cabida en sus investigaciones a géneros antes considerados de mala calidad (western, novela rosa, novela negra, etc.) y también a productos procedentes de otros ámbitos artísticos (música, fotografía, cine, pintura, etc.) y a productos culturales como la televisión, la publicidad, las revistas, la moda, etc., y lo más curioso es que todo este material, cuya presencia hubiera resultado antes difícilmente planteable en un ámbito académico universitario, es examinado en igualdad de condiciones, sin que se establezcan jerarquías de valor. (*Ápud.* Viña Piquer, 2002: 573)

A través de los temas que trata, no es difícil sacar la conclusión de que el estudio cultural a menudo está mezclado con la sociología. Por eso, Fredric Jameson

ha declarado que la diferencia entre la sociología y el estudio cultural es difícil, y a veces incluso parece imposible distinguir el uno del otro. Como el estudio cultural tiene que tocar diferentes áreas, a veces acarrea el reto de no verse reducido a cierta superficialidad.

En el caso de nuestra tesis, se nos antoja imprescindible recalcar en los estudios culturales. Ambas obras son reflejos fieles de la historia de los dos países: las escenas que aparecen, las palabras que dicen, las costumbres que tienen, el café y el té donde desarrollan buena parte de su vida, todos los factores forman partes importantes de las culturas de ambos pueblos. Téngase en cuenta que algunos elementos temáticos, como por ejemplo el reflejo de una sociedad homofóbica, que observamos con claridad en la relaciones del señor Suárez y su novio en *La colmena*. Dos homosexuales en la dictadura franquista de la posguerra, quienes viven en una sociedad totalmente distinta a la actual, sin obviar que la posición actual haya alcanzado las cotas necesarias de igualdad. Otro asunto que queremos ver desde los estudios culturales es el tratamiento que se hace sobre la prostitución por parte de los dos autores. Las prostitutas que aparecen en el escenario de ambos libros, como Elvira o Ding Bao, son puntas de lanza de una desigualdad en cuanto al sexo que se refiere en las sociedades en las que estos libros se escriben. El control ideológico, social y físico del grupo masculino sobre el femenino tiene su encaje en estas obras. A través de estos temas, también llegamos a la conclusión de que el estudio cultural, no se puede separar de la sociología. Como dice Raymond Williams, “el estudio cultural es una manera de abordar las cuestiones sociológicas generales mucho más que una disciplina especializada.” (*Ápud*. Viña Piquer, 2002: 573)

### **III. LA COLMENA**

#### **III. 1. El fondo histórico: la Posguerra**

“Una Guerra Civil no es una guerra, sino una enfermedad. El enemigo es interior. Lucha uno casi contra sí mismo” (Palomar 2012). Así describió Antoine de Saint-Exupéry las guerras civiles. Sin embargo, la de España en la historia contemporánea, desde julio de 1936 hasta abril de 1939, fue más que una enfermedad, fue una tragedia para todo el pueblo.

La guerra estalló durante la época de la Segunda República (1931-1939), un período que terminó con muchos enfrentamientos sociales, conflictos graves entre la izquierda y la derecha, el fracaso de la reforma del gobierno y las quejas de la Iglesia Católica. El bando republicano, que estaba representado por el presidente Manuel Azaña con la ayuda del Frente Popular, por una coalición de marxistas, republicanos, anarquistas y nacionalistas, luchó contra el bando sublevado dirigido por Francisco Franco con el apoyo del partido fascista Falange, la Iglesia Católica y la derecha conservadora. Durante la guerra, los fascismos de Alemania e Italia intervinieron para ayudar a Franco con la intención de convertir a España en la base para controlar a Inglaterra y Francia, mientras que el bando republicano recibió la ayuda del partido comunista de la Unión Soviética. Por la naturaleza de los choques ideológicos en España y los apoyos de potencias del Eje y las fuerzas comunistas, la Guerra Civil se consideraba en muchas ocasiones como el preámbulo de la Segunda Guerra Mundial. La Guerra Civil terminó con la victoria de Franco y desde allí España entró en una dictadura hasta el año 1975.

La Guerra Civil tuvo una influencia muy profunda en la historia contemporánea de España. Primero, las pérdidas demográficas, los cálculos más aceptados eran quinientos mil muertos. Además, durante la guerra, mucha gente se vio obligada a escapar del país. En conjunto, se calcula que hubo unos cuatrocientos cincuenta mil exiliados (Villar Salinas, 1943: 78). A pesar de que algunos fueron retornando durante la dictadura, muchos no volvieron a España o esperaron a la muerte del dictador en 1975. Este exilio no sólo era una importante pérdida demográfica, sino que también una pérdida de recursos intelectuales considerando el exilio de los sectores más preparados como élites científicas, literarias y artísticas.



En el caso de la economía, la guerra fue una catástrofe. El nivel medio del salario de los habitantes españoles durante los primeros años en la Posguerra fue la mitad de preguerra y la renta nacional y per cápita no recuperará el nivel de 1936 hasta la década de 1950. La guerra produjo daños muy graves en la industria y la agricultura. Según las estadísticas, se calcula una destrucción total de viviendas de unas doscientas cincuenta mil. Mientras tanto, se aumentó la deuda externa y el gobierno de la Posguerra tuvo que exportar productos básicos agrícolas para pagar las deudas, aunque dentro del país la mayoría del pueblo estaba sufriendo el hambre.

La guerra supuso una verdadera fractura moral en el país. Varias generaciones fueron marcadas por el sufrimiento de la guerra y la represión de la larga Posguerra. Desde el punto de vista social, los vencedores desarrollaron una política de represión sobre los vencidos. Durante la época de Posguerra, se ejecutaron al menos trescientas mil personas.

En abril del año 1939, la Guerra Civil que duró tres años terminó con la victoria de Franco, y eso simbolizó el triunfo de las dos tendencias más agresivas y unitaristas del nacionalismo español. Según el análisis de Borja de Riquer (2010: 20), fue el triunfo de la tradición ultracatólica, tradicionalista y antiliberal, que era la opinión identificada por Marcelino Menéndez Pelayo. Esta corriente esencialista nacional-católica consideró que la religión católica era el núcleo de la sociedad española. Se proyectó la necesidad de construir un nuevo país totalitario y desarrollar una nueva política, economía y cultura que consolidase un nuevo orden.

En la política, Franco aplicó una serie de métodos de represión masiva, para mantener y consolidar la dictadura. En 1939, se terminó la Guerra Civil, pero la violencia fría siguió ampliándose. Las medidas represivas del gobierno de Franco estaban marcadas “por su voluntad de ejemplaridad y de castigo, por su masividad y su totalidad, por su arbitrariedad y por su continuidad” (Riquer, 2010: 122). Ronald Fraser ha escrito en su libro de *las dos guerras de España*: “la represión era la expresión coercitiva de toda una victoria política, militar, social, económica, ideológica y cultural” (Fraser, 2012: 78).

Uno de los objetivos más importantes que tomaba el gobierno de Franco era la eliminación de todo signo de identidad diferente del español, también se conoce como “españolización”. La intención era terminar con los valores constitutivos de los movimientos y las identidades nacionalistas catalana, vasca y gallega, y de otros regionalismos. Las autoridades de la dictadura estaban contra las ideas “separatistas”, y

aspiraban a superar las divisiones y diversidades existentes en el interior de la sociedad española. Incluso los idiomas como el catalán, gallego y vasco, no se permitían utilizar públicamente. Las culturas de estas zonas, durante esta época, fueron marginadas. Además, para borrar todos los rasgos de heterogeneidad tanto políticos, como ideológicos, se prohibían las existencias de otros partidos políticos, excepto la Falange, e impedían la difusión de ideas democráticas y revolucionarias. En el año 1939, el secretario general del Movimiento, Raimundo Fernández Cuesta, anunció en Barcelona que la existencia de España estaba por encima de cualquier tipo de opiniones, argumentos, votaciones y plebiscitos.

El gobierno de Franco había abolido todas las instituciones políticas republicanas y prohibido todos los partidos políticos, las asociaciones, los sindicatos, entidades y publicaciones contrarias a sus planteamientos. Todo ello estaba contra la nación. Pretendían eliminar las raíces del peligro de rebelión contra la dictadura. Las autoridades intentaron excluir a los vencidos de la vida social incluso después de salir de la prisión o de los campos de trabajo, dificultando o a veces prohibiéndoles la asistencia a determinados locales o espectáculos. Se pretendía marcar a los rojos siempre como sospechosos, culpables y enemigos.

La Administración de Justicia jugaba el papel de arma utilizada para la persecución y condena de los vencidos en la Posguerra. El gobierno de la dictadura intentó buscar complicidades y cooperaciones en la represión, como incitar a la delación y la denuncia.

Durante la década de los cuarenta, la dictadura era muy rigurosa y la represión fue una pieza fundamental. Hasta el enero de 1940, en todo el país había 270.719 reclusos, 247.487 hombres y 23.232 mujeres. En comparación con el número antes de la guerra, por ejemplo en el año 1933, la población reclusa española no llegaba a los 13.000 y este aumento ponía a prueba la capacidad de las cárceles (Holgado, 2011: 86).

Además de la cantidad de encarcelados, durante la Posguerra, el número de ejecuciones era muy alto. Según varios historiadores como Francisco Moreno, Santos Juliá, Vicent Gabarda, el número fue como mínimo de 140.000. A este número todavía hay que añadir los miles de muertos en las cárceles y los campos de trabajo por las malas condiciones de vida, e incluso los malos tratos (Hernández, 1984: 18).

El establecimiento de numerosas medidas para controlar las actividades del pueblo caracterizó también a la dictadura militar de Franco. Para cualquier cosa, había que solicitar un permiso a las autoridades. Por ejemplo, para trasladarse de una provincia a otra, había que pedir un permiso del Servicio Nacional de Seguridad, un certificado de

depuración e incluso un certificado médico en el que constara haber sido vacunado contra el tifus y la viruela. Se necesitaban certificados de buena conducta y adhesión al Movimiento para trabajar en casi todas las áreas profesionales, desde profesor hasta camarero. Hasta para cobrar una pensión de las administraciones públicas, era obligatorio presentar una certificación de no haber apoyado a la causa marxista.

Estas series de medidas por la represión política, no sólo castigaron a hipotéticos culpables, sino también aterrorizaron al pueblo español. Fue una época de miedo y silencio.

El Ejército, el partido de Falange y la Iglesia católica eran los tres pilares de la dictadura franquista. Debido al triunfo de Franco, la Iglesia logró una buena oportunidad histórica para restaurar el poder perdido durante el último siglo, una ocasión inmejorable para la reconquista católica de España y recuperar las influencias perdidas a lo largo de decenios. En el año 1939, con el apoyo del gobierno dictador, la Iglesia volvía a percibir los recursos del presupuesto de culto y a tener buena parte de los privilegios.

Además, bajo la dictadura, la mayoría del pueblo español sufrió una miseria tremenda durante los primeros años de Posguerra y la Iglesia se convirtió en un instrumento ideal para el gobierno de Franco para controlar ideológicamente al país y evitar una rebelión social.

Desde el año 1939, el gobierno abrió un camino a la Iglesia Católica para su participación en la política que se llamaba “el magisterio de la Iglesia”. Así durante las décadas de los cuarenta y los cincuenta, e incluso en los sesenta, la jerarquía eclesiástica española envió un mensaje con el que pretendía que los ciudadanos aceptaran la situación política y apoyaran la dictadura. Empezó una cooperación efectiva entre la Iglesia y el gobierno dictador y España se convirtió en la nación católica por excelencia.

La política económica de la época del nuevo Estado era autosuficiencia y autarquía, y esta política autárquica, debido a la situación, en la opinión del gobierno de Franco, fue necesaria para proteger la producción española después de la terrible destrucción de la Guerra Civil.

La política autárquica fue una opción voluntaria de los dirigentes del régimen franquista que formaba parte de un proyecto político totalitario que aspira a la independencia económica, sublimaba el aislamiento y desconfiaba tanto de la economía liberal como de las influencias económicas exteriores. (Riquer, 2010: 247)

Hasta el propio Franco, proclamó claramente en agosto de 1938, con atrevimiento e ignorancia: “Tenemos todo lo que nos hace falta para vivir y nuestra producción es lo suficientemente abundante para asegurar nuestra propia subsistencia. No tenemos necesidad de importar nada.” (Riquer, 2010:248)

El intervencionismo masivo en todos los aspectos económicos ha caracterizado a los primeros gobiernos de Franco: desde la producción y la distribución de productos hasta el suministro de materias primas, la concesión de licencias de exportación o el mismo control de los precios de mercado. Además, también regulaba el gobierno las relaciones laborales y fijaba los salarios de los trabajadores. Estas intervenciones se reforzaron durante toda la década de 1940.

Primero, las intervenciones en el comercio exterior supusieron una drástica disminución en la exportación e importación. A mediados de la década de 1940, el nivel de la importación de algodón no llegó ni a la mitad de la preguerra. Y con respecto al petróleo, en comparación con la cantidad de importación del año 1935, en 1942 se redujo a un tercio. Bajo esta política rigurosa sobre el comercio exterior, resultaba muy difícil importar materias primas, combustibles y maquinarias. Además, en el año 1947, las divisas que poseía el Instituto Español de Moneda Extranjera eran totalmente insuficientes para cubrir la demanda de importación de alimentos, materias primas y bienes de equipo. Por otra parte, la sobrevaloración de la peseta y la orientación pro Eje de la política exterior hasta 1945 también complicaron mucho el desarrollo de la exportación española. El gobierno franquista sublimaba la política económica autárquica, incluso a veces rechazaron proyectos de importantes inversiones exteriores, como algunos créditos ofrecidos por la Administración estadounidense.

Para reforzar el control a la economía, durante la década 1940, se fundaron varias organizaciones para practicar las intervenciones como la Comisaría General de Abastecimientos y Transporte (1939), de la Fiscalía de Tasas (1940) y de la Junta Superior de Precios (1941), que jugaban papeles importantes en establecer reglamentaciones con el fin de que todo estuviera regulado de forma autoritaria. Uno de los elementos más especiales de todas las políticas franquistas fue la intervención del Estado en el nivel empresarial. Borja de Riquer explicó este fenómeno con las siguientes palabras: “La política nacionalizadora del franquismo se centró básicamente en importantes sectores de la producción industrial y de los servicios, y se realizó a base de leyes y medidas que favorecían la creación de empresas industriales por el Estado o que implicaban la expropiación de sectores considerados estratégicos” (2010: 258).

Dos ejemplos: en 1941 se nacionalizaron todas las compañías de ferrocarriles y se fundó la Red Nacional de Ferrocarriles Españoles (RENFE), y en el año 1945, el gobierno procedió a nacionalizar la Compañía Telefónica, que se convirtió en la segunda empresa del país. Pero el mejor ejemplo era, sin duda alguna, la creación del Instituto Nacional de Industria (INI) en septiembre de 1941, que realizó grandes inversiones en los sectores considerados estratégicos, sin atender demasiado a los costes, y frecuentemente en empresas de reducida productividad y escasa rentabilidad.

La autarquía del gobierno de Franco se extendió durante la primera etapa de la Posguerra, intervino la economía y destruyó el mercado libre, dificultó la recuperación de la economía e hizo que el pueblo español, en general, padeciera una mísera situación económica durante las décadas de los cuarenta y los cincuenta.

### **III. 1.1. La escasez y la pobreza en la Posguerra**

En los primeros diez años de la época de Posguerra, España siguió sufriendo las consecuencias de la Guerra Civil, no sólo la pérdida de población, sino también los daños materiales de la infraestructura, en la industria, la agricultura, y el sistema estatal. Bajo la política de autarquía de Franco, el país vivía un período de miseria y aislamiento. El racionamiento caracteriza este período. La intervención sobre la alimentación y las necesidades más primordiales de los ciudadanos fueron una forma de control social y la causa de la desmovilización y la pasividad de la mayor parte de la población. En el invierno de 1940 a 1941 fue especialmente duro: la gente ingería alimentos en malas condiciones, productos que hasta entonces se habían dedicado a la alimentación animal, como algarrobas, e incluso pieles de papas o cáscaras de naranja, contrayendo enfermedades carenciales e incluso muriendo por inanición.

Cuando el escritor británico Gerald Brenan retornó a España en 1949, se quedó impresionado por la gran cantidad de mendigos, incluso en las zonas céntricas de las ciudades:

Y tuve la impresión que había en Málaga cuatro veces más vendedores ambulantes que antes y también cuatro veces más mendigos. No cabe sentarse diez minutos en un café sin que aparezca, acercándose a gatas, para que los mozos no le vean, un chiquillo dedicado a coger colillas. Luego, están los hombres sin brazos o sin piernas, las mujeres enfermas con criaturas en los brazos y las brigadas de

limpiabotas y vendedores de lotería. ¿Y cuantos más que la policía no deja asomarse? (*Ápud.* González, 2003: 66 )

En otro testimonio personal de Ana María Hernández Muñoz, que se publicó en Sevilla, quizás nos describa mejor el hambre que sufrió la población:

[...] La gente se arreglaba como podía porque había una escasez tan grande que no se encontraba nada, ni con dinero. [...] Se moría un burro de hambre iban a donde estaba el burro y todo el mundo le quitaba la carne y por la noche se lo comía; y el que tenía gatos se los comía también y la que tenía gallinas igual. [...] Un kilo de arroz para un mes, un kilo de azúcar, te lo daban para un mes pero a la mitad de la semana se acababa. [...] La gente toda esquelética, la gente se moría del tifus con la boca negra, pero era de hambre. Las mujeres con los pelos tiesos, no se podía andar por la calle, daba lástima de vernos unos a los otros. Nos encontrábamos por la calle y nos daba lástima, nos decíamos: ¿Tú cómo estás? ¿Cómo estás? Y estabas viendo que estaba muerta de hambre. Y todos estaban iguales que daba pena... (*Ápud.* Barranquero Texeira y Prieto Borrego, 2003: 81)

En la década de los cuarenta, el nivel de salario de los españoles sólo llegó a la mitad de su valor de preguerra. Mientras el precio de los alimentos de necesidad básica estaba subiendo, como se muestra claramente en la tabla siguiente:

Artículo	Unidad	1936	1941	1946
Acelgas	manejo	0,23	1	0,95
Almortas	kg.	1,30	4,50	5
Arroz	"	1	1,90	3,50
Azúcar	"	1,70	3	5
Bacalao	"	2,50	6	10
Café	"	10	19	33,50
Cebolla	"	0,22	1	1,35
Cerdo	"	5,80	18,50	26
Garbanzos	"	1,80	2	4
Guisantes	"	0,75	3,15	5
Habas	"	1	3,20	4,40
Judías	"	1,70	2,50	5
Judías verdes	"	0,50	2,75	5
Lanar	"	5,50	10	17
Lentejas	"	1,20	1,80	3
Pan	"	0,65	1,50	1,99
Patatas	"	0,30	0,90	1,55
Pescado	"	2,20	9	7
Sardins	"	1,80	4,50	4
Tocino	"	3,50	16	22
Tomates	"	0,55	2,15	3,20
Vacuno	"	4,80	13	22,50
Huevos	docena	3	14	23
Jabón	kg.	1,10	3,40	4
Carbón vegetal	"	0,30	0,80	0,80
Carbón mineral	"	0,16	0,27	0,31
Cok	"	0,13	0,28	0,28

Leña	100 kilos	15	30	50
Petróleo	litro	1	6	4
Electricidad	KW	0,70	0,77	0,77
Gas	Metro cúbico	0,40	0,44	0,65

Evolución de los precios de los bienes de primera necesidad (1936-1951) (Fuente: INE: Reseña Estadística de la Provincia de Madrid, 1958.)

Para sobrevivir, incluso los niños de menos de catorce años y las mujeres tuvieron que salir a trabajar en las peores condiciones. A la vez, se clasificaban las poblaciones españolas atendiendo al coste de la vida. Una norma importante para la clasificación era el nivel de ingresos, y según esto, los habitantes españoles eran divididos en tres clases diferentes: la primera, la segunda y la tercera. Por ejemplo (*Ápud.* Barranquero Texeira y Prieto Borrego, 2003: 69), en Málaga se asignaban a partir de un grupo familiar formado por dos personas para las cartillas de primera clase, el ingreso mínimo era 650 pesetas y el límite máximo para la tercera de 270. Las que tenían ingresos entre los dos extremos, pertenecían a la segunda categoría. En Marbella, según la estadística oficial, más del 97% de las 2.113 cartillas eran de tercera clase. En la primera categoría, sólo se encontraron algunos grandes propietarios o profesionales liberales de sueldos altos.

A excepción del nivel bajo salarial, el problema más grave de sobrevivencia para los habitantes en aquella época era la carencia de alimentos. El pan siempre ha sido considerado un alimento básico, que tradicionalmente acompaña las comidas. Sin embargo, durante esos días difíciles, por la escasez de alimentos, la hora de comer el pan era esperada todo el día y constituía una ilusión comer más de lo que correspondía por ley. El deseo de comer pan era poderoso y la ilusión no se perdía, como podemos observar en este testimonio:

[...]¿El pan?¡Lo que hacía la gente por el pan! Yo no recuerdo si fue en 1940 o 1941, que sale en la Semana Santa, el trono de la Cena. Me acuerdo que era así, con la forma de un flan [...] Cuando el trono después del recorrido que iba a encerrarse ¡No veas la gente subiéndose por el trono para coger aquellos bollos! (*Ápud.* Barranquero Texeira y Prieto Borrego, 2003: 69)

El café, según la costumbre de los españoles, solían tomarlo en el desayuno y la cena como mínimo. Y hasta también se tomaba entre horas, no había un horario fijo pues se consideraba una bebida ritual en la vida diaria, como veremos claramente en el café de doña Rosa en *La colmena*. La escasez de este producto llevó a la población a

sustituirlo por cebada tostada. La carne, en aquella época, se consideraba un artículo de lujo. Lo que se cocina y se come eran huesos, tocino. A pesar de ser una tierra de gran producción de aceite, durante la Posguerra, igual que otros alimentos, resultaba también difícil de obtener. Un octavo de litro por persona constituyó la ración semanal o mensual en numerosas ocasiones. En 1940, por ejemplo, se entregaba esta ración semanal por persona: “azúcar, trescientos gramos por ración; aceite, un cuarto de litro; garbanzos, cuatrocientos gramos; huevos, uno por persona” (*Ápud.* Barranquero Texeira y Prieto Borrego, 2003: 66)

En el testimonio personal descrito por Carmen Zumaquero Merino hallamos este significativo párrafo sobre las carencias en la España de aquellos años:

[...]Las cosas llegaban de tarde en tarde y te daban 100 gramos por cada persona. Había unas cartillas y te daban con arreglo a las personas que había apuntadas en las cartillas. Se iba a la tienda y te quitaban los cupones de lo que te entregaban. A Ojén las cosas llegaban una vez al mes. El jabón que venía era muy malo, el chocolate llegaba ¡Sabe Dios cuándo! Era un chocolate muy malo, rasposo y aunque estaba malísimo nos volvíamos locas cuando llegaba. A nosotros nos correspondía un kilo y dos bollitos de pan para ocho personas, con eso nadie se hartaba, mi madre tenía que hacer pan de maíz para que pudiéramos hincharnos porque con el racionamiento no nos enterábamos... (*Ápud.* Barranquero Texeira y Prieto Borrego, 2003: 67)

El pueblo estaba mal alimentado, y la mayoría de las familias españolas pasaban hambre con bastante frecuencia. La descripción hecha por la Jefatura Provincial de Alicante sobre la situación del año 1940 nos revela lo que pasaba en la realidad:

La situación es pavorosa, tenemos toda la provincia sin pan y sin la posibilidad ni la perspectiva de adquirirlo. Aceite hace más de cuatro meses que no se ha racionado, de otros productos no digamos. Prácticamente en la provincia seríamos todos cadáveres si tuviéramos que comer de los racionamientos de la Delegación de Abastos. (A.G.A., 1940: 14)

Las enfermedades comenzaron a extenderse en casi todas las regiones españolas, sobre todo en el Sur y en Extremadura, con edemas más o menos marcados en extremidades inferiores, cara y mano, en el abdomen o en todo el cuerpo. Era una enfermedad del hambre, el motivo principal de ésta es la mala alimentación y la falta de proteínas. El hambre también produjo otras enfermedades como hipotensión, diarreas resistentes y diversos cuadros de avitaminosis. En los años 40 se extendió también un conjunto de enfermedades infecciosas, tales como la difteria, el paludismo, la fiebre tifoidea y la disentería. Como en la provincia Zaragoza, según los informes del Jefe



Provincial: “el estrago que entre las clases humildes causa la desnutrición gradual; en las escuelas populares y centros de trabajo se observan casos evidentes de anemia y depauperación”(A.G.A., 1940: 47). Y la tuberculosis se convirtió en el símbolo de las condiciones duras de la vida de la década de los cuarenta, como el caso del novio de Victorita de *La colmena*, quien “estaba tuberculoso, y no podía trabajar y se pasaba todo el día en la cama, sin fuerzas para nada” (Cela, 1989: 65).

Las madres estaban desnutridas, extenuadas de trabajar y se quedaban sin leche, en consecuencia, los niños estaban mal criados, Enrique González Duro nos explica en su libro *El miedo en la Posguerra* que en el año 1941, muchos niños murieron de diarrea, difteria, tos ferina, tuberculosis y enfermedades carenciales. Las malas condiciones del alumbramiento, la desnutrición de las madres y la falta de higiene hicieron que de cada mil niños nacidos en 1941 murieran 151 antes de cumplir el primer año (2003: 208). Era una pena para todo el país, como describió Pilar Primo de Rivera en octubre en 1940, en un sentimental e ideológico mensaje:

Cada niño que muere por falta de cuidados puede ser un místico, un genio, un soldado, un descubridor, un poeta [...] Y aunque sea un ciudadano cualquiera, siempre sería uno más para poblar el país, esquilado de habitantes, o para coger un fusil en defensa de la unidad de nuestras tierras o en espera de nuevas conquistas. (González, 2003: 209)

En los años cuarenta, la falta de viviendas también se convirtió en un problema grande de la sociedad. Muchas familias no tenían donde alojarse.

El problema de la vivienda ofrece perspectivas de verdadero abandono. Si bien son numerosas las atenciones que se le dedican por parte de varios organismos, son de ineficacia manifiesta desde el momento en que sigue sufriendo la gente con todo su rigor la falta de alojamientos, no ya sano y con condiciones de hogar, sino aquel puedan guarecer de las inclemencias del tiempo a infinidad de personas. (A.G.A., 1940: 175)

Giménez Caballero, así describió esta difícil situación:

Dentro del área del solar derruido o semiderruido por imperativos de la guerra, se encuentra un retazo de casa, esqueleto o caricatura de vivienda [...] que carece de puertas, ventanas y contraventanas. No tiene servicios sanitarios. El agua se busca por los inquilinos precaristas en una boca de riesgo pública. La luz eléctrica no existe, y en guiños fantasmales una vela conduce el trepar de los habitantes, grandes y niños, por la carcomida escalera, carente de barandilla. (*Ápud.* González, 2003: 213)

Las viviendas de España sufrieron muchas destrucciones durante la guerra, y como consecuencia, mucha gente se quedó sin hogar. En 1939 el Instituto Nacional de la Vivienda anunció que se iban a construir nuevos edificios para mejorar el estado de las viviendas de todos los españoles, pero las dificultades a las que se enfrentaban eran muchas más de las que imaginaban. La principal, la falta de fuentes económicas, y además había que hacer varias cosas con mayor prioridad como la reconstrucción de edificios públicos, la construcción de cuarteles o de cárceles, de viviendas para militares y funcionarios, falangistas, etc. Según la estadística, unas diez mil viviendas se construyeron en los cuatro primeros años de la Posguerra en todo el país, lo que sólo SE cumplió la tercera parte del plan original.

Mientras la gente emigraba del pueblo a la ciudad, las personas creían que en las ciudades grandes sería más fácil encontrar mejores condiciones de trabajo y alojamiento, agravándose el problema de los abastecimientos y de los alojamientos. La mayoría de estos inmigrantes eran incapaces de encontrar viviendas considerando la situación complicada económica. E incluso, en Madrid, llevó a la creación del Parque de Mendigos en 1941. Según el informe del Patronato de Protección de la Mujer, tal parque tenía como la meta de ofrecer un lugar legal para los grupos femeninos, se alojaban cientos personas.

En el barracón, duermen las mujeres y niños en número que llega hasta ochocientos. Carece de aislamiento del exterior [...]. Las cuadras se encuentran en pésimas condiciones sanitarias. La número seis tiene en el suelo un gran agujero de unos tres metros cuadrados y a un palmo escaso del pavimento pasa la escalerilla. En la siguiente cuadra gotean constante y abundantemente los retretes del piso superior. [...] En el pajar viven unas trescientas personas entre hombres y niños. [...] El estado de salubridad es deplorable dándose numerosos casos de avitaminosis avanzada, úlceras rebeldes y enfermedades infecciosas. La mortalidad ha sido elevadísima. Desde el primero de abril de 1941 al 31 de mayo de 1942 murieron en el Parque 832 detenidos, muchos de ellos de frío. (Molinero e Ysàs, 2003: 17-18)

El mercado negro, también es un producto simbólico de la sociedad española de la Posguerra y jugaba un papel muy importante como la estrategia destinada a cubrir el déficit de la oferta alimenticia. Con un poco de conocimiento básico sobre la economía, se sabe que demasiada intervención del gobierno afecta negativamente a la libertad y la estabilidad del mercado. A consecuencia de estas intervenciones, se produjo una caída de la producción y del rendimiento. Cuando los habitantes no encontraban suficiente comida para sobrevivir por el canal legal, no les quedaba otra salida sino meterse a buscar en el mercado negro, donde los precios adquirían niveles desorbitados. Por eso,

podemos decir que el mercado negro no fue sino la respuesta de este sistema de intervención de aquella época.

El teniente de la Guardia Civil, Eusebio Fernández Chimeno, autor de una recopilación de la legislación sobre el delito del contrabando, dividió a las personas que actuaban en el mercado negro en tres grupos:

[...] el retrato del contrabandista de nuestros tiempos, [...] también es listo, astuto, sagaz de naturaleza, de gran intuición; muchas veces sin estudio ni cultura de ninguna clase, analfabeto, siendo su única preocupación [...] la de burlar la vigilancia del agente represivo y engañarle con sus ardidés y estratagemas [...] Este es el contrabandista que pudiéramos llamar clásico, el legendario, el de las leyendas novelescas, especializado en el campo de Gibraltar y toda Andalucía. Existe otro contrabandista más importante, el de 'alto copete', el de grandes negocios [...] hace el contrabando en mayor escala, en forma aparentemente legal. Y ha surgido en los últimos tiempos otro tipo de contrabandista: el estraperlista' [...] y que, en realidad, no es otra cosa que un contrabandista vulgar que comercia con el hambre del prójimo [...] (Fernández Chimeno, 1941: 6-7)

El precio de algunos artículos en el mercado negro, tales como el azúcar, el aceite, y otros de primera necesidad, se aumentaba con rapidez por la escasez de los racionamientos oficiales. Según la estadística de la Cámara de Comercio y la Industria de Sabadell, se observa: “el precio del pan era cuatro veces superior al de tasa, el del aceite se multiplicaba por seis, el de las patatas por tres, el del azúcar por diez, el del arroz por cinco” (Molinero e Ysàs, 1985: 268).

El gobierno intentó controlar el desarrollo rápido del mercado ilegal. Se aprobó la Ley de Fiscalía de Tasas, donde se establecía la participación del denunciante que podría llegar a cobrar el cuarenta por ciento de las multas impuestas. Los fiscales provinciales de tasas, los gobernadores civiles y el fiscal superior de tasas podrían imponer una serie de multas. En caso de insolvencia supondrían la prisión o la condena en batallones de trabajadores. Sin embargo, la práctica de esta ley encontró muchas dificultades bajo las condiciones históricas y resultaba muy poco exitosa. El mercado negro se convirtió en un hábito intrínseco de la vida de los españoles durante esa época desesperada.

### III. 1.2. La dictadura de Franco y sus implicaciones ideológicas

#### III. 1.2.1. La ley del silencio, el miedo y la persecución

En el año 1939, se levantó un muro de silencio, una barrera ante el pasado. Como recordaba el novelista Juan Marsé: “cada vez que preguntábamos por un hecho anterior a ese año, los mayores se llevaban un dedo a los labios y miraban a ambos lados. Éramos un pueblo sin pasado, sin recuerdo” (*Ápud.* González, 2003: 239).

La dictadura militar de Franco impuso el silencio a la población española. El Nuevo Régimen monopolizó opiniones públicas y censuró las voces diferentes. Los vencedores pusieron barreras culturales y económicas y pretendían purificar la voz pública, la memoria histórica y también imponer el consenso social. Por ejemplo, según describió Jesús Marchamalo en su libro *Bocadillos de Delfín* en el año 1996, el alcalde de la capital dictó un anuncio a los madrileños para sancionar los excesos de los hombres que en cines, teatros, y terrazas se quitaban las americanas sin observar el debido respeto. El consenso social no sólo se limitaba en Madrid, sino también se impuso a través de los gobernadores civiles en todas las provincias y tenían la potestad de multar o detener a las personas que mostrasen conductas diferentes como las siguientes:

No estar debidamente documentados, proferir frases contra el Régimen, hacer comentarios derrotistas, contar chistes irrespetuosos, no saludar a la bandera o al Himno Nacional, no respetar el emblema del Auxilio Social, faltar a las señoritas postulantes de Auxilio Social, emplear expresiones marxistas, proferir blasfemias, fumar en el cine, mendigar, organizar un baile sin autorización previa, vender productos a precios abusivos, acaparar y ocultar productos alimenticios, estraperlear en la calle, alojar huéspedes irregularmente, difundir noticias falsas sobre venta a precios abusivos, participar en una reunión sin contar con autorización, y un largo etc. (Marchamalo, 1996: 167)

Estos hechos hoy en día parecen ridículos y es difícil imaginar que no se permitiera organizar un baile sin autorización previa. Además, la gente también tenía que tener mucho cuidado con lo que se decía por teléfono porque las autoridades tenían el derecho de vigilar, incluso intervenir las llamadas diarias de los habitantes. Era una época en la que había una censura muy exigente en la prensa, libros y otros medios de comunicación. Justamente por este motivo, *La colmena* no pudo publicarse en España hasta el año 1963 –la primera edición, del año 1951, se publicó en Argentina–, ya que es una obra que recuerda la pobreza, el miedo y la crueldad de la Posguerra.

En el año 1944, la Dirección General de Seguridad dictó un bando para desterrar todas las conductas que recordaran a los enemigos de las prácticas sociales. El poeta

Dámaso Alonso escribió en su conmovedor *Hijos de la ira*:

Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas).

A veces en la noche yo me revuelo y me incorporo en este nicho en el que hace 45 años que me pudro[...]

Y paso largas horas preguntándole a Dios, preguntándole por qué se pudre lentamente mi alma,

Por qué mil millones de cadáveres se pudren lentamente en el mundo. (Alonso, 1944).

En *La colmena*, Cela también nos ha introducido varios personajes quienes mueren, exilian, o simplemente desaparecen durante la guerra y la época de Postguerra:

Los hermanos viven solos. Al padre lo fusilaron, por esas cosas que pasan, y la madre murió tísica y desnutrida el año 41. (1989: 14)

Se llama Merceditas Olivares Vallejo, sus amigas la llaman Merche. La familia le desapareció con la guerra, unos muertos, otros emigrados. (*Ibid.*, 19)

Don Nicolás se marchó de España el año 39, porque decían si era masón, y no se volvió a saber nada más de él. (*Ibid.*, 21)

Estos cadáveres respiraban, pero vivían como cuerpos sin alma, sobreviviendo sin futuro y sin pasado. Era una sociedad silenciosa, la gente no se atrevía a hablar de su propio país, de la miseria que estaba sufriendo cada día. Se callaba mucho; se hablaba mucho también, pero de temas triviales como toros o fútbol, temas seguros. Mucha gente buscaba sitios secretos y alternativos para expresar sus opiniones contra la normalidad impuesta, como el cine, las fiestas, los bares. Como explicó Francisco Umbral: “el cine nos dio la medida de nuestra miseria. Nos dio la medida de todo lo que no éramos” (1973:25). Aunque la gente no solía hablar de política por terror, a veces, en el cine, en las fiestas, se hablaba de la escasez de alimentación, del mercado negro, incluso de la corrupción de las autoridades.

“España era como una colmena que bullía y que iba rechazando el orden estático que el Régimen quería imponerle, mostrando una visión utópica que se correspondía cada vez menos con la realidad y en la que creía cada vez menos gente” (González, 2003: 244). Esta cita, que podemos asociar obviamente al título de la novela de Cela, nos indica que, aunque se vivía bajo las restricciones exigentes, la mayoría de la población estaba muy lejos de la vida “pura y feliz” que la ideología franquista pretendía. Era una época cerrada, aislada, la mayoría de los españoles tenían una vida

limitada con informaciones escasas y controladas. Aun así, cuando la gente no puede cubrir sus primeras necesidades como comer, las otras cosas parecen falsas y lejanas. La gente sobrevivía aguantando quejas y miedos. Cualquier manifestación de protesta contra el gobierno, era reprimida con brutalidad. En el libro de Enrique González Duro, hay dos ejemplos:

En noviembre de 1940, la mayoría de los taxistas de Alicante decidieron dejar de prestar servicio en protesta por una disposición municipal que les obligaba a instalar un taxímetro. Inmediatamente se efectuaron varias detenciones; los coches de los detenidos fueron conducidos a las paradas por chóferes en paro y el resto de los taxistas se apresuraron a sacar sus coches.

En 1951, Barcelona, los obreros que convocaron una huelga en la fábrica La Maquinista fueron detenidos y ejecutados sin juicio previo. (2003: 246)

En 1944 aumentaron las detenciones y los destierros de sujetos extremistas, la represión de la dictadura se intensificó y las protestas colectivas entre las clases trabajadoras resultaban casi imposibles. Hubo algunos conatos de huelga, pero fueron reprimidos dura y rápidamente. Como afirma el historiador Francisco Moreno, “la represión y el terror subsiguiente no eran algo episódico, sino el pilar central del nuevo Estado, una especie de principio fundamental del Movimiento.” (Moreno, 1999: 277) En aquella década oscura, “vivir era sobrevivir”<sup>2</sup>.

Al llegar la posguerra, los vencedores aún no sienten segura la consecución de sus objetivos: han desarticulado los partidos y las organizaciones obreras, pero falta la aniquilación completa. Han caído ya, con la victoria militar, las instituciones democráticas, pero falta la demolición total del movimiento obrero, del que aún se teme que sea capaz de reverdecer y reorganizarse. Esto es lo que el franquismo pretende evitar con una feroz persecución: la reorganización futura del oponente político. La represión se hace para el presente y para el futuro. La violencia fue un elemento estructural del franquismo. [...]

La deseada paz para todos lo fue sólo para algunos, para los vencedores y sus adeptos. Muchos de los vencidos creyeron las vagas promesas de que no tenían nada que temer quienes estuviesen libres de delitos de sangre. No fue así en modo alguno. A las personas de izquierda, a los vencidos, que anhelaban reconstruir sus vidas, se les negó por completo tal derecho y se les condenó a la humillación y a la marginación (social, económica, laboral). El franquismo les negó la consideración de personas. [...] Quienes habían combatido al lado de la República no eran españoles, sino antiespañoles, escoria comunista. Un superviviente del campo de concentración de Albaterra... declaró a Granada TV en 1983: “No se nos consideraba seres humanos; éramos cosas. (Moreno, 1999: 277-278)

---

<sup>2</sup> Título del libro de Conxita Mir, *Vivir es sobrevivir. Justicia, orden y marginación en la Cataluña rural de postguerra*, Milenio, Lleida, 2000.

### III. 1.2.2. La religión y el poder político

Durante la Posguerra, el gobierno utilizó la religión para controlar la mentalidad del pueblo y el catolicismo adquirió una gran dimensión. La Iglesia volvió a tener mucha importancia e influencia en la vida diaria de los españoles. Como era una época de miseria, el gobierno estimulaba cambiar el estilo de la vida, llenándolo de valores espirituales y vaciándolo de contenidos materiales. En esta situación, la religión católica se convirtió en un buen instrumento para purificar los pensamientos y mantener la estabilidad estatal. La Iglesia Católica, sobre todo la nueva jerarquía, jugaba un papel importante en la difusión de las ideas proclives a la aceptación de la represión política. Además, se afirmaba al pueblo que debía confiarse en lo recto del gobierno. La Iglesia Católica española no solía manifestarse públicamente contra la represión política franquista. Por esta relación de cooperación en la función de gestionar y dictar la sociedad, Franco permitía la existencia y el poder de la Iglesia Católica como institución.

La implantación social de ese catolicismo afectó mucho en la vida diaria de los habitantes y empezamos a observar, por ejemplo, un control en la vestimenta de las mujeres. En el año 1942, el cardenal Plá y Deniel en la Sede Primada de Toledo, anunció unas normas concretas de modestia femenina:

Los vestidos no deben ser tan cortos que no cubran la mayor parte de las piernas, no es tolerable que lleguen solo a las rodillas. Es contra modestia el escote, y los hay tan atrevidos que pudieran ser gravemente pecaminosos por la deshonesto intención que revelan o por el escándalo que producen. Es contra modestia el llevar la manga corta de manera que no cubra el brazo hasta el codo. Es contra modestia no llevar medias. A las niñas debe llegar la falda hasta la rodilla y las que han cumplido 12 años deben llevar medias. Los niños no deben llevar los muslos desnudos. No es peligro baladí el que hoy un joven y una joven vayan solos a lugares apartados o estén solos en lugar no públicos, y los padres no deben permitirlo, y pecan cuando lo consienten. (Blázquez, 1977: 47)

Además, según lo establecido por la Iglesia, también estaba muy mal visto si una mujer vestía pantalones, fumaba o entraba en bares como los hombres, sobre todo a las mujeres solteras, como la señorita Elvira de *La colmena*.

Con las preocupaciones de que “la indecencia” de las mujeres fuera a afectar a la pureza de la sociedad, el Obispo de Las Palmas, Pildáin, persistía en separar las zonas de tomar el sol para dos sexos en la playa de Las Canteras. Además, censuró la escultura *Nacimiento de Gran Canaria* (1947) por aparecer una chica desnuda rodeada

de unos niños y peces (Castro Morales, ed. 2008: 28). Esto logró el gran apoyo del gobierno de Franco, se publicaron normas especiales para el baño en las piscinas y en la playa, reglamentando los trajes de baño y prohibiéndose el bikini, se obligaba el uso del albornoz, los hombres y las mujeres tenían que separarse en la playa, entre otras cosas.

En la época de Posguerra, la Iglesia instaba a las mujeres a casarse pronto y tener todos los hijos que Dios quisiera y luego trabajar en casa cuidando a los niños, cocinar para la familia y ser una mujer decente. Según afirmó Carmen Martín Gaité en su famoso libro *Usos amorosos de la postguerra española*, las mujeres solteras sufrían las discriminaciones sociales:

La que iba para solterona solía ser detectada por cierta intemperancia de carácter, por su intransigencia o por su inconformismo. Analizar las cosas con crudeza o satíricamente no parecía muy aconsejable para la chica que quisiera sacar novio. Se les pedía ingenuidad, credulidad, fe ciega. (1987: 38)

Y la separación y divorcio, según la escritora, “eso era cosa de rojos.” (1987: 25)  
El destino de las mujeres en esta época, ya estaba escrito por la Iglesia.

Porque tú no naciste para luchar; la lucha es condición de los hombres y tu misión excelsa de mujer está en el hogar, donde la familia tiene el sello que tú le imprimes. Trabaja sí; el Nacional-Sindicalismo no admite socialmente a los seres ociosos, pero trabajarás racionalmente, mientras seas soltera, en tareas propias de tu condición de mujer. Después, cuando la vida te lleve a cumplir tu misión de madre, el trabajo será únicamente el de tu hogar, harto difícil y trascendente, porque tú formarás espiritualmente a tus hijos, que vale tanto como formar espiritualmente a la Nación. (Abella, 1996: 221)

La Iglesia Católica también afectó a la educación. Son de carácter obligatorio su enseñanza y su práctica: Se reza al principio y al final de las clases. En las aulas, se cuelga la imagen de Franco y el Cristo. Se decantó por educar a las niñas en los valores del silencio, la modestia, la obediencia y la subordinación al hombre, inculcándoles que su objetivo más importante en la vida era la maternidad. Sobre Enseñanza Primaria, se establecieron las asignaturas obligatorias para las chicas como Formación Político-Social, Educación Física, Iniciación para el Hogar, Canto y Música; que debían impartirse por la Sección Femenina. Es decir, desde la enseñanza primaria, las niñas empezaban a prepararse para ser una mujer “decente”, a aprender a someterse a la cabeza de la familia como buenas amas de casa, se les quitaba la idea de trabajar fuera de casa, se las inducía a dejar su vida laboral y solamente se les enseñaba cómo



convertirse en “La santa madre” (Martín Gaité, 1987: 107).

### **III. 2. La novela de la época de Posguerra**

Es evidente que la novela se ha reconocido como espejo de la vida. En las fuentes históricas, sin duda, se encuentran muchas obras novelísticas que testimonian épocas importantes de una sociedad y captan las relaciones humanas. La importancia de la novela que ocupa en la historia de España fue apreciada de este modo por Juan Goytisolo:

La novela cumple en España una función testimonial que en Francia y los demás países de Europa corresponde a la Prensa, y el futuro historiador de la sociedad española deberá apelar a ella si quiere reconstituir la vida cotidiana del país a través de la espesa cortina de humo y silencio de nuestros diarios. (1967: 34)

En 1939 terminó la guerra de todo el pueblo español y tanto la sociedad como la novela entraron en una fase de posguerra que duró treinta y seis años, hasta 1975, fecha de la muerte del dictador Franco. La guerra, con sus efectos tajantes y dispersivos, ha producido en la novela del país un nuevo realismo, recordando la miseria y escasez de las épocas oscuras, describiendo el proceso de la búsqueda de la identidad de los habitantes.

Según Gonzalo Sobejano (1975), las novelas de posguerra han tenido tres objetos principales: la existencia del hombre español actual, transida de incertidumbre; el estado de la sociedad española actual, partida en soledades; y la exploración de la conciencia de la persona a través de su inserción o deserción respecto a la estructura de la sociedad de su tiempo. Durante la época de posguerra, para los novelistas españoles, la melodía principal era describir la existencia incierta, la soledad colectiva y la identidad particular en el conjunto colectivo.

Es la primera década posbélica, una década sellada de represión política y triste miseria. Como dice Fernando Álvarez Palacios, “El hambre es una realidad inescapable y el totalitarismo define al gobierno triunfador que, por disposición ministerial, preserva y administra la ortodoxia religiosa y política del país” (1975). No es difícil imaginar que el ambiente social dio escasa facilidad para la libre producción cultural. Miles de

intelectuales del país se vieron obligados a tomar el camino del exilio.

Hubo pocas novelas exitosas entre el año 1936 y 1942, hasta la publicación de *La familia de Pascual Duarte* (1942), de Camilo José Cela. Tres años después, se editó la extraordinaria *Nada* (1945), de Carmen Laforet. Con el poemario *Hijos de la ira* (1944), de Dámaso Alonso, y del drama *Historia de una escalera* (1949), de Buero Vallejo, una nueva generación comenzó a ocupar un sitio en el campo literario. También cabe mencionar otras obras significativas como *La fiel infantería* (1943) de Rafael García Serrano; *Crónica del Alba* (1942-1966), de Ramón J. Sender; *La sombra del ciprés es alargada* (1947), de Miguel Delibes, entre otras.

Por la cercanía de la guerra, que destruyó al pueblo tanto física como espiritualmente, la novela exigió una expresión no de las circunstancias externas, sino de la vida interior del hombre. La situación político-social se describía como un trasfondo de ambiente violento, cruel y feroz. La investigación dentro del corazón, es decir, la experiencia de creación psíquica resultó inevitable y urgente. Por eso, se hace muy presente la llamada novela de personaje, según el estudio de Wolfgang Kayser (1961:480), este distingue entre novelas de acontecimientos, novelas de personajes y novelas de espacio. Se transmite a través del protagonista el efecto destructivo de la guerra y la fuerte represión por el nuevo gobierno. De todos los títulos que hemos señalado, las dos novelas que adquieren mayor significado dentro de la órbita tremendista por su impacto y vitalidad trascendente son, sin duda, *La familia de Pascual Duarte* y *Nada*.

“*La familia de Pascual Duarte* es una novela lineal, escrita en primera persona, que abarca toda una intensa vida” (*Ápud.* Gutiérrez, 1990: 16) Así valoró desde un punto de vista técnico el autor de la novela su obra diez años después de la publicación. La primera edición sale a la luz en 1942 y, de inmediato, se inscribe en la tendencia del tremendismo literario de esa década. Relata la confesión de un criminal condenado a muerte, que espera la ejecución en la cárcel de Badajoz, una narración en primera persona que explica la perdición de un hombre, cuyas acciones están muy determinadas por el contexto familiar y social.

“Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo” (Cela, 1942: 1), con el famoso comienzo de estas memorias, ya se advierte la congoja de un hombre acorralado y asustado por la vida: su padre se murió de rabia, su hermano discapacitado se ahogó en una tinaja de aceite, su hijo muere de un mal aire traidor. Las experiencias horribles dieron la semilla de violencia en el corazón de este hombre y le convirtió en

un monstruo en los momentos desafortunados. En *Novela española de nuestro tiempo*, Gonzalo Sobejano se hace eco del determinismo que lo acorralaba:

[...] mata a la yegua porque le hizo perder su primer hijo, mata a la perra por su mirada de reproche por la pérdida del segundo, mata a El Estirao por seducir a su mujer y aprovechar a su hermana, mata a su madre para vengar en ella las desgracias todas de esta su familia de sangre [...] (1975: 94)

Los crímenes de Pascual, originados por desquitarse el sino trágico que le rodea, pasan por la venganza emocional de honor, hasta llegar a la venganza metafísica contra el origen de su vida horrible. Él es un individuo abandonado y solo en su sociedad; abandonado por su propia familia, y solitario en el alma porque es abandonado desde el principio. El protagonista a veces sufre antes de matar y tiene pesadillas constantemente después de haber matado. Sin lugar a dudas, podemos decir que él también es víctima. Y ese victimario se extiende desde su propia familia a la sociedad en general.

Después de *La familia de Pascual Duarte*, *Nada* de Carmen Laforet fue la siguiente novela en alcanzar un clamoroso éxito de crítica y público tras la guerra. Es una novela que refleja un ambiente real, en ella se nos presenta la problemática de esa sociedad de posguerra española. La cámara de Carmen Laforet está enfocada hacia una familia barcelonesa, donde Andrea, la joven protagonista, se enfrenta a la tremenda realidad que ha derivado de las consecuencias de la guerra y la posguerra, cuyos hábitos de miseria y tristeza se extienden por las páginas de la obra.

Andrea, una joven huérfana de dieciocho años, llega a Barcelona para vivir con sus parientes y comenzar sus estudios en la universidad, pero la vida atroz de los parientes le resulta insoportable. Uno de sus tíos, Román, siempre envuelve a todo el mundo en violencia; otro tío, Juan, un hombre esquizofrénico, la toma a golpes con su esposa, a la que tacha de estúpida; la tía Angustias –fijémonos en el nombre– vive en un estado de paranoia moralista; y la abuela intenta en vano mediar para mantener la paz en aquella casa arrasada, tal y como lo estaba la ciudad en la que se halla y el país en que se encuentra. La joven busca refugio en la vida universitaria, representada por Ena y Pons, pero choca una y otra vez con la realidad. Tras un año de vida con su familia en la que observa la intensidad del fracaso, decide marcharse de esta ciudad para Madrid con la ilusión de poder encontrar una vida nueva. Robert C. Spires estructura simbólicamente la novela en tres colores distintos:

[...] en la primera parte se destacan imágenes oscuras que expresan la esencia del mundo adulto de los parientes de la protagonista; en la segunda predominan

imágenes de claridad como expresión del optimismo ilusorio del mundo universitario; por fin el uso de imágenes grises en la tercera parte expresa la fusión de los dos mundos y con ella la toma de conciencia experimentada por la protagonista y por el hablante [...] (1978: 52)

Igual que Andrea, el pueblo español, después del sufrimiento de la guerra civil, entró en una época de paz con la esperanza de vivir con tranquilidad y felicidad. Igual que Andrea, la esperanza desembocó en desesperación y fracaso. Un alma, un pueblo, lleno de entusiasmo, lucha por salvarse y cambiar su destino, pero desemboca en un desencanto cruel y frío, y no se encuentra nada particular, nada valioso, nada.

La década de los cincuenta en el ámbito político-social fue una continuación de la década anterior. La cooperación íntima entre el gobierno de la dictadura y la iglesia católica produjo una sociedad fuertemente ideologizada que se imponía sobre cualquier colectivo y, por supuesto, sobre cualquier individualidad. La Delegación Nacional de Propaganda impuso una vigilancia dura y una censura muy exigente de las letras. También era una década que España seguía sufriendo un aislamiento internacional tras el desenlace de la Segunda Guerra Mundial; mientras se llevaba en otros países europeos un importante programa de reconstrucción, España vivía una cerrazón y estancamiento.

Con este fondo histórico, la novela de los cincuenta en vez de investigar el interior del individuo, giró la cámara hacia la multitud, la colectividad. Se va trasladando el carácter existencialista de los años anteriores para adoptar un estilo más ligado al neorrealismo social. Las características típicas de estas nuevas obras novelísticas, según el investigador Robert C. Spires (1978: 76), se centran en una presentación exterior del hombre-masa; un narrador anónimo que se parece mucho a una cámara cinematográfica; la multitud de personajes casi borra el concepto de protagonista. Obras representativas en esta década son, por ejemplo, *La colmena* (1951), de Camilo José Cela; *El Jarama* (1956), de Rafael Sánchez Ferlosio que llevaron este estilo artístico a su cumbre literaria, *La noria* (1952), de Luis Romero; *Gran sol* (1957), de Ignacio Aldecoa; *Central eléctrica* (1958), de Jesús López Pacheco, etc. Este estilo, neorrealista y objetivista, no es un fenómeno exclusivo, otros autores optaron por una visión más lírica aunque con un fondo social innegable, como *El camino* (1950), de Miguel Delibes, o *Fiesta al noroeste* (1953), de Ana María Matute.

La expresión de la novela del nuevo realismo que apareció en esta década se manifestó perfectamente en *La colmena*. Si en esta novela hay una protagonista, es la

misma capital. En un espacio reducido y en un tiempo condensado, los choques entre una cantidad de personajes se intensifican. No tardaron mucho en aparecer en el resto de novelas sociales de los cincuenta.

Con un trasfondo también de problemática social, pero con una tendencia lírica acusada, se establece otra tipología novelística en los cincuenta. Uno de sus ejemplos más contrastados es *El camino*, de Miguel Delibes. Daniel, un niño de once años, de Molledo (Cantabria), conocido como *el Mochuelo*, es el protagonista de *El camino*. Compartimos con él la dura experiencia de ser obligado a trasladarse a Madrid para continuar su educación según voluntad de su padre. Para el crío, la decisión es dolorosa porque ama a su pueblo, a sus amigos y está convencido de que este sitio es su destino y el camino a la ciudad no es su camino. Esta novela aúna las circunstancias sociopolíticas del país de los años cincuenta con una experiencia, a priori, personal. En la obra se revela la dicotomía entre una sociedad preocupada por los procesos materiales que la acucian, mientras se ignora al individuo.

El relato empieza la noche anterior a su salida para la capital. El protagonista, Daniel, en su cama, no quiere dejar el valle en el que vive pero no puede cambiar la decisión de su padre, quien considera que su hijo debe estudiar para salir de la pobreza campesina. Así pasa la noche en vela recordando su infancia, su memoria trae a la luz su amistad con Roque *el Moñigo* y Germán *el Tiñoso*, y el amor a la hija del huerto de Gerardo, la Mica. El libro acaba con los recuerdos de sus vivencias en el pueblo y la despedida antes de irse a la ciudad. La vida le obliga a empezar la vida de adulto, y al final, no puede contener las lágrimas y empieza a llorar. La despedida no es sólo a sus amigos y al valle, sino también a su infancia, y el niño empieza a hacerse hombre y toma el camino de la ciudad, de la civilización o de la barbarie.

Así indicó Gonzalo Sobejano el valor más relevante de esta novela: “el valor máximo de la obra no es la intensidad de la acción, la trascendente verdad de un problema, ni la complejidad de un alma, sino la visión simpático del paisaje de una aldea y, en menor medida, del paisaje que la circunda” (1975:170).

“La felicidad no está en realidad, en lo más alto, en lo más excelso; está en acomodar nuestros pasos al camino que el Señor nos ha señalado en la Tierra. Aunque sea humilde” (Delibes, 1955: 184) Esta oración es de un cura de *El camino*. En la novela de Miguel Delibes, no se destaca un personaje especial o un superhéroe, sino simplemente se enfoca en la masa, en la gente común. Cada uno juega el papel que le toca en el escenario social.

Teniendo en cuenta la situación social de dictadura exigente de Franco durante la década de los cincuenta, Cela no era el único autor que sufría la censura. En 1953, José María Gironella se manifiesta públicamente contra la censura en el Ateneo de Madrid<sup>3</sup>:

No puedo por menos de manifestar que la influencia de la censura no hay que medirla por el número de obras que pasan o son rechazadas, ni por los párrafos mutilados[...] La censura realmente importante es la que el escritor se ve obligado a ejercer a priori sobre su obra en la elección del tema y en la manera de desarrollarlo. Este punto es, a mí entender, decisivo y capaz por sí solo de frustrar la obra de toda mi generación[...] Yo pediría que nos juzguen como delincuentes comunes en el caso de que produzcamos pornografía o atentemos manifiestamente contra la Patria; pero, en lo demás, gocemos de absoluta libertad. (Martínez Cachero, 1971: 52)

Aunque los cambios sociales fueron sucediéndose a finales de los años cincuenta, no llegaron a producir efectos importantes hasta el principio de la década de los sesenta. España, un país aislado y estancado, evolucionó hacia una sociedad de consumo: los coches, la nevera, el televisor, comenzaron a entrar en la casa de los españoles. Las tentativas de España de ser admitido en el Mercado Común, junto con las inversiones extranjeras y el impacto del desarrollo del turismo, trajo un mayor incremento económico y una aparente, aunque controlada, sensación de libertad sociopolítica. Pero el país no se volvió rico de noche a la mañana, ni se resolvieron los problemas inmediatamente. Es una década marcada por el semidesarrollo, con unos evidentes retrasos sociales, culturales y económicos con respecto a los países más desarrollados del entorno europeo. Explica así Robert C. Spires las influencias de los cambios sociales en la novela de esta década:

[...] lo que resulta de todo este manido de influencias es una libertad desigual y relativa con su evidente retraso; de modo que, tanto en el campo político como en el económico, se produce una sociedad tan heterogénea en sí, que el país y el individuo pierden su identidad básica. Esta pérdida de identidad es lo que más caracteriza la novela española de la década de los sesenta. (1978:174)

[...] ahora no es la creación psíquica como solución al efecto destructivo de la Guerra, o la creación sensible como solución al efecto hipnótico de una sociedad estancada lo que se presenta, sino algo más complejo y paradójico: la destrucción del individuo y de la sociedad. El protagonista es un ser empeñado en la búsqueda de la identidad de su país y de sí mismo (valores auténticos) dentro de una sociedad deshumanizada por el progreso moderno. Y en tal mundo, ni aun los mitos compensadores sirven para salvar al individuo; en efecto, el mito subraya la necesidad de una destrucción absoluta para recrear un estado primordial de existencia auténtica. (*Ibid.*, 345)

---

<sup>3</sup> Conferencia “El novelista ante el mundo”, Ateneo de Madrid, 11 de abril de 1953.

Comparado con las novelas de la década anterior, en las obras de los años sesenta, se nota un cambio de enfoque y una nueva tendencia, desde la colectividad hacia el individual; es decir, el protagonista colectivo de la década cincuenta fue sustituido por un protagonista concreto. En las novelas de esta década se destaca una característica variada en muchos factores por las influencias sociales complejas:

Delibes emplea la segunda persona en forma de un diálogo monólogo para captar la esencia burguesa del nuevo español—o española— en *Cinco horas con Mario*, mientras en *Parábola del naufrago* se vale de recursos lingüísticos para reflejar la ambigüedad de la nueva sociedad tecnológica. Cela, por su parte, ofrece una nueva visión de la época bélica mediante monólogos interiores y acción fragmentada en *San Camilo*. Y Juan Marsé, miembro de la llamada nueva generación, se vale de la parodia para presentar la laguna social entre la alta burguesía y el proletariado en *Últimas tardes con Teresa*. (Spires, 1978: 175-176)

Las novelas claves de esta década de la nueva novela española son *Tiempo de silencio* (1962), de Luis Martín Santos; y *Señas de identidad* (1966), de Juan Goytisolo. Aunque no podemos olvidar, entre muchos autores a Juan Benet, *Volverás a Región* (1967); Juan Marsé, *Últimas tardes con Teresa* (1966); o José María Guelbenzu, *El mercurio* (1968).

*Tiempo de silencio* fue publicada en 1962 en Barcelona por la editorial Seix-Barral. La trama de la novela se centra en torno a Pedro, un joven estudiante médico quien hace investigaciones de cáncer con los ratones enviados desde los Estados Unidos. Desafortunadamente el laboratorio no tuvo suficiente crédito para importar ratones para mantener el experimento. Un ayudante suyo, Amador, le dice que un tal Muecas—un personaje sórdido, marginal— ha logrado reproducir los ratones con una pareja robada del mismo laboratorio. Después de la visita de Pedro y Amador a la mísera casa del Muecas, este le pide ayuda al médico joven para atender a su hija, que su propio padre le había deja embarazada. La chica muere por el aborto que practica su padre en casa, pero Pedro es detenido y encarcelado. Gracias al testimonio de la madre de la chica, Pedro queda en libertad pero pierde su trabajo de investigador. Cartucho, novio de la muerta, cree que Pedro es responsable del embarazo y la muerte de la chica y se venga de él asesinando a su prometida. Pedro se queda de nuevo solo, desorientado y perdido, sin poder entender cómo la vida juega absurdamente con los hombres y al final decide marcharse a un pueblo olvidado y casarse con una burguesa.

*Tiempo de silencio* representa un rompimiento con las novelas anteriores porque la realidad que pasa es muy distinta. Además, no sólo en el tema, sino sobre todo en la

técnica de narración, esta obra es una renovación y un experimento del nuevo arte literario, que desciende desde *Ulises*, de Joyce y pasa por la *nouveau roman*.

Las dos aspectos de la personalidad de Pedro, por un lado, un investigador ambicioso de fama mundial; por otro, la burla hacia sí mismo, hacia su ambición investigadora en el páramo que es España, es parte de la complejidad novelística de la obra, que hace sentir la esencia deshumanizadora de la nueva sociedad. Este revela una sociedad sin identidad propia, y el individuo se ve forzado a negarse para poder jugar el papel que le impone el ambiente.

*Señas de identidad*, como su título explica, se trata de una novela de búsqueda de identidad; tanto de España, como del individuo. Álvaro Mendiola, el personaje central, exiliado en París, miembro de una buena familia de la burguesía catalana, regresa a su finca de Barcelona donde pasa cuatro días rememorando su malograda vida. A través de los documentos, fotos, cartas, y la ayuda de su amante –Dolores– y cuatro amigos de la época de estudiantes –Antonio, Ricardo, Artigas y Paco–, Álvaro recuerda su vida. Dos días después, hace una visita a Montjuich para despedir definitivamente al país cuando se da cuenta de que se ha convertido definitivamente en un extranjero, un extraño. La búsqueda de este pasado, de sus señas de identidad resulta angustiosa y caótica, como la vida misma.

En cuanto a su técnica narrativa, el autor explica así su decisión sobre el uso de las personas narrativa en una entrevista con Emir Rodríguez Monegal:

En el principio al personaje de Álvaro lo quería tratar en un doble plano: en tercera persona, visto desde fuera, y metiéndome en su interior, hablando en primera persona. Pero en determinado momento me di cuenta que tenía que emplear la segunda persona en vez de la primera porque hay en Álvaro una especie de desdoblamiento, que hace que cuando monologa se habla a sí mismo como si fuera otro. (Rodríguez Monegal, 1967 : 54)

La pérdida de Álvaro es lógica, porque el cambio del país es abrupto y el autor pretende transmitir al público la impresión de vértigo, desconcierto y desorientación que vivía la sociedad española del momento.

Triste pueblo, patria triste, ¿qué psicoanálisis puede recobrarte? Para ti nunca pasan días y tus hijos se suceden en tu regazo inútiles frente a tu inercia, tu terquedad, tu locura. ¿Cambiarás algún día? Quizás sí (te decías), cuando tus huesos (los tuyos) fertilicen tu suelo (oh, patria) y otros hombres mejores (hoy niños todavía) aplaquen con su ofrenda el afán imposible que preside tu sino. Muerto tú (te decías), ¿a quién corresponderá contarle? (Goytisolo, 1969: 230)



Si la década anterior estaba marcada por el cambio llamativo en la economía, la situación política selló la de los setenta. Aunque el giro de régimen no sucedió hasta el 1975, ya se oía desde el principio una atmósfera de cambio. La coronación de Juan Carlos I anunció el fin de la dictadura. Junto al cambio político-social y el desarrollo en el área de ciencia y tecnología, algunos hechos que sonaban a fantasías imposibles pocos años antes se convirtieron en realidad, como la ley de divorcio. Con la ayuda de la televisión y otros tipos de medios de comunicación, la gente entró en una época de consumo rápido de información.

Bajo este ambiente social, según la conclusión de Robert C. Spires, las novelas de esta década mostraron caracteres muy diferentes a las de las décadas anteriores:

La expresión novelística de esta nueva realidad española, toma la forma de la experiencia de destrucción ahora creativa. Y, a diferencia de la década anterior, la creación no se limita a la experiencia estética del lector implícito; gracias a la situación política española y a los avances tecnológicos de los países desarrollados, ahora se presenta al protagonista mismo en una rebelión creativa que antes hubiera sido una fantasía inverosímil. (Spires, 1978: 349)

Entre las novelas eminentes de esta década hasta 1975, destacan *Reivindicación del Conde don Julián* (1970), de Juan Goytisolo, que no sólo es una novela excelente dentro del país, sino también logró fama internacional. *La saga/fuga* de J.B. (1973), de Gonzalo Torrente Ballester, *Recuerdo* (1973), de Luis Goytisolo; o *Agata ojo de gato* (1974), de José Caballero Bonald.

Si en *Señas de identidad*, la novela anteriormente comentada de Juan Goytisolo, la liberación se realizó por el traslado o retiro a otro país, en *Reivindicación del Conde don Julián*, la liberación surge a través de la destrucción del individuo. José María Castellet, indicó en su Introducción a la lectura de *Reivindicación del Conde don Julián* (1975), que no basta destruir las instituciones de la España sagrada: su religión, política, cultura, historia y lengua; sino que se exige una autodestrucción del hablante mismo. El protagonista tiene que sufrir el proceso de separación-destrucción-renacimiento en la búsqueda de la liberación psíquica. Spires se refiere de este modo a la anécdota de esta novela:

[...] un español exiliado en Tánger que se imagina ser el traicionero conde don Julián legendario. Al despertarse y contemplar su habitación, el protagonista se fija en los elementos que determinarán su odisea onírica producida por el efecto de las drogas: visión de insectos muertos, imágenes ofidias, fantasías sobre Caperucita Roja y obsesión con el sexo femenino [...]. Al salir a la calle, el protagonista se

encuentra con su sablista que le cuenta una historia eterna. Antes de visitar una biblioteca donde aplasta los insectos muertos entre las páginas de obras maestras de la literatura española, entra en un dispensario para ponerse una inyección. En su mente, el practicante se convierte en el artrópodo de sus clases de Ciencias Naturales y solo vuelve momentáneamente a la realidad cuando el practicante le llama. [...] Al ir al retrete, orina sobre un hombre oculto en la oscuridad que se limita a refunfuñar. [...] Por influencia de las drogas y una sensación de autoenajenación cada vez más intensa, estos pensamientos, imágenes, diálogos y episodios se repiten en forma transformada para constituir la anécdota de toda la novella; es una anécdota con claro sentido de iniciación mítica. (1978: 284)

“Luchar sin piedad contra el mito, contra todo lo que envejece y se convierte en mito, contra toda información histórica y cultural que se pega a la piel del hombre, y lo entorpece, lo petrifica, lo falsifica” (1979: 154 ), así nos explicó Goytisolo con claridad el valor más relevante de esta obra.

Dionisio Ridruejo indicó en su estudio *Gonzalo Torrente Ballester busca y encuentra (una lectura de la saga/ fuga de J. B.)*:

*La saga/ fuga de J. B.* incorpora casi todos los temas y recursos novelísticos ya analizados: mito, fantasía, parodia, ironía, intelectualismo, desdoblamiento, desintegración, búsqueda de identidad, juegos lingüísticos, conceptos temporales, personajes singulares, y todo ello relacionado a una rebelión contra el sistema social vigente. (1972: 8)

La novela comienza con la búsqueda de Jacinto Barallobre en el pueblo de Castroforte de Baralla. La gente cree que este hombre ha robado el cuerpo santo y esta búsqueda angustiosa dura hasta el final de la obra. Como El Palanganato ya no funciona, el cargo de identificar a J. B. cae sobre La Tabla Redonda. Esta organización le encarga a José a averiguar la historia entre los candidatos actuales y cuatro J. B. ya muertos. A través de la investigación, se da un recorrido a la historia de España: desde la antigüedad, la época de los celtas, los romanos, los visigodos, la Edad Media, el Renacimiento, el siglo de oro, hasta la época contemporánea, el siglo XIX y la guerra civil. Sin embargo, eso no ayuda a aclarar sino a confundir incluso más el relato – pensemos que se inserta la narración en el proceso de juego metaliterario promovido por la nueva novela–. Al final, decide marcharse con su amada Julia mientras el pueblo continúa la búsqueda del cuerpo santo.

[...] el pueblo ve como solución a su temporalidad humana la llegada de un mesías vulgar (J. B.), que en lugar de salvador divino se concibe como macho prodigioso. Así, la gente no se vale del mito para trascender espiritualmente su existencia mundana, sino que reduce tal mito al mismo nivel de su mundo vulgar;

trata de negar su temporalidad humana en manos de una atemporalidad intrascendente. (Spires, 1978: 306)

### **III.3. Camilo José Cela y *La colmena***

#### **III. 3.1. Camilo José Cela**

##### **III.3.1.1. Elementos biográficos**

Camilo José Cela (Padrón, La Coruña, 11 de mayo de 1916 – Madrid, 17 de enero de 2002), ha sido uno de los escritores españoles más relevantes del siglo XX. Su obra se arraiga en una profunda raíz de la cultura española. Fue un escritor prolífico: novelista, poeta, periodista, ensayista, editor de revistas literarias, dramaturgo, etc. Fue académico de la Real Academia Española y galardonado, entre otros, con el premio Nobel de literatura, en 1989; el Premio Príncipe de Asturias de las Letras, en 1987; y el Premio Cervantes, en 1995.

Así valora Jon Juaristi al escritor gallego: “Camilo José Cela supo aunar magistralmente el extraordinario dominio del lenguaje con la visión desgarrada y la búsqueda de la pureza que se esconde tras las más violentas pasiones humanas. En definitiva, su obra indaga en lo que hay de más esencial y elemental en las personas” (2012).

En la “Breve Autobiografía del inventor” que está al comienzo de su obra *Baraja de invenciones*, Cela nos aporta su autorretrato:

Mido 1,80 metros de estatura, peso 81 kilogramos, calzo el 41 o el 42, si la horma es estrecha, tengo doce de presión arterial, mis ojos son castaños, con bellos reflejos verdes a la luz del atardecer, mi pelo es a juego, y como señas particulares puedo presentar tres cicatrices en la cara —una en el labio superior, otra en la barbilla y otra en la frente, citadas por orden cronológico—, un tiro en la ingle —la derecha, por fortuna— y un metrallazo en el pecho: Lo normal entre los que fuimos mozos del reemplazo del 37.

He cambiado con frecuencia de oficio, quizás porque ninguno me gusta. No soy transcendente [...]. Como contrapartida, he sido, sucesivamente, hijo de familia con un buen pasar, soldado profesional, poeta, torero, andarríos, funcionario, novelista, pintor, actor de cine, periodista y conferenciante. Conseguí pasar por la

Universidad sin licenciarme, estoy traducido —¡qué le vamos a hacer!— a bastantes lenguas. (1953: 7-8)

Nuestro autor fue un hombre singular, se consideró único y especial: “Me considero el más importante novelista español desde el 98, y me espanta el considerar lo fácil que me resultó. Pido perdón por no haberlo podido evitar” (1953: 8). Aunque parece excéntrico y desbocado, con su ingenio fértil, penetrante observación, humanismo de fondo, conocimiento vasto y depurado de los recursos del idioma, perseverancia e impetuosidad, logró la consideración literaria de la que era merecedor.

Ejerció la máxima de que “la literatura no es más que una mantenida pelea con la literatura”<sup>4</sup>. Su forma de existencia no era una prolongación de su escritura, sino la escritura misma. Ser un escritor pionero y vanguardista, siempre rompiendo con lo estereotipado y abriendo caminos que otros seguirían después. El premio Nobel español dominaba el idioma a la perfección y también jugaba hábilmente su papel de sabio administrador de una presencia social. Era un escritor profesional en toda su extensión, así que dedicó toda su energía persiguiendo la vocación de la literatura con su papel y la pluma hasta los últimos momentos de su vida.

Camilo José Cela nació el 11 de mayo de 1916 en la población gallega de Iria Flavia<sup>5</sup> (Padrón, provincia de La Coruña, España). Su padre (Camilo Cela Fernández) era gallego y su madre de procedencia inglesa e italiana (Camila Emmanuela Trulock y Bertorini). Su nombre completo era Camilo José Manuel Juan Ramón Francisco de Jerónimo Cela Trulock. Cela comentó en su primer libro autobiográfico, titulado *La cucaña* que tenía la sangre española, italiana e inglesa, pero siempre ejerció su españolidad (1959: 150).

Cela vivió en diferentes lugares durante su infancia: en casa de los abuelos, en Padrón y en Tuy, con viajes a Madrid, Londres, Barcelona, Vigo, por el motivo del cambio del trabajo de su padre como funcionario en Aduanas. Nuestro novelista describe su infancia en *La cucaña*:

Tenía buena memoria y muy escasa voluntad. Era holgazán y poco amigo de estudiar. Tardé bastante en aprender a leer y escribir [...]. Era tímido —no vergonzoso— y poco espabilado; no jugaba a los juegos de los demás niños ni saltaba tapias, ni me subía a los árboles. Estaba más a mis anchas en el campo que en la ciudad y era amigo de los animales y de los mendigos. Prefería el verde a ningún

---

<sup>4</sup> Formulado en la presentación en Barcelona, en 1973, de *Oficio de tinieblas*.

<sup>5</sup> Iria-Flavia es el nombre arcaico de Padrón, está situado en la provincial de Pontevedra.

otro color y me irritaban el rojo, el amarillo y el negro. No me llamaba la atención la música y parte de lo que escuchaba en mi casa —ópera italiana y zarzuela— me daba un asco horrible. Con el Vals de las velas, me ponía sentimental y lloraba. (1959:150)

En 1925, cuando tenía nueve años, toda la familia se trasladó a Madrid y cursó su bachillerato en los colegios de los PP. Escolapios y HH. Maristas. Sin embargo, según él mismo confesó, su bachillerato fue aburrido y no logró notas brillantes. Cela no tenía muy buenos recuerdos de esta experiencia: “Los profesores, ¡qué bestias!, lo maltratan y se pasan el día dándole tortas y capones y poniéndole de rodillas contra la pared.” (1959: 127-128).

En 1934 empezó a estudiar en la Facultad de Medicina de la Universidad Complutense de Madrid. No obstante, no tardó en descubrir que su pasión era la literatura, de modo que pronto nuestro novelista abandonó su carrera para asistir como oyente a la Facultad de Filosofía y Letras (1934-1935), donde el poeta Pedro Salinas daba clase de literatura contemporánea, quien lo animó. El talento literario de Cela se mostró en sus primeros poemas y el estímulo de su profesor, lo impulsó a tomar la decisión definitiva de dedicarse a la literatura como escritor. Sin embargo, por la presión paterna, se preparó para entrar en el Cuerpo de Aduanas.

En la entrevista con Antonio Cantos Pérez en la casa de nuestro autor en Madrid en agosto de 1971, le dijo que no había querido graduarse de la licenciatura porque ya tenía claro que su vocación era la de ser un escritor y, si se licenciaba, dudaba de que pudiera seleccionar su camino profesional siendo un licenciado en derecho, ya que su padre sin duda le obligaría a trabajar como abogado. Si no es por la firme decisión de dedicarse a la literatura, Camilo José Cela habría sido un médico como lo fue Pío Baroja, o un abogado a la manera en que lo ha sido Azorín.

Durante sus estudios en la Facultad de Letras, conoció a María Zambrano, Alonso Zamora, entre otros. A través de estos compañeros, Cela logró conectarse con otros intelectuales de la capital de aquella época que le ayudaron a mezclarse en este mundo literario. En 1936 estalló la Guerra Civil, con 20 años recién cumplidos, Cela participó en la guerra del lado del bando nacional y fue herido en el frente y hospitalizado. Esta experiencia le hizo ver con sus propios ojos los sufrimientos y daños, tanto físicos como psicológicos, del pueblo español, que luego se registraría en sus textos. Antes, en plena guerra, había terminado su primera obra, el libro de poemas *Pisando la dudosa luz del día*. Este libro fue escrito en el año 1936, aunque no se publicó hasta el año 1945.

En 1942, por la recaída de una tuberculosis pulmonar que había sufrido antes de la guerra, cuando tenía 15 años, tuvo que ingresar en el Nuevo Sanatorio de Hoyo de Manzanares. Durante sus días de curación, nuestro escritor devoró un extraordinario caudal de lecturas. Leyó a Ortega entero. Cuando terminó Ortega, Cela empezó a leer las colecciones de Riva de Neyra y acabó devorando todas sus obras: setenta tomos. El tomo setenta y uno —el de los índices— le servía para ir marcando su labor diaria, aunque algunas páginas le parecían pesadísimas, no se saltó ninguna:

Las margaritas de sus aficiones de entonces, que ahora habría de revisar, claro es, no resulta difícil: Lope, sí; Calderón, no; Cervantes, sí; Fray Luis de Granada, no; Santa Teresa, sí; El Arcipreste, sí; Santillana, sí; Jorge Manrique, sí; Jovellanos, sí; Moratín, no. (1959: 154)

Tras la recuperación de su salud, recordaría que “no era un enfermo y en cambio, era un hombre que leyó mucho más y mejor que los de su edad” (1959:150).

Cuando se terminó la Guerra Civil en el año 1939, Cela intentó acudir otra vez a la universidad y se matriculó en la Facultad de Derecho. Realizó los tres primeros cursos completos, pero de cuarto y quinto sólo cursó algunas asignaturas. No tardó mucho en abandonar definitivamente la universidad. Luego trabajó como escribiente en el Sindicato Nacional Textil, en esta época escribió su primera gran novela, *La familia de Pascual Duarte*, en el año 1940. Sin embargo, esta obra no pudo ver la luz hasta dos años después, en el año 1942. A pesar del gran éxito logrado por esta novela, la aspereza del tema tratado le hace tener problemas con la Iglesia. La segunda edición fue prohibida y publicada finalmente en Buenos Aires.

Cuando se publicó esta obra, la producción de novelas de España estaba en una época estancada por la reciente guerra y sus consecuencias. Sin embargo, la Guerra Civil no pudo cortar de manera radical un considerable cultivo novelístico, y en la década de los cuarenta, pese a los diversos obstáculos, la novela española reinició su andadura con gran fuerza cuantitativa. Cela formó una parte importante de la Generación del 36, como dijo Sara Suárez, “generación moderada, tolerante y comprensiva, enemiga de convencionalismos y banderías”(1969:16).

Desde aquél entonces, el nombre de Cela comenzó a aparecer con mucha frecuencia en las actividades literarias españolas e incluso se extendió más allá de las fronteras del país, siendo traducido a numerosos idiomas. En los años siguientes, terminó varios libros: *Pabellón de reposo* (1943); *Nuevo Lazarillo* (1944); *Viaje a la*

*Alcarria* (1948); *La colmena* (1951); *Del Miño al Bidasoa* (1952); *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (1953); *La catira* (1955); *Judíos, moros y cristianos* (1956); etc. Entre ellos, es obligatorio destacar *La colmena* que fue editada primero en Buenos Aires en 1951, debido a la censura de la época de Franco ya que en la novela hay alusiones al sexo, al ambiente homosexual y pobreza física y mental que el pueblo sufría en la época de Posguerra. Además, *La catira* ganó el Premio de la Crítica del año 1955. Podemos decir que sus novelas fueron promotoras de las nuevas tendencias novelísticas.

En 1954, Cela se trasladó a Palma de Mallorca, donde habría de vivir buena parte de su vida, hasta 1989. En 1956 empezó a publicar la revista *Papeles de Son Armadans*, como fundador y director. En el año 1980, recibió el nombramiento de catedrático numerario en la Universidad de Palma de Mallorca, donde había sido nombrado doctor honoris causa. En el libro de Antonio Cantos, *Evocación de un escritor*, describió así ese acontecimiento:

Se congratulaba usted —y yo se lo agradecí y se lo agradezco— de mi nombramiento como catedrático. Sólo debo advertirle que mi cátedra no es de literatura sino de Geografía. Doy un curso de doctorado y enseño lo que puedo. No estoy descontento, y mis alumnos parece que tampoco. (2000: 18)

Cela se convirtió en una imagen simbólica de la literatura contemporánea española. Vivía en Londres, Barcelona y Andalucía. En 1954 viajó a Inglaterra, pronunció varios discursos y conferencias en diferentes universidades importantes del país. En el mismo año, Camilo José Cela fue invitado por varias instituciones de América. Visitó Chile, Argentina, Ecuador, Colombia, etc. Cuando llegó a Venezuela, fue declarado como huésped de honor de la República.

El 2 de mayo de 1957, Camilo José Cela ingresó en la Real Academia Española con su discurso titulado “La Obra Literaria del Pintor Solana”. Le contestó don Gregorio Marañón, a quien siempre estimó y le regaló el manuscrito de *Pabellón de reposo*. En los años siguientes, escribió respectivamente: *La cucaña* (1959), *Primer viaje andaluz* (1959); y *Los viejos amigos* (1960).

En el año 1964, fue invitado a una gira académica a Estados Unidos, dando ciclo de discursos en treinta y una universidades, entre ellas Princeton, Harvard, Yale, Columbia y California.

Después del fallecimiento del dictador Francisco Franco en 1975 en Madrid, España inició la transición a la democracia. En esta época, Cela desempeñó un cargo

importante en la vida pública de la sociedad española como un autor relevante. Fue nombrado senador por el rey en las primeras cortes democráticas. Siendo senador participó en la redacción de la Constitución.

Este narrador siguió su ritmo de producción en los años siguientes, y en esta etapa de su vida profesional como escritor, se deben subrayar dos novelas: *Mazurca para dos muertos* (1983) y *Cristo versus Arizona* (1988).

Cela fue galardonado por diferentes premios de literatura, entre ellos, el más importante, sin duda, se otorgó el 10 de diciembre de 1989 cuando recibió el Premio Nobel de Literatura de manos del Rey Gustavo de Suecia. Su discurso se tituló “Elogio de la fábula”. Otros premios literarios importantes fueron el Nacional de Literatura por su libro *Mazurca para dos muertos* en 1983, y en 1987, el premio Príncipe de Asturias y el Cervantes en 1995. Es decir, ya estaba consagrado como uno de los escritores más grandes de la historia literaria de este país.

Nuestro novelista tuvo dos matrimonios en su vida. En el año 1944 se casó con María del Rosario Conde Picavea, dos años después nació su único hijo, Camilo José Cela Conde. A finales de los 80, se divorció de su primera esposa y contrajo matrimonio con Marina Castaño en el año 1991, compartiendo con la periodista los últimos años de su vida. En 1996, el día de su octogésimo cumpleaños, el Rey don Juan Carlos I le concedió el título de Marqués de Iria Flavia.

Camilo José Cela, estrella brillante en el firmamento literario de España, falleció en Madrid el 17 de enero de 2002, a los 86 años.

### **III.3.1.2. La novelística de Camilo José Cela**

La pluma de Camilo José Cela es un despertador para el pueblo español. Como dice Robert Kirsner en el artículo “Camilo José Cela: La conciencia literaria de su sociedad”: “En sus llamas arde la sociedad, quien se acerca se quema. Y a veces ni hay que estar muy cerca; hasta de lejos hiere el fuego esperpéntico.”(1978: 51)

El mismo crítico sigue comentando sobre las novelas suyas: “Aquí no hay ideología que valga; el disfraz de patriotismo o bellos principios no vale. Aquí sólo hay sangre, hambre y desesperación. Apenas se alumbra el día. Bien dudosa es su luz. Más clara es la sangre; más brillante aparece la muerte” (1978: 51).

No cabe ninguna duda de que Cela es un escritor de talento, que posee todas las



dotes del gran novelista: “ingenio fértil, penetrante observación, humanismo de fondo, sentido para jugar el juego del arte, conocimiento vasto y depurado de los recursos del idioma, perseverancia, impetuosidad, gracia” (Sobejano, 1975: 90). Su gran dominio del idioma se muestra perfectamente en sus obras novelísticas largas que suponen una herencia fundamental en la literatura española contemporánea: *La familia de Pascual Duarte* (1942); *Pabellón de reposo* (1944); *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (1944); *La colmena* (1951); *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (1953); *La Catira* (1955); *Tobogán de hambrientos* (1962); *San Camilo, 1936* (1969), *Oficio de Tinieblas 5* (1973); *Mazurca para dos muertos* (1983); *Cristo versus Arizona* (1988); *El asesinato del perdedor* (1994); *La cruz de San Andrés* (1994) y *Madera de boj* (1999). Gonzalo Sobejano ve de este modo la actividad creativa de nuestro autor:

Prefirió ejecutar un trabajo insólito. Y es seguramente este propósito de novedad de Cela lo que explica no sólo la sacudida que produjo su primera novela y el rápido prestigio que le granjeó, sino también el hecho de que cada una de sus novelas posteriores represente un experimento diverso, y acaso también la circunstancia de haber pasado largos años sin publicar novelas como si temiese, ante sí mismo, no lograr algo a la vez distinto y mejor que lo precedente. (1975: 89)

Su primera novela, *La familia de Pascual Duarte*, no sólo convirtió a Cela en una joven estrella del panorama literario, sino también permitió a la novelística de España entrar por una vía nueva de realismo y de rehumanización. Desde su publicación, el escritor despierta la conciencia social. A través de la confesión de un criminal condenado a muerte, nos hace acercar al corazón oscuro, pero tierno y dolorido, de Pascual, el protagonista. La época en que vive Pascual, la posguerra, es dura y los valores sociales y humanitarios escasean. También es una época de frialdad y desesperanza, que a nadie le importa nada porque la vida no tiene sentido.

*La familia de Pascual Duarte*, entiéndase bien, en el sentido espiritual más profundo, es una obra patriótica. Aquí el novelista no iza la bandera de un partido, sino la de un pueblo entero. Y no la iza en triunfo político, sino en sufrimiento humano. La agonía sin rumbo, el caos vital, se capta temáticamente en la persona del primer protagonista literario de la posguerra, quien es tanto víctima como reo. (Kirsner, 1978: 53)

Pascual mata a su propia madre, pero después de leer sus confesiones, no podemos echarle toda la culpa porque su propia madre, su propia familia, hasta la propia sociedad donde vive, le impulsa a matar. En el prólogo escrito por Gregorio Marañón, vemos este significativo comentario:

[...] Pascual Duarte es una buena persona y que su tragedia es y -por eso es tragedia sobrehumana- la de un infeliz que casi no tiene más remedio que ser, una vez y otra, criminal; cuando pudiera haber sido, con el mismo barro de que está hecho, el vecino más honrado de su lugar extremeño. Lo que da aspecto de truculencia a este relato, y esto sí es puro truco si bien legítimo y bien logrado, es el artificio con que el autor nos distrae para que no reparemos en que Duarte es mejor persona que sus víctimas y que sus arrebatos criminosos representan una suerte de abstracta y bárbara pero innegable justicia. (Marañón, 1946)

La tragedia de Pascual parece inevitable: su padre es cruel e irascible; su madre es medrosa y brutal; junto con la pérdida de su primer hijo y la traición de su mujer... Todo ello lo empuja hacia la violencia. El protagonista expone desde el comienzo de la obra en que categoría de personas se encuentra: “Hay hombres a quienes se les ordena marchar por el camino de las flores, y hombres a quienes se les manda tirar por el camino de los cardos y de las chumberas.” (1942: 5) Cuando está en la cárcel de Badajoz, el condenado, quien ya sabe su destino que no es otro sino la muerte, se lamenta: “No quiero pedir el indulto, porque es demasiado lo malo que la vida me enseñó y mucha mi flaqueza para resistir al instinto.” (1942: 7)

Esta obra no sólo abrió el camino para un nuevo realismo, sino también con su publicación situó a Cela como el iniciador de un nuevo movimiento llamado tremendismo. Es conveniente mencionar a otras obras del mismo corriente literario de la época posguerra: *Nada*, de Carmen Laforet (1945) ; *El bosque de Encines* (1947), de Carlos Martínez Barbeito; *La llaga*(1948), de Marcial Suárez; *Con la muerte al hombro* (1954), de José Luis Castillo Puche, etc.

Tras la novedad que supuso esta primera obra maestra que tuvo un protagonismo esencial en la narrativa de los cuarenta y en la posterior; en 1944 Cela publicó dos novelas dispares entre sí: *Pabellón de reposo* y *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*.

En palabras del autor, *Pabellón de reposo* es “una novela ensamblada, como los pisos de parqué, escrita también en primera persona, desde los diversos ángulos de cada uno de sus personajes, y en la que no se atiende sino a los estertores, a las últimas luces de cada candil.” (*Ápud*. Spires, 1978: 106)

Cela nos presenta siete pacientes al borde de la muerte en un sanatorio del Guadarrama, designados por su número: el 52, atraído por la señorita del 37; la señorita del 37, recordando su vida y la de otros parientes con su diario; el joven poeta del 14, que se enamora de la señorita del 40; la señorita del 40, interesada por el 52, un hombre maduro; el 11, siempre escribiendo cartas tristes y desesperadas a su novia; la 103,

rememorando a su novio recién muerto, entre otros. La novela se divide en dos partes de siete capítulos cada una, un intermedio y un epílogo. La historia tiene lugar a comienzos del verano, y la carretilla empujada por el jardinero, que lleva y trae ataúdes, nunca deja de rechinar. En la segunda parte, llega el otoño, pero la carretilla sigue rechinando a lo lejos. Se transmite la tristeza y el miedo a la muerte de los pacientes.

El investigador Paul Ilie ha hecho un estudio sobre *Pabellón de reposo* desde diferentes aspectos como el tiempo, el primitivismo, la simultaneidad o la simetría y la polaridad. Se refirió a esta como “gritos de angustia en un doloroso estado del ser” (*Ápud.* Spires, 1978: 108). Los siete moribundos, en situaciones agónicas, luchan en vano contra la muerte, sufren los dolores tanto físicos como mentales.

La otra obra que se publicó en el mismo año, *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, es un aprovechamiento del viejo relato picaresco. Sin duda, esta constituye en un relato bastante diferente a las anteriores novelas de Cela. El mismo autor reconoció más tarde que, para él, esta obra fue como un ejercicio de penetración en los clásicos. En la entrevista con José María Martínez Cachero, Cela manifestó: “siempre intenté reanimar, revitalizar el viejo mito literario español del sirviente de cien años, linaje ilustre en las letras de mi país... Pero mi pícaro es muy actual” (Martínez Cachero, 1978b: 84).

El investigador americano Eustis así valoró esta novela picaresca:

Por una parte, se arguye que Cela ha soslayado las preocupaciones centrales de la novela picaresca, el problema del hambre y la sátira social, al enfrentar a su pícaro con unos amos que no son tipos sociales representativos, en un tiempo histórico impreciso. Por otra parte, se sostiene que la modernidad de esta obra estriba precisamente en el hecho de que Cela ha transferido las experiencias del pícaro a un plano simbólico y artístico universal. (Eustis, 1986: 245 )

Dentro de la literatura viajera se encuentra el famoso *Viaje a la Alcarria*, del año 1948. Cela en el prólogo de la cuarta edición de su relato, titulado “La confusa andadura en un libro sencillísimo”, escribía: “Quizás mi libro más sencillo, más inmediato y directo, sea el *Viaje a la Alcarria*; también es el de más andadura, el que presenta mayor número de variantes” (1961: 3). El autor explota el pueblo por dentro y por fuera. Cuando termina el viaje no sólo queda el recuerdo del paisaje, sino también el paisanaje, el carácter de la región, porque hay una gran profundidad en el espacio y en la extensión vital de los personajes.

En la dedicatoria escrita por Cela a don Gregorio Marañón (Cela 1948: 5), dijo que

por la Alcarria, fue siempre apuntando en un cuaderno todo lo que veía, y tampoco vio nada extraño ni barbaridad gorda como un crimen, o un parto triple, o un endemoniado, o algo por el estilo. Según las conclusiones de Serrano, este libro ha sido más que un relato geográfico:

Al describir lo que va viendo de forma escueta y natural, nos deja conocer no solo la geografía y los paisajes de una zona de la España profunda sino, lo que es más importante, la médula y raíz de su lenguaje, ese lazo común que en cada orilla se forja de alusiones singulares, de giros y expresiones concertadas, tejidas por el uso y por los años y al que Cela se asoma como al brocal de un pozo para dejarnos conocer el alma de su pueblo. (Serrano 2015)

La novela más ambiciosa y exitosa de Cela, y que la ha producido grandes influencias desde su aparición, es *La colmena* de 1951. Muy diferente a la primera novela *La familia de Pascual Duarte*, que tiene un personaje central, *La colmena* rompe totalmente el concepto del protagonista individualizado. La colectividad, la masa, la multitud se cimienta como elemento protagónico. La situación político-social de los años cuarenta, violenta, cruel, mísera y fiera, hizo a los novelistas entrar en el corazón de la gente. *La colmena*, como el faro de las novelas de los años cincuenta, gira la cámara hacia la multitud, a la ciudad. En esta vista panorámica, no se distingue con claridad los individuos, sino solo la gente en la colmena.

*Mrs. Caldwell habla con su hijo* se publicó dos años más tarde. Igual que Pascual Duarte y los pacientes moribundos en el sanatorio de Guadarrama, Mrs. Caldwell también está sola. Este relato, ante todo, muestra una liberación de complejos sexuales imaginarios. Este libro está formado por 212 cartas de la señora Caldwell a su hijo Eliacim, quien ya está muerto cuando ella comienza a escribir las cartas. Paul Ilie en su investigación *La novelística de Camilo José Cela* comentó en torno a *Mrs. Caldwell habla con su hijo*:

La novela es un monólogo en el que la protagonista habla a su hijo, de manera clara y absurda, directa y poéticamente evasiva, de su amor por él. Los estados psíquicos están impregnados de las variaciones de esa pasión: melancolía, frustración, vergüenza, descaro, ferocidad y ternura. La novela es una patética incursión en una mente anormal dominada por una obsesión claramente incestuosa. (1971: 167)

A través de las cartas, nos muestra poco a poco los dos principales aspectos de la personalidad de Mrs. Caldwell: la agresividad y los sentimientos de culpa por este amor incestuoso a su hijo. Ama a su hijo y, en un momento desesperado dice: “Quisiera ser

sucio pulpo del abismo, hijo mío, para poder abrazarte, para poder decirte al oído: ahora ya no te podrás escapar jamás” (1953: 7). Mientras tanto, odia a su hijo por darse cuenta de que depende de él para lograr su felicidad y satisfacción. Y se pone celosa cuando ve a su hijo bailar con una joven. Nos relata el autor las confesiones, las sensaciones nerviosas desequilibradas de la protagonista y sus alucinaciones sexuales con su hijo, lo cual representa un claro tabú.

*La catira* (1955) narra una tragedia histórica de Venezuela, basándose, como en *La colmena*, en la multitud más que en la distinción de las diferencias de los individuos. Cela intentó un nuevo experimento de un lenguaje americano, que produjo un innegable efecto transfigurador. Quizás *La catira* sea la novela de Cela que ha suscitado más controversias:

Para Martínez Cachero, J. L. Cano, Zamora Vicente, y otros, *La catira* es una obra perfectamente conseguida; incluso, explícitamente, la mejor y la más novela de su autor; para los venezolanos en general, y para crítico españoles como Torrente Ballester, Alborg, Pérez Minik, etc., es una impostura, un fracaso, o una caída evidente; incluso su peor obra. (Spires, 1978: 81)

Gustavo Guerrero, en su investigación de *Historia de un encargo* (2008: 16-20), señala que el autor tomó la novela como un intento de encerrar el espacio simbólico donde las múltiples geometrías de los dos países, dos mundos se reúnen bajo una sola mirada global y panhispánica. El nuevo ideal nacional venezolano y la hispanidad franquista se encuentran, dialogan, entrechocan y a veces se confunden.

Cela ha dicho en su libro *Mis páginas preferidas* (Cela, 1956: 78), que su intención en *La catira* era alzar un canto arrebatado a la mujer venezolana, y también a la tierra venezolana. A lo mejor este arrebato resulte grotesco e irónico, aquí están las explicaciones:

La culpa está tanto en el exceso de personalidad del escritor (que se ha dejado llevar por su temperamento, y lo que es más grave, por su virtuosismo formal), como en el criterio rígidamente realista, en la exigencia implícita de espejo a lo largo de un camino con que la mayoría de los lectores se acercan a la novela. (Cela, 1956: 82)

En cuanto a *Tobogán de hambrientos*, regresa a la geografía hispana también con la idea de colectividad en ciernes, Cela recrea la masa de gente, la gente que llena las casas, las calles, los pueblos y el país. El hormigueo incansable no se detiene.

Se diría que a Cela le interesa, sobre todo, el hombre-caso o el hombre-masa, pero no, apenas, el hombre en su pleno valor de persona. Cuando hace novela en torno a un individuo, éste es un asesino múltiple, un pícaro traído de otra época a la actual, una exótica dama incestuosa o algún raro ejemplar de una fauna que cae más bien por debajo del nivel humano. Cuando hace la novela sin protagonista, la novela de la gente, da el reflejo de la masa: una masa mínima (los enfermos delirantes), una masa media (los llaneros venezolanos, casi vegetales), o una masa vasta (en Madrid de 1942, mísero e inerte). En sus libros de andanzas y visiones españolas, parecido balance: o individuos estrambóticos (el tonto de pueblo, la torera, el chiflado, la rabiza) o miembros vulgares, anodinos, intercambiables, de la masa. (Sobejano, 1975:121)

Después de siete años sin actividad en la creación novelística, a fines de 1969, nuestro escritor publicó *Visperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936* en Madrid, que se conoce también como *San Camilo 1936*. Cela declaró sobre esta obra:

Concebí San Camilo 36 como un fresco en el que se expresarían todos los dolores y todas las locuras de un grupo de hombres que ignoraba lo que sucedía el 18 de julio de 1936. Ningún español sabía, por otra parte, que acababa de comenzar una guerra civil sangrienta y desgraciada. (Nora, 1978: 87)

El protagonista, el narrador de esta novela es un estudiante joven, de veinte años, asiste a algunas clases de la Facultad de Letras, empieza a trabajar en Aduanas, empieza a escribir versos, a conocer a otros escritores. No es nada difícil descubrir las sombras de Cela en este joven considerando su biografía. En muchos casos, este narrador es el trasunto del propio autor. La novela trata del monólogo de este chico, enfrente de un espejo, mirando su propia desesperación y desentendimiento en la situación desgarradora de los primeros años de Guerra Civil. A través del monólogo espaciado del narrador se plantea el trasfondo político: “nos llega un balbuceo contradictorio donde aparecen nombres que son ya historia, pero nadie llega a saber bien lo que pasa ni se orienta acertadamente en el caos, y mucho menos previene que aquello se va a convertir en una guerra civil de tres años” (Cela, 1969: 4).

Con esta novela, Cela volvió a encajarse en el mundo novelístico preferido suyo: en la masa, la multitud. Ofreció un contenido rico y auténtico gracias a los cientos de personajes de la clase media de la capital. Francisco Umbral en el prólogo que hizo de la novela (Umbral, 2001: 7-8), indicó la novedad del relato en comparación con sus otras dos obras más relevantes, diciendo que en *La familia de Pascual Duarte*, se nos revela una España rústica en su clase más adusta, y en *La colmena*, se pinta el claroscuro social en la época de posguerra. Ahora en *San Camilo*, el autor mostró otra vez su talento único literario a través del invento de numerosísimos personajes

pequeños, que no han advertido que la guerra está tocando en sus puertas.

A primera vista, dentro de las novelas de Cela, *San Camilo, 1936* parece similar a *La colmena*, porque ambas son relatos de multitudes. Pero las diferencias son varias: la época de la guerra civil en *San Camilo* es anterior a la posguerra retratada en *La colmena*; y luego, el ritmo se ha acelerado, la cadencia de *San Camilo* es vertiginosa en comparación con la demorada minuciosidad de *La colmena* (Umbral, 2001: 7).

*Oficio de tinieblas 5*, también se subtitula *Novela de tesis escrita para ser cantada por un coro de enfermos*. La novela está formada por mil ciento noventa y cuatro mónadas<sup>6</sup>, y “lo que éste promulga es la satisfacción libre de la sexualidad, fuera de todo fin procreativo, y el carácter sexuado de cualquier relación humana: retorno al instinto, exaltación del placer” (Nora, 1978: 140). Esta novela busca los límites de la creación literaria dentro de la órbita metaliteraria de la literatura experimental. Y el mejor resumen de la síntesis se encuentra escondida en el propio relato, la mónada 762:

*Oficio de tinieblas* que no es el infierno y sus demonios aunque sí pueda parecer su paisaje y su máscara su antifaz de color cuaresma amarillo morado con ribetes verde lechuga en el que se guarecen los hombres para llorar a solas la pálida lágrima de la vergüenza. (Cela, 1984: 124)

Diez años más tarde, Cela publicó otra novela de maestría técnica y expresiva que fue galardonada con el Premio Nacional de Narrativa, *Mazurca para dos muertos*. Se publicaron en total diez ediciones entre septiembre de 1983 y febrero de 1985. La mayoría de las críticas literarias le dieron grandes valoraciones. Sin embargo, recibió también algunas críticas bastante autorizadas como la de Santos Sanz Villanueva señaló:

Estas dos últimas obras (*Oficio de tinieblas 5, 1973, y Mazurca para dos muertos*) confirman la dificultad de Cela para sostener un argumento y unos tipos; *Mazurca para dos muertos* es una prueba más del agotamiento del escritor, que se repite a sí mismo, y de su siempre precaria capacidad para novelar. *Mazurca* es una repetición barroquizante de *La colmena* y de *San Camilo 1936*, con la salvedad de haber sustituido el marco urbano por el contorno rural, y con el agravante de haber acentuado los flancos más débiles de su literatura. (1984: 86)

Se inserta la narración en un pueblo gallego donde aparecen los elementos de la

---

<sup>6</sup> Según la el Diccionario de la RAE: “1. f. Fil. Cada una de las sustancias indivisibles, pero de naturaleza distinta, que componen el universo, según el sistema de Leibniz, filósofo y matemático alemán del siglo XVII”.

venganza, la muerte, los odios, los amores y las traiciones. La concurrencia de estos hechos en esta localidad es simbólica, pues se proyecta, de modo metonímico, hacia el país en su conjunto. Como *San camilo 1936*, *Mazurca* también aprovecha el fondo histórico de la Guerra Civil, y reflexiona en torno a la preservación de la memoria, y la necesidad de asegurar la identidad. Es decir, es un impulso de reflexión sobre la realidad. A continuación, observamos los comentarios de Concepción Bados, relacionando distintas novelas con este relato:

*Mazurca para dos muertos*[...], por un lado, plasma elementos de la vida rural y del folclore gallegos un tanto similares a los desplegados en su primera novela *La familia de Pascual Duarte* (1942); por otro lado, *Mazurca* se complementa con aspectos reconocibles en los múltiples personajes que Cela creó de manera tan magistral y artística en *La colmena* (1951), de ahí que se pueda asegurar que la novela inicia un camino autorreferencial a la experiencia de vida colectiva; por último y, de modo semejante a *San Camilo, 1936* (1969), *Mazurca* resiste los totalitarismos y la comodidad de la meta ficción a través del uso continuado de estructuras discursivas fragmentadas que resultan, a veces, incluso caóticas.[...]a *Mazurca para dos muertos* le siguen diferentes atisbos a sus ciudades en *La Cruz de San Andrés* (1994), y se cierra, de forma poderosa, con un canto a su cotidianeidad marinera en *Madera de boj* (1999). (Bados Ciria 2014)

Al igual que las novelas publicadas después de *San Camilo 1936*, como *Oficio de Tinieblas 5* y *Mazurca para dos muertes*, *Cristo versus Arizona* también está calificado como novela estructural. Esta novela, por la mezcla de enunciación y recepción, es una obra muy difícil para los lectores. *Cristo versus Arizona* es un monólogo interior autónomo, una consciente experimentación lingüística, ortográfica, narrativa y ficcional. A través de un discurso, el protagonista, el narrador –Wendell Espana–, nos muestra su personalidad enfermiza, en la que transita una relación incestuosa con su madre, “me reconoció mi madre que ejercía de puta en Tomistón cuando me vio la marca, tenía veinte o veintidós años, ella tenía diesciséis años más que yo y se ganaba bien la vida, jamás le faltaron los clientes porque no se negaba a nada.” (Cela, 1990: 7), “Sí, sí, quiero que sigamos acostándonos juntos” (1990: 13) Es una de esas mentes obsesas y obsesionadas de algunos personajes plasmados en las novelas de nuestro autor.

Desde *Mrs. Caldwell habla con su hijo* de 1953, o más concretamente, a partir de *San Camilo*, como señaló Darío Villanueva (1991a: 175), el erotismo empezó a tener un papel especial en sus obras posteriores. Y el erotismo llegó al apogeo en *Cristo versus Arizona*:



Mi madre sabe una caricia especial, es algo muy fino, algo que reconforta y también estremece, cobra un poco más pero vale la pena, da mucho gusto, te coge el culo con la boca, te mete un poco la lengua y chupa fuerte, te hace como una ventosa, se llama el beso negro. (Cela, 1990: 30)

En la opinión de Villanueva, el añadido del tema erótico, incluso pornográfico, no es para intensificar la fuerza de las historias, ni producir determinados efectos pasionales de los lectores, sino “es una actitud ética de signo naturalista.”(1991a: 178)

*El asesinato del perdedor*, del año 1994, es la primera novela de Cela después de conseguir el Premio Nobel de Literatura. Se nos cuenta la historia de un chico condenado por tener una relación sexual con una joven en un bar público. Hay numerosos personajes, muchas repeticiones, humor negro e insultos brutales, en la línea del autor. Parecida a *La familia de Pascual Duarte* y *Mazurca para dos muertos*, nos ofrece una peripecia sórdida y patética con el cuento de un joven inocente, como Pascual Duarte, empujado al suicidio por la reacción social ante una efusión amorosa.

En el 1994, Cela ganó el Premio Planeta con *La cruz de San Andrés*. Sin embargo, esta obra ha sido la mancha más grande de nuestro autor. Este libro se consideró un plagio a la novela *Carmen*, *Carmela*, *Carmiña* de María Carmen Formoso. Hasta sesenta y cinco aspectos fueron atribuidos como similares entre las dos obras.

*Madera de boj*, publicada en 1999, ha sido la última novela de Cela, tres años antes de su fallecimiento. No paró de escribir hasta los últimos momentos de su vida. Esta obra, un experimento excelente frente a los límites de la creación novelística. Luis Alberto Cuenca afirma sobre *Madera de boj*:

En cada página de *Madera de boj* se rinde culto a la Poesía con mayúscula, ésa que no dialoga con el vacío ni se nutre de absurdas confesiones individuales; ésa que, en cambio, bebe de la fuente colectiva y desarrolla un lienzo en el que todos caben, al modo en que los viejos bardos tejían sus cantares de gesta para santificar a la tribu de donde procedían sus héroes, dando simbólica cabida en las hileras de sus versos a todos sus connacionales. *La Costa de la Muerte* gallega ha encontrado su bardo en Cela, que le transmite en *Madera de boj* el Volksgeist que perdió o que, acaso, no tuvo nunca, un Volksgeist del que puede sentirse justamente orgullosa la Galicia finisterrana por obra y gracia de la pluma de uno de sus hijos más ilustres. (1999: 24)

Hemos dado un recorrido por las novelas principales de Camilo José Cela, y no es difícil llegar a la conclusión de que sus técnicas novelísticas se modifican continuamente y siempre intenta buscar un camino nuevo con su magnífico talento narrativo. Cela, con su gran aportación a la literatura española, es uno de los autores

más representativos del panorama contemporáneo del país. Con su escritura nos revela a España:

España entristecida, España ensangrentada, España desunida y amenazada por el terror y la censura, España sin libertad, sin memoria y sin identidad; y sus intelectuales, dentro o fuera de ella, asumiendo la misión de recuperar, mantener y refrescar, de una u otra forma, los episodios cuyo olvido haría posible la repetición de tanta locura. (Audubert, 2014)

Recuperamos las líneas iniciales de este apartado que hacían referencia a la consideración, de Cela como el despertador de una sociedad aletargada:

si áspera ha sido la llamada a nuestra conciencia, lúgubre eran las circunstancias. Si estridente ha sido su voz, bien nos sentó, más bien que una lejana melodía. Si rudo ha sido el despertar, más triste, pero mucho más triste, habría sido seguir dormidos. (Kirsner, 1978: 60)

### **III. 3.2. *La colmena***

#### **III. 3.2.1. Aproximación a la novela**

*La colmena* es una de las obras más representativas y relevantes de Cela. La primera edición se publicó en Buenos Aires en 1951, no pudo publicarse en España hasta el año 1963 debido a la censura de la dictadura militar de Franco. Aunque su primera novela logró muchos éxitos, es con *La colmena* con la que consiguió fama internacional, como bien explicó Juan Goytisolo, “la década anterior había descubierto a un escritor de talento, Camilo José Cela, autor de *La familia de Pascual Duarte*, pero no es esta obra, sino *La colmena*, la que debía imponer su nombre entre los jóvenes” (Goytisolo, 1958: 16).

Esta novela también tiene su versión cinematográfica. Mario Camus, que ya era conocido por sus adaptaciones de obras literarias, se encargó en 1982 de llevar *La colmena* al cine. La película resultó ser un gran éxito en España y ganó un Oso de Oro en el Festival Internacional de Berlín.

Este libro es un testimonio fiel de la vida cotidiana en las calles, cafés y alcobas de la capital de aquel entonces, el año 1942, que está marcada por el hambre, la represión política y la falta de bienes y de libertad personal. A través de la descripción de tres días de diciembre en la vida de más de trescientos habitantes de Madrid, nos ofrece una realidad desesperada y vacía, una amarga crónica existencial. Las personas se han

dejado llevar por la rutina y el pesimismo. En su pesimismo piensan que las cosas no tienen una causa ni los problemas una solución. En el gentío abarrotado hay un sonido monótono de individuos confundidos y sin rumbo. Habitual en él, Cela retrata la vida española despiadadamente, de forma ácida y con humor corrosivo. En este sentido, existe una similitud entre Baroja y Cela, porque Baroja así describió la vida:

[...] crueldad, ingratitud, inconsciencia, desdén de la fuerza por la debilidad, y así son los hombres y las mujeres, y así somos todos... sí; todo es violencia, todo es crueldad en la vida, y ¿qué hacer? No se puede abstenerse de vivir, no se puede parar, hay que seguir marchando hasta el final. (Barojas, 1943: 149-150)

*La colmena* se divide en seis capítulos y un apartado titulado “Final”. En el primer capítulo, por la tarde del primer día, con el café La Delicia como fondo, Cela nos presenta varios personajes importantes como doña Rosa, don Leonardo Meléndez, la señorita Elvira, el impresor don Mario de la Vega, el señor Suárez, y también algunos anónimos como “el joven poeta”, “un nuevo cliente” o “una señora silenciosa”.

En el segundo capítulo, al anochecer del mismo día, nos hace salir de la cafetería con el joven poeta expulsado, Martín Marco, por diferentes lugares de Madrid: la Gran Vía, estaciones de metro, la tahona de don Ramón, el bar de Celestino Ortiz, etc.

En el tercer capítulo, el narrador empieza a alterar el orden, se trata de la tarde del segundo día, como resume Raquel Asún: “personajes conocidos frecuentan ambientes que les son propios y aún llama la atención el interés del novelista en introducirlos en interiores marcando por igual el «sórdido esfuerzo por escapar al aburrimiento» y las distintas vivencias compartidas.”(1984: 37).

En el capítulo cuarto, que enlaza con el segundo —noche del primer día—, nos cuenta principalmente diferentes facetas del amor, como las que viven Filo y Roberto, José Sierra y su esposa, y también el amor bajo la miseria como Purita y Martín, y el antiamor de la pobre Victorita con su primer cliente, el usurero.

En el capítulo quinto, la noche del segundo día, que está estrechamente relacionado con el capítulo IV y III, se muestra cómo la gente intenta encubrir la pobreza, el deseo carnal y la cruel realidad.

El amanecer del segundo día ocupa el capítulo VI, aquí vuelve a aparecer doña Rosa, “entre sorbo y sorbo de ojén, habla sola, en voz baja, un poco sin sentido” (1989: 123) la señorita Elvira, “pensando en sus cosas” (1989: 123) Victorita, “tiene unas ganas inmensas de llorar” (1989: 124). En el Final, cuando los familiares y amigos de

Martín Marco ven las noticias en la prensa, que ese chico se ha metido en líos, se alarman e intentan buscarle mientras el pobre no se entera de nada.

Cela declaró en una breve nota que *La colmena* no era otra cosa que “un pálido reflejo, una humilde sombra de lo cotidiano” (*Ápud.* Urrutia, 2001:13). En la “última recapitulación” sobre *La colmena* de 1963, nuestro novelista dijo que “la literatura no es una charada: es una actitud” (Cela, 1963), y el año 1962, confirmó: “éste es un libro de historia: no una novela”(Cela, 1989: 5).

En la solapa de la edición publicada en Argentina (Cela, 1951), escribió el autor el proceso difícil del diseño de esta novela, “su arquitectura es compleja, a mí me costó mucho trabajo hacerla [...] Los cientos sesenta personajes que bullen -no corren- por sus páginas, me han traído durante cinco largos años por el camino de la amargura”.

José María Castellet, indicó en su libro *Notas sobre literatura contemporánea*, los tres aspectos especiales de *La colmena* que la distingue de las otras:

[...] Es la primera, la única novela española que, en los últimos quince años, lleva consigo la problemática del hombre español actual, [...] es la única novela española que se expresa en un lenguaje literario cuya técnica y espíritu están al día, dentro de su tiempo, [...] y está dentro de la mejor, quizá de la única línea posible de nuestra novela : la que arranca de la picaresca para acabar inmediatamente antes de *La colmena*, en Baroja. (1955: 63)

En el artículo “La miel y la cera de *La colmena*”, el autor comenta: “lo que quise hacer no es más que lo que hice, dicho sea con todos los respetos debidos: echarme a la plazuela con mi maquinilla de fotógrafo y revelar después mi cuidadoso y modesto trabajito ambulante” (Cela, 1951:35).

Cela no para en introducir a los lectores nuevos personajes, desde el inicio hasta las últimas páginas, sin hacerles sentir perdidos porque reaparecen en especial algunas figuras como doña Rosa, Martín Marco, que da la posibilidad de aceptar la presencia de continuos personajes nuevos. Sin embargo, si en esta novela hay una protagonista, no es doña Rosa, tampoco el poeta Martín Marco, sino la misma capital, Madrid. En *La colmena* se muestra la ciudad física, pero con mayor intensidad se aprecia a la gente y a esa capital del dolor que es entonces la ciudad madrileña.

*La colmena* es una novela de la ciudad, buscando confusiones y caos. En la misma época histórica, aparecieron varias obras maestras también referidas a personajes colectivos como *Nada*, de Carmen Laforet (1945), *Calle Echegaray*, de Marcial Suárez (1950) y *La noria*, de Luis Romero (1952). En *La colmena*, Cela nos describe la ciudad

a través de los pasos de Martín Marco:

Entre sueños, Martín oye la vida de la ciudad despierta. Se está a gusto escuchando debajo de las sábanas, con una mujer viva al lado, viva y desnuda, los ruidos de la ciudad, su alborotador latino: los carros de los traperos que bajan de Fuencarral y de Chamartín, que suben de las ventas y de las Injurias, que vienen desde el triste, desolado paisaje del cementerio y que varias horas bajo el frío al lento, entristecido remolque de un flaco caballo, de un burro gris y como preocupado. Y las voces de las vendedoras que madrugan, que van a levantar sus puestecillas de frutas en la calle del general Porlier. Y las lejanas, inciertas primeras bocinas. Y los gritos de los niños que van al colegio, con la cartera al hombro y la tierna, olorosa merienda en el bolsillo. (Cela, 1989:120)

Desde el punto de vista de la forma narrativa, *La colmena*, sin duda alguna logró muchos éxitos relevantes por su innovación técnica y por las vías que posibilitaba para la exploración. Las características más destacadas de esta novela: corta duración, espacio limitado y la colectividad, que no tardaron mucho en aparecer en las novelas sociales de los períodos de los 50 y 60.

Además, el narrador no nos cuenta los tres días según el orden cronológico sino a través de un desajuste intencional. Por ejemplo, desde el segundo capítulo deberíamos saltar al cuarto, en el que continúa y concluye esa noche. A continuación iríamos el sexto capítulo, en el que se narra el amanecer del segundo día, y después el tercero y el quinto, que nos cuentan la tarde y noche de esta segunda jornada respectivamente. El capítulo final narra hechos que tienen lugar tras tres o cuatro días.

El motivo por el que el narrador hizo esta alteración del orden cronológico natural como si fuera un puzle, ha sido muy investigada. Gonzalo Sobejano expresó (1978:113-116), en su estudio *La colmena: olor a miseria* del año 1978, que el orden de los factores no altera el producto. Según el crítico, la humillación se ceba en la pobreza, y luego desde esta y el aburrimiento, la gente aprovecha el sexo como solución económica o alivio gratuito; las vergüenzas del placer furtivo, como las de la pobreza, se embozan en un encubrimiento aislante un día y otro día repitiendo las mismas cosas sin ninguna importancia. Sobejano entiende que el motivo del narrador al desordenar el tiempo es para retratar de una forma diferente, laberíntica y renovadora. Además, la interrupción y la alteración temporal fortalecen la sensación de un mundo que se atropella y confunde.

*La colmena* no es como *La familia de Pascual Duarte* ni *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, las cuales nos describe un individuo independiente, aislado; tampoco como el *Pabellón de reposo*, donde ensaya la pintura de una

pluralidad de individuos anónimos enfermos relacionados. Aquí se trata de la sociedad de todo el país en una concreta situación de la historia, el año 1942.

Como en una colmena ruidosa, en esta novela, aparecen casi trescientos personajes en total, pero apenas se aprecia su fisonomía. Aunque se introducen en las conversaciones o pensamientos de los personajes, es difícil conocerles porque la cámara de Cela les pasa a todos por la superficie, es decir, por fuera. *La colmena* abrió un nuevo camino para las novelas de aquella época, como un paradigma. Inmediatamente se publicaron varias obras novelísticas en las cuales se ven las sombras y huellas de *La colmena*: *Los bravos*, *El Jarama*, *Nuevas amistades*, *Gran Sol*, *Tiempo de silencio*, entre otras. La narración de España entró una época nueva. Ha influido en varios escritores, como Ignacio Aldecoa, Juan García Hortelano, Juan Goytisolo, Rafael Sánchez Ferlosio. Como afirmó José Esteban en *La colmena hoy*:

[...] Así *La colmena*, por su carácter explorador señaló un camino: un camino de novelar- más acordar con las aspiraciones neorrealistas de los escritores jóvenes- y un camino de acercarse a la realidad- más objetivo y alejado de los maniqueísmos literarios existentes. (2002: 109-110)

Por mucho tiempo que haya transcurrido en la literatura española, y por mucho que el autor escribiera posteriormente, como dijo Urrutia Gómez en su artículo *Tarta de cumpleaños para La colmena*, esta novela es una clásica sin par:

[...] La colmena se ha impuesto como un hito de la novela española moderna. Diez años más tarde se emparejaría con *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos, obra con la que tiene tantos puntos de contacto. Pero la obra celiana sigue siendo la culminante, la que rompe con la linealidad, la que termina con la novela heroica. [...] Es un relato sobre los efectos de la guerra en su manifestación más humana y duradera: la miseria intelectual en la que se ven sumidos todos, vencedores y vencidos; sobre la lamentable descomposición del individuo impelido a sobrevivir como sea, sometido siempre a la sospecha y a la violencia del desprecio que todos, al alguna vez, acaban padeciendo y ejerciendo. Siempre, como obra literaria, entre el testimonio y la sugerencia, entre el espejo del camino y el encantamiento estético. (Gómez Urrutia, 2002, *op. cit.*, 108)

La investigación del manuscrito de *La colmena* de Fernando Huarte Morton, nos ayuda a conocer mejor el proceso de elaboración. Al principio, se tituló *Café de artistas* y luego lo sustituyó por *Vagando por los caminos inciertos y la ciudad llagada*, como se muestra abajo en las dos fotos del manuscrito. Luego se convirtió en *Los caminos inciertos*, que era el nombre de una serie, porque Cela declaró que *La colmena* era el libro primero de *Caminos inciertos*.

CAFÉ EUROPEO

(Novela)

por Camilo José Cela

Café de Belice

A mi hermano Juan Carlos,  
guardiancista.

PARTE PRIMERA

CAPITULO PRIMERO

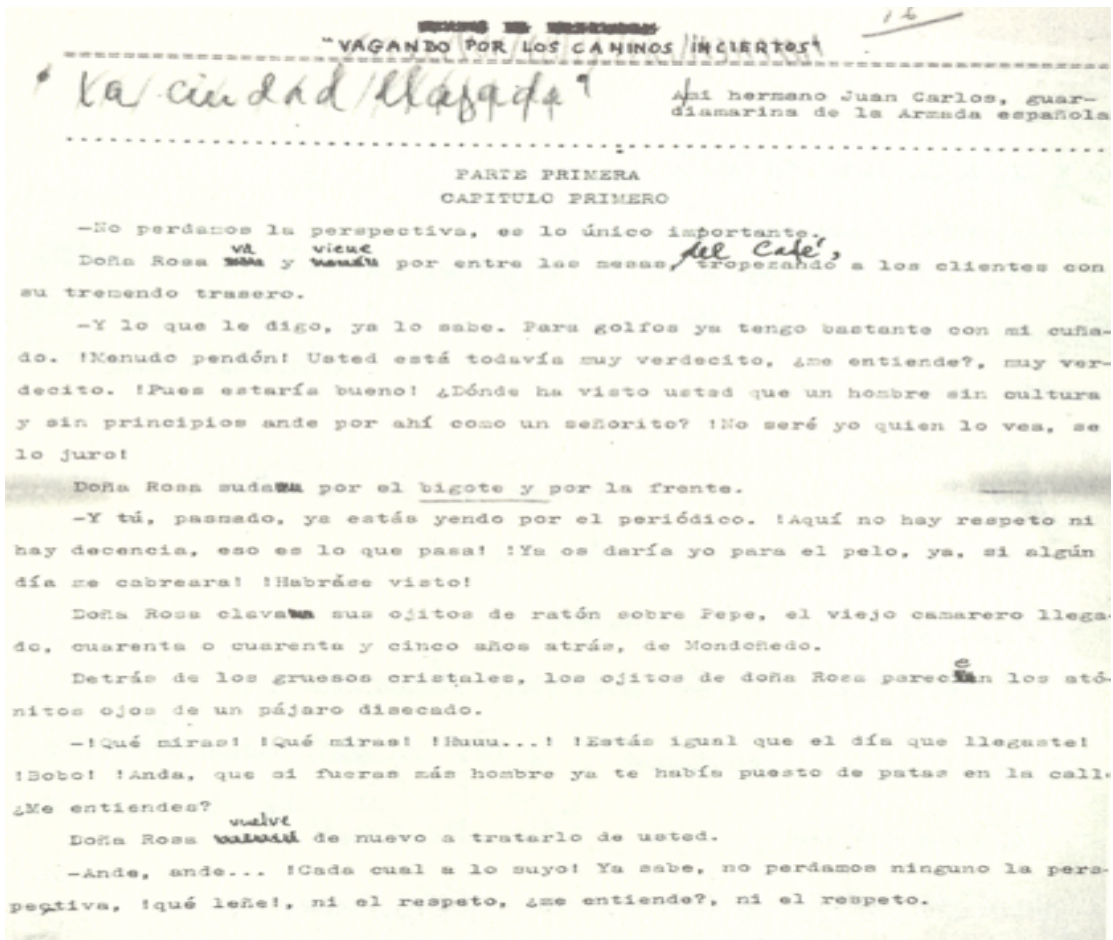
- No perdamos la perspectiva, es lo único importante.

Como Rosa iba y venía por entre las mesas, tropezando a los dickeles con su tremendo frasco.

- Y lo que le digo, ya lo sabe. Para golfo ya tengo bastante con mi cuñado. ¡Mundo judío! Usted está todavía muy verdete, ¿me entiende?, muy verdete. ¡Pues estáis bueno! ¿Dónde ha visto usted que un hombre sin cultura y sin principios ande por ahí como un señorito? ¡No séi yo quien lo vea, se lo juro!

Como Rosa andaba por el ligote y por la fuente.

- Y tú, pasmado, ya estás yendo por el periódico. ¡Aquí no hay respeto ni hay decencia, eso es lo que pasa! ¡Ya os daría yo para el pelo, ya, si algún día me cabreara! ¡Habráis visto!



(Morton, 2000: 110. 116 respectivamente)

En el proceso del escrito de *La colmena*, la censura le causó grandes requiebros al autor. Cela la comienza a escribir en 1945 y la concluyó en el verano de 1948. No obstante, la corrección no terminó hasta 1950, en buena parte por sus contrariedades con la censura. El parto de la novela fue tan complicado que hasta llegó el momento que el autor quiso destruir el original.

Un día, cansado de discutir con ellos (téngase en cuenta que los censores admitían a veces discutir con los autores algunos aspectos de las obras sometidas a consulta y que uno de los censores de la novela fue el poeta Leopoldo Panero, amigo del novelista), Cela arrojó el manuscrito al fuego de donde lo rescató su mujer, episodio que dejó huella de quemadura en algunos de sus folios. (Morton, 2000: 137)

Este libro, tras una larga espera, prohibido en España —fue a partir de 1963, después de la autorización del Ministro de Información Manuel Fraga Iribarne, cuando la novela circula en España fluidamente—, se publicó en Buenos Aires por la editorial Emecé. El ambiente de la Península era complicado mientras que en Argentina era algo más relajado, aunque también la censura de aquella época puso algunas condiciones de



modificaciones del contenido. Tuvo que borrar fragmentos, cambiar frases o palabras.

Sin el sentido de humor, no es posible entender a Cela ni sus novelas. Casi en todas sus obras, se ve el humor de diferentes maneras. Celestino F. De la Vega observa que lo lleva a cabo como “un esfuerzo para comprender, para responder con sentido a la situaciones conflictivas, que tienen por límites la tragedia y la comedia” (*Ápud.* Ortega, 1967: 159). Según su definición, *La colmena* es una obra de humor, o por lo menos tiene factores del humorismo. A través del estudio del humor de Cela en *La colmena*, hecho por José Ortega, se divide el humor en diversos tipos como el social, el escatológico, el obsceno, etc. Pero el método principal del humorismo de esta novela, se trata del uso de una ironía ácida y doliente.

La hipocresía social en el pueblo es un símbolo de aquella época y nuestro autor, con su agudo sentido del humor, la revela cruelmente bajo la luz sórdida de una sociedad condenada. Con el fondo de la ciudad, los cafés, las calles, los barrios, nos presenta con su cámara a la multitud, entre las que pulula todo tipo de gentes distintas; pero la cámara pasa por la superficie de todos, y lo que queda es la época, la capital y la masa.

### III. 3.2.2. Asuntos referenciales

Sobre los asuntos referenciales, Sobejano ha titulado cada capítulo según su temática (1978: 117): humillación (capítulo I), pobreza (capítulo II), aburrimiento (capítulo III), sexo (capítulo IV), encubrimiento (capítulo V), repetición (capítulo VI). En otro de sus trabajos, el crítico se centra así en la temática de la obra:

El tema central de *La colmena* es la incertidumbre de los destinos humanos: las gentes no saben adónde van, cuál podría ser una finalidad, y Martín Marco, por ejemplo, aparece expulsado de un lugar al principio y desaparece cuando camina, hacia la ciudad ignorando que ella le espera un peligro. El más importante subtema es la incomunicación: todo viven como separados, en celdillas clausuradas, solos. Las situaciones típicas son: el vacío, la repetición, la náusea, la desesperación. Las formas habituales de comportamiento: violencia, rutina, ensimismamiento. Y las obsesiones: el sexo, el dinero, el recuerdo de la guerra [...] Y la alienación, es decir, el extrañamiento del individuo respecto de los otros y respecto de sí mismo. (1975: 115)

Según la introducción escrita por Caballero Bonald para la segunda edición de *La*

*colmena* (1955), en esta obra aparecen en total trescientos cincuenta y dos personajes individuales. Como dijo Zamora Vicente en su libro, *Acercamiento a un escritor*:

La primera característica que nos acusa *La colmena* es el numeroso vaivén de personajes, personajes en ebullición, yendo, viniendo, desviviéndose, arrastrando su cansancio y su desgana durante unas horas por una gran ciudad<sup>8</sup>, cambiante según las horas, la luz, el bullicio: tarde de café (cap. I), con su luz tamizada por las lunas y el humo de los cigarros, y el arrastrar de los pies; anochecer fatigado (cap. II), cuando el pobre funcionario o empleado hace horas extraordinarias donde puede, para ayudar al triste erario familiar, y todos van a dormir -¿dormir?-, cerrando en compás que aleja y no soluciona las fatigas del día; esa misma noche (cap. IV), con su trasfondo de soledad irremediable para todos los humanos, aquí y allá, pretendiendo engañarse; el amanecer nuevo (cap.V), vuelta a empezar, desperezándose gentes y pasiones... Y, sobre todo (cap.VI), la indecisión del mañana desconocido, que nadie sabe, ni por remotos presagios o trabajos, a dónde puede llevar... (1962:13)

La ciudad es concebida como una colmena, los personajes que aparecen en esta obra son las abejas, cada una viviendo en su celdilla: el pobre poeta que lleva cada día escribiendo sus versos con su sueño literario pero no tiene ni un duro para pagar el café, expulsado por un camarero; el joven bachiller que ve inútiles sus estudios y acepta un trabajo sin contrato como si le hubiera tocado la lotería; la mujer vieja que vende castañas hasta la media noche y a la que su hijo ciego la acompaña al regresar a casa con el viento frío; el usurero rijoso que pide a la chica enamorada mostrarle su pecho pagándole el dinero para la curación de su novio; la mujer que se preocupa por la superpoblación de los chinos sin saber que su esposo le engaña visitando a prostitutas en la casa de citas; el guardia civil que lleva toda su vida sintiéndose orgulloso por ser ex combatiente; el camarero viejo de la cafetería que no se atreve a enfrentarse a la dueña aunque ella le insulta cada día, llamándolo ¡sinvergüenza!, ¡perro!; las señoras chismosas que critican el cine oscuro y el bañador ligerito que empeoran la virtud de la sociedad seria; las chicas enamoradas que buscan una salida vendiendo sus cuerpos; los intelectuales que dedican toda la tarde a hablar de cómo narrar mientras utilizan la picaresca para poder tomar un café con leche gratis.

Frente a esta masa gigantesca, al lector no le resulta nada fácil identificar a una entidad particular. Algunos personajes sólo aparecen una vez y desaparecen definitivamente en la novela. Ilie indaga en la metodología celiana para la localización de la multitud y la cohesión estructural:

*La Colmena* se posesiona de esta multiplicidad de perspectivas mediante la presentación de un mismo individuo o hecho desde varios puntos de mira. El guardia civil Julio García aparece primero directamente a través del narrador, y es visto después por los ojos de otro personaje que observa y comenta sus movimientos (IV, 6,7,9). En un caso, el relato es plenamente objetivo; en el otro, derivativo y coloreado por las impresiones. [...] Por ejemplo, Vega deja de hablar con Eloy para ir a llamar por teléfono y regresa sin mencionarlo. Más tarde, el narrador presenta toda la conversación telefónica entre Vega y Ramona, y repite después parte de la ya a referida charla con Eloy. (Ilie, 1971: 126)

Así Ilie llega a la conclusión de que sin estas repeticiones se haría imposible la comprensión de la cronología de los capítulos. En comparación con el método tradicional de la cohesión estructural narrativa, el cual consiste en relaciones interpersonales y destinos compartidos, Cela, con su forma cinematográfica, consigue la cohesión de esta multitud como si estuviera filmando una película.

Estos personajes, estos seres perdidos, aparentemente, como las abejas que viven cada uno en su celdilla cerrada, pasan su vida intrascendente y sin sentido con su miseria y la desesperación. Esta multitud llena la ciudad, llena la capital hambrienta y enfermiza de aquella época.

Uno de los éxitos más relevantes que logró *La colmena* es, sin duda, la descripción viva de la atmósfera de miseria de la sociedad española después de la Guerra Civil. Se puede sentir verdaderamente los efectos económicos que la guerra civil produjo en la capital y sus habitantes en esta novela. Para la mayoría de los personajes, su vida está marcada por la pobreza, sufren el problema de escasez de alimentación. Jesús Marchamalo señala que en aquel momento, muchos españoles tuvieron que enfrentarse a la pérdida de miembros de la familia que cayeron en las batallas, desaparecieron en las cárceles del bando opuesto, fallecieron debido a la desnutrición o la falta de auxilio médico o tuvieron que exiliarse (1996:17) .

En el estudio de José Ortega, *La colmena de C. J. C: contenido y expresión*, se concretan los ejemplos más notorios en torno al hostigamiento de la miseria, que conduce a la enfermedad e incluso a la muerte por la falta de alimentación:

La más común, y naturalmente relacionada con la falta de alimentos básicos, es la tuberculosis. Victorita tiene un novio tuberculoso que habían devuelto del cuartel. Purita está delgada y pálida a causa de las privaciones. Alfonsito, el de los recados, es un niño canijo que tose constantemente. La madre de Purita murió tísica y desnutrida. El señor Rublo Antofagasta es raquítico. El marquesito, antiguo novio de doña Rosa, murió tísico en el Escorial. El énfasis que se da a esta enfermedad se debe. (1963 : 27)

El joven poeta nos explica claramente el significado de la pobreza. Por la tarde acude a la casa de su hermana para cenar. Si su marido no está, la hermana le prepara un huevo o le da un poco de café con leche caliente, y cuando él se encuentra en casa ella le guarda los restos de la comida de la familia, que luego le entrega a la criada a escondidas. Prefiere pasar sus días en Correos porque allí no sufre el frío. Es expulsado de la cafetería de doña Rosa por no tener pesetas para pagar el café. No tiene otra opción y tiene que aceptar la ayuda de doña Jesusa, dormir en la casa de prostitutas en la misma cama de una chica que se encuentra indispuesta. Además, es deudor en el café de Celestino quien duda mucho si Martín Marco será capaz de pagarle. Cuando se para enfrente del escaparate de los sanitarios de baño, Martín Marco se queda con la boca abierta por el lujo:

Hay baños que lucen hermosos como pulseras de brillantes, bidets con un cuadro de mandos como el de un automóvil, lujosos retretes de dos tapas y de ventrudas, elegantes cisternas bajas donde seguramente se puede apoyar el codo, se pueden incluso colocar algunos libros bien seleccionados, encuadernados con belleza: Hölderlin, Keats, Valéry, para los casos en que el estreñimiento precisa de compañía; Rubén, Mallarmé, sobre todo Mallarmé, para las descomposiciones de vientre. ¡Qué porquería! (Cela, 1989: 32)

La señorita Elvira, cuando está hablando con doña Rosa sobre la cena, dice que no quiere cenar mucho para mantenerse en forma, pero la verdad es que no tiene más dinero que el que le alcanza para cenar unas castañas. Se acuesta frecuentemente con el estómago vacío, “la pobre no come lo bastante para ser ni viciosa ni virtuosa” (Cela, 1989: 27).

El hambre se convierte en el motor de la vida cotidiana. Se trata de una necesidad tan elemental que hasta los más pequeños son conscientes de la importancia de alimentarse, como se infiere de las palabras de los sobrinos de doña Celia que, en la casa de citas de su tía, gritan con júbilo cada vez que ven a un huésped, ya que esto se traduce en comida: “Los niños, cuando llega alguna pareja, gritan jubilosos por el pasillo: ¡viva, viva, que ha venido otro señor! Los angelitos saben que el que entre un señor con una señorita del brazo significa comer caliente al otro día”. (Rodríguez, 2013: 9)

El novio de Victorita, Paco, enfermo con tuberculosis, podría curarse o por lo menos estaría mejor si tuviera los medicamentos correspondientes y suficiente comida. Y su pobre novia, con la decisión firme de salvarle, se obliga a ganar dinero a través de vender su cuerpo. A través de la descripción del gitanillo, que canta el flamenco para ganarse el pan diario, explica el significado de la pobreza: “el niño no tiene cara de

persona, tiene cara de animal doméstico, de sucia bestia, de pervertida bestia de corral [...] su poder razonador se limita a reconocer los cambios elementales de la naturaleza o a sentir las necesidades animalescas de su cuerpo.” (Cela, 1989: 35).

Seoane, el violinista, antes de ir al café de doña Rosa, como todas las tardes, quiere comprar unas gafas para su mujer. No obstante, no tiene más que tres duros que no es suficiente. Sonsoles, la mujer del violinista, de un pueblo de Ávila, igual que la señorita Elvira, pasa la mayoría de las noches sin cenar en Madrid mientras que en su pueblo podía comer hasta cansarse.

Pobreza omnipresente de Martín Marco, expulsado, acosado, tiritando de frío por las calles, a quien su hermana ofrece un huevo y dos pesetas; que tiene que fumar las colillas del cuñado; que está en deuda con el dueño del bar «Aurora», de donde sale violentamente cuando éste, Celestino Ortiz, le recuerda sus apremios; recogido por las noches en el ropero de un amigo; entrando en Correos y en los Bancos durante el día, en busca de calor y de papel gratuito. Pobreza del gitanito que canta por las calles para reunir calderilla con que cenar un plato de alubias y seguir cantando. Pobreza de la castañera, que guarda un rescoldo para calentar la cama. Pobreza de la señorita Elvira, que cena aquella noche una peseta de castañas asadas. Pobreza del bachiller a quien va a colocar, explotándolo, como corrector de pruebas, el taimado impresor. Pobreza, o escasez extrema, de la Filo, hermana de Martín, y de su esposo, don Roberto, que hace horas extraordinarias para sacar adelante a los hijos. (Sobejano 2012)

Ortega nos declara que la penuria de la economía también se extiende hacia otras implicaciones importantes; la escasez y la pobreza determinan e influyen, naturalmente, en el estado anímico, espiritual de los personajes y de la ciudad que habitan.

Jaime Arce, un vago que conoció tiempos mejores, le invaden sopores que le hacen pensar en incongruencias, como la de cuantos tuberculosos hay en el Café, o quiénes son los reyes godos. Estos desvaríos, además de ser una consecuencia de la inanición, son una forma de 'entretener' el hambre, de olvidarse de la necesidad con absurdas ideas. Martín Marco, en uno de los frecuentes ataques de inanición que tiene, grita colérico y fuera de sí: "Lo que quiero es comer! Comer! ¿ Es que hablo latín? ¡Comer! ¿Eh? Comer!." Existe en este caso una indignación injustificada, en parte, pues, se trata de un vago contra una sociedad que le impide satisfacer la más elemental de las necesidades. El hambre y su secuela, la enfermedad, causan el suicidio de un hombre a quien antes de poner fin a sus días todo le olía a cebolla, y cansado de este sufrimiento la cebolla es símbolo de uno de los pocos alimentos que le eran accesibles prefirió adoptar una solución rápida. Además del hambre existen otros signos que nos revelan la precaria situación económica de estos seres.

La obsesiva preocupación por el diario sustento absorbe la mayoría de los pensamientos de los personajes de *La Colmena*, eliminando al mismo tiempo cualquier inquietud de orden moral. En la picaresca, uno de los motivos de la miseria, es hacer reír; en *La Colmena* hay una acusación y protesta contra los motivos de esta miseria que de una forma tan patente se manifiesta en la época de postguerra donde se sitúa la acción de la novela de Cela. (Ortega: 1963:20)

En la tierra de la pobreza, nace la humillación: doña Rosa actúa como elemento amplificador en su conducta opresora: “Ni el respeto, ¿me entiende?, ni el respeto.” (1989: 13), pide la susodicha mientras que ella se pasa todos los días insultando a sus empleados como si fueran animales.

La dueña del café, doña Rosa, humilla a sus subordinados: a Pepe el camarero, a Gabriel el cocinero, a Consorcio el encargado, al intelectual todavía anónimo (Martín Marco) que no puede pagar su consumición y a quien manda expulsar del local, a Macario el pianista, al violinista Seoane, y, con alusiones denigrantes o insultos voceados, a todos cuantos viven fuera de su regla. «Doña Rosa, con sus manos gordezuelas apoyadas sobre el vientre, hinchado como un pellejo de aceite, es la imagen misma de la venganza del bien nutrido contra el hambriento. ¡Sinvergüenzas! ¡Perros! De sus dedos como morcillas se reflejan hermosos, casi lujuriosos, los destellos de las lámparas» (Sobejano 2012)

Un cliente nuevo se queda pensativo viendo estas escenas:

Yo no sé quién será más miserable, si esa foca sucia y enlutada o esta partida de gznápiros. Si la agarrasen un día y le dieran una somanta entre todos, a lo mejor entraba en razón. Pero, ¡ca!, no se atreven. Por dentro estarán todo el día mentándole al padre, pero por fuera, ¡ya lo vemos! ¡Bobo, lárgate! ¡Ladrón, desgraciado! Ellos, encantados. Sí, señor; nosotros tan tranquilos. ¡Ya lo creo! Caray con esta gente, ¡así da gusto! (1989: 44)

Doña Rosa no es la única opresora, también tiene este marchamo el impresor don Mario de la Vega que finge ser un caballero, pero en realidad no tiene ningún remilgo para aprovecharse del bachiller y hacerle trabajar sin ofrecerle ningún tipo de contrato. Mientras también muestra sin encubrimiento su desprecio hacia el limpiabotas del café. Y hay muchos más ejemplos:

Don José Rodríguez de Madrid, escribiente de un juzgado, indujo a doña Rosa, poco después de terminar la guerra civil, a echar a puntapiés a un violinista por considerarlo un «rojo irrespetuoso y sinvergüenza» en quien había que hacer un escarmiento. Don Pablo describe con cruel satisfacción lo que hizo para que una pobre ramera alcoholizada se rompiera la cara contra una puerta: «A todos estos mangantes hay que tratarlos así; las personas decentes no podemos dejar que se nos suban a las barbas» (página 58). Don Trinidad García Sobrino vive de explotar a los necesitados prestando dinero a interés. El impresor don Mario de la Vega fuma un descomunal cigarro para encandilar a su ingenuo vecino de mesa y se prepara a ofrecerle un empleo que luego resultará condicionado a no reclamar contrato de trabajo. El señor Suárez, el marica, pertenece a la clase de «los triunfadores, los señalados, los acostumbrados a mandar» (p. 69). Cuando era niña, Elvira, la prostituta sentimental del café, no vio en su casa más que «desprecio y calamidades» (p. 75). Don Jaime Arce pontifica acerca de la mala organización con solemnidad presuntuosa. Las pensionistas doña Asunción y doña Matilde comparan ventajosamente su simulada decencia con la indecencia descarada de las que ellas

suelen llamar «pelanduscas». Y, de modo parecido, don Jaime Arce aplaca su afán de superioridad al suponer que la lista de los reyes godos, que él recuerda aun perfectamente, será ignorada por el «imbécil» poeta que acaba de sufrir un desmayo. (Sobejano 2012)

El café de doña Rosa está lleno de gente, lleno de ruido. Todo el mundo está hablando, pensando, tomando su café, y parece que todos tienen algo que hacer. Sin embargo, en las palabras de estas personas, en los gestos de los clientes, en los pensamientos de la gente, se entrevé un aburrimiento que les ahoga.

El aburrimiento está en la cabeza de don Jaime Arce, quien se pasa el día en el café, mirando el espejo y pensando quién lo inventó, luego adivinando si una mujer desconocida tiene hijos. Cuando se le queda dormida una pierna, cambia de postura y parece que ha oído el sonido de su corazón:

Don Jaime no solía pensar en su desdicha; en realidad, no solía pensar nunca en nada. Miraba para los espejos y se decía: "¿Quién habrá inventado los espejos?" Después miraba para una persona cualquiera, fijamente, casi con impertinencia: "¿Tendrá hijos esa mujer? A lo mejor, es una vieja pudibunda". "¿Cuántos tuberculosos habrá ahora en este Café?" Don Jaime se hacía un cigarrillo finito, una pajita, y lo encendía. "Hay quien es un artista afilando lápices, les saca una punta que clavaria como una aguja y no la estropean jamás." Don Jaime cambia de postura, se le estaba durmiendo una pierna. "¡Qué misterioso es esto! Tas, tas; tas, tas; y así toda la vida, día y noche, invierno y verano: el corazón." (1989: 10)

Doña Visitación, una mujer que lleva una vida tranquila y engañada, se preocupa por el problema de superpoblación de China cuando está conversando con doña Montserrat y está muy orgullosa de aportar diez pesetas para que se bauticen dos chinitos con los nombres de Ignacio y Francisco Javier.

Cuando se descubre que doña Margot fue asesinada, los vecinos se reúnen en la casa de don Ibrahim. Él quiere mostrar su capacidad tribunicia y su talento para el discurso porque no son muchas las oportunidades que tanta gente le escuche:

[...] Me tomo la libertad de solicitar de ustedes un voto de gracias para el ilustre doctor Jorquera, quien, en unión del también ilustre doctor Don Rafal Masasana, cuya modestia, en estos momentos, le hace semiescondarse tras la cortina, a todos nos honran con su vecindad. (1989:61)

El niño suele ser un símbolo de alegría y diversión, sin embargo, los dos niños que están jugando al tren en el café de doña Rosa representan todo lo contrario:

Dos niños de cuatro o cinco años juegan aburridamente, sin ningún entusiasmo, al tren por entre las mesas. Cuando van hacia el fondo, va uno haciendo de máquina y otro de vagón. Cuando vuelven hacia la puerta, cambian. Nadie les hace caso, pero ellos siguen impasibles, desganados, andando para arriba y para abajo con una seriedad tremenda. Son dos niños ordenancistas, consecuentes, dos

niños que juegan al tren, aunque se aburren como ostras, porque se han propuesto divertirse y, para divertirse, se han propuesto, pase lo que pase, jugar al tren durante toda la tarde. (1989: 15)

Filo, la esposa de don Roberto, sólo espera “que los hijos crezcan, seguir envejeciendo y después morir. Como mamá la pobre” (1989: 38). Don Ramón “abrió la tahona, se casó, tuvo doce hijos, compró un calendario y se sentó a ver pasar el tiempo” (1989: 31). La gente intenta disfrutar y buscarse entretenimiento. Sobejano entresaca de la novela esta imagen panorámica del aburrimiento profundo de los perdidos:

Los contertulios del Café de San Bernardo, los de «la hora del café», juegan al ajedrez y al dominó y conversan para matar el tiempo. Las mujeres de la lechería de doña Ramona Bragado se dedican a la charla y al celestineo. Pablo Alonso se aburre ya de los empalagosos celos de su querida. Marujita Raneo, casada con un rico enfermo de cáncer, desea reanudar sus amores con el encargado del café de doña Rosa y se le ofrece para aquella noche. Ventura Aguado y Julita practican las artes venéreas en la casa de citas de doña Celia, mientras el padre de aquélla, don Roque, hace solitarios para eludir las tediosas conversaciones de su mujer con otra beata. Un inquilino del inmueble donde fue asesinada doña Margot malgasta la tarde escuchando las vaciedades de la junta de vecinos organizada por el sandio orador don Ibrahim Ostolaza y Bofarull. El pianista Macario echa unas parrafadas con su novia de treinta y nueve años. Nati Robles, antigua compañera de estudios de Martín, se siente decepcionada y recuerda como algo anterior y superior a sus decepciones el primer beso que de él recibiera una tarde en el Parque del Oeste. La aventura más excitante y más arriesgada para matar el tedio es, claro, la aventura erótica: para todos, menos para Petrita, la criada de la Filo, que, enamorada de Marco, se entrega al tabernero Celestino Ortiz a fin de pagar la deuda de aquél a éste, y para Victorita, joven obrera que piensa en cómo venderse para adquirir las medicinas que su novio tuberculoso precisa urgentemente. Por la vía de la diversión se introduce el tema del sexo; por la de la entrega venal, a fin de salvar a un indigente, el tema de la pobreza, visible también en los apuros del violinista Seoane y su mujer enferma. (Gonzalo, 1978: 125)

Como nos cuenta Cela, “en estas tardes, el corazón del Café late como el de un enfermo, sin compás”(1989: 10). Flota un aburrimiento insoportable en el aire.

Entre todos los temas pesimistas de *La colmena* como la fealdad, la desesperación, la repetición, la vulgaridad...; también el amor desempeña un papel imprescindible. Darío Villanueva en su excelente introducción a la edición de *La colmena* de 1983, recalca sobre el papel del amor en estos términos:

Un tema, el amor, en diferentes variaciones: abierta o subconscientemente apetecido en la soledad de sus cuartos por Victoria y Elvira; consumado por Javier y su querida Pirula en el ático de sus encuentros; por Laurita y su amante Pablo en un hotel; por el guardia Julio García y Petrita en el solar de la antigua plaza de toros; por Filo y don Roberto, doña María y Pepe, Paulina y el señor Ramón en sus



respectivas alcobas matrimoniales; en cierto modo también, finalmente, por Martín y Purita en el prostíbulo. (1983:30)

“Yo por ti sería capaz de cualquier cosa” (1989: 65), así dice Victorita cuando su novio tuberculoso Paco rechaza besarla por el temor de contagiarla. La chica no está mintiendo, lo ama de una forma suicida. Para estar junto con su amor, discute con su familia y aguanta los insultos e ironías de su propia madre. Se entera de que un viejo usurero le podría dar suficiente dinero para casarse con Paco, como contrapartida le muestra su pecho. La pobre anda vendiendo su cuerpo para ayudar a la curación de su novio.

Victorita no pedía tanto. Victorita no pedía más que comer y seguir queriendo a su novio, si llegaba a curarse alguna vez. Victorita no sentía deseos ningunos de golpear; pero a la fuerza ahorcan. La muchacha no había golpeado jamás, nunca se había acostado con nadie más que con su novio. Victorita tenía fuerza de voluntad y, aunque era cachonda, procuraba resistirse. Con Paco siempre se había portado bien y no lo engañó ni una sola vez. (1989:83)

Yo quisiera verla desnuda, le prometo no tocarla a usted ni un dedo, no rozarla ni un pelo de la ropa. Mañana iré a buscarla. Yo sé que usted es una mujer decente, que no es ninguna cocotte... Guárdese usted esto, se lo ruego. Sea cual sea su decisión, acépteme usted esto para comprarse cualquier cosita que le sirva de recuerdo. Por debajo de la mesa, la muchacha cogió un billete que le dio el señor. No le tembló el pulso al cogerlo. (1989:85)

El amor también es lo que siente Petrita, la criada de la familia de don Roberto, cuñado de nuestro poeta Martín Marco. Intenta pagar la deuda de Martín mediante la venta de sus caricias y no le dice nada desde el principio hasta el final.

-Oiga, ¿yo valgo veintidós pesetas?

Celestino no entendió la pregunta.

-¿Eh?

-Que si yo valgo veintidós pesetas.

A Celestino Ortiz se le subió la sangre a la cabeza.

-¡Tú vales un imperio!

-¿Y veintidós pesetas? —Celestino Ortiz se abalanzó sobre la muchacha.

-Cóbrese usted los cafés del señorito Martín.

Por la trastienda del bar de Celestino Ortiz pasó como un ángel que levantase un huracán con las alas.

-¿Y tú por qué haces esto por el señorito Martín?

-Pues porque me da la gana y porque lo quiero más que a nada en el mundo; a todo el que lo quiera saber se lo digo, a mi novio el primero.

Petrita, con las mejillas arrojadas, el pecho palpitante, la voz ronca, el pelo en desorden y los ojos llenos de brillo, tenía una belleza extraña, como de leona recién casada.

-¿Y él te corresponde?  
-No le dejo. (1989: 56)

La nostalgia del tiempo pasado y la pena de no poder cogerse las manos cuando se cruzan, rellenan el reencuentro de Martín Marco y Nati Robles. Es una tarde de estudiantes adolescentes, un jardín bonito, unos besos puros del primer amor de la vida.

-¿Qué te pasa?  
-Nada. ¿Te acuerdas cuando los compañeros te llamábamos Natacha?  
-Sí.  
-¿Te acuerdas cuando Gascón te echó de clase de Administrativo? Nati también se puso algo triste.  
-Sí.  
-¿Te acuerdas de aquella tarde que te besé en el Parque del Oeste?  
-Sabía que me lo ibas a preguntar. Sí, también me acuerdo. He pensado en aquella tarde muchas veces, tú fuiste el primer hombre a quien besé en la boca... ¡Cuánto tiempo ha pasado! Oye, Marco.  
-¿Qué?  
-Te juro que no soy una golfa. Martín sintió unos ligeros deseos de llorar.  
-¡Pero, mujer, a qué viene eso!  
-Yo sí lo sé, Marco, yo siempre te debo a ti un poquito de fidelidad, por lo menos para contarte las cosas. Martín, con el pitillo en la boca y las manos enlazadas sobre las piernas, mira cómo una mosca da vueltas por el borde de un vaso. Nati siguió hablando.  
-Yo he pensado mucho en aquella tarde. Entonces me figuraba que jamás necesitaría un hombre al lado y que la vida podía llenarse con la política y con la Filosofía del Derecho. ¡Qué estupidez! Pero aquella tarde yo no aprendí nada; te besé, pero no aprendí nada. Al contrario, creí que las cosas eran así, como fueron entre tú y yo, y después vi que no, que no eran así...A Nati le tiembla un poco la voz. (1989: 73)

Para celebrar el cumpleaños de Filo, su esposo Roberto pide dinero a su jefe para comprarle un regalo diciendo que Filo parece una niña grande y en el día anterior de su cumpleaños, en las conversaciones cariñosas de esta pareja también se transmite una señal de amor:

Filo cambia algo la voz,  
-Oye, Roberto.  
-Qué.  
-Deja el periódico, hombre.  
-Si tú quieres...  
Filo coge a don Roberto de un brazo.  
-Oye.  
-Qué.  
La mujer habla como una novia.  
-¿Me quieres mucho?  
-¡Pues claro, hijita, naturalmente que mucho! ¡A quién se le ocurre!  
-¿Mucho, mucho?

Don Roberto deja caer las palabras como en un sermón; cuando ahueca la voz para decir algo solemne, parece un orador sagrado.  
-¡Mucho más de lo que te imaginas! (1989: 93)

Por la noche cuando Martín Marco pasa por el burdel con la prostituta indispuesta, el poeta le dice que está pálida, parece una novia y una recién casada. A la madrugada del día siguiente, Martín Marco le recita a la prostituta jovencita unos versos de Juan Ramón Jiménez que le resultan hermosos.

-¿Conoces un soneto de Juan Ramón que empieza "Imagen alta y tierna del consuelo"?  
-No. ¿Quién es Juan Ramón?  
-Un poeta.  
-¿Hacía versos?  
-Claro.  
Martín mira a Pura, casi con rabia, un instante tan sólo.  
-Verás.

*Imagen alta y tierna del consuelo  
aurora de mis mares de tristeza,  
lis de paz con olores de pureza,  
¡precio divino de mi largo duelo!*

-¡Qué triste es, qué bonito!  
-¿Te gusta?  
-¡Ya lo creo que me gusta!  
-Otro día te diré el resto. (1989: 122)

La relación que entre ellos dos se establece no es precisamente la de un matrimonio como Filo y Don Roberto, ni la de los amantes pasionales como Petrita y Julio, ni de comercio carnal como Victorita y el viejo usurero; el cariño y el amor que flota es el consuelo cuando se abrazan dos almas solitarias.

La soledad flota en el aire como un pesar que se va clavando en todos los corazones. La capital, durante la época de Posguerra, como una colmena, estaba llena de gente que intentaba sobrevivir. La soledad está en las conversaciones diarias, está en los besos de parejas, está en el fondo del alma de todo el mundo.

La señorita Elvirita lleva toda su vida buscando los métodos para no morir de hambre y su vida es una tragedia: "En su casa, de niña, no vio más que desprecio y calamidades." (1989: 18) Su padre mata a su madre con una lezna de zapatero y le condenan a muerte por garrote. Elvirita se queda huérfana y se traslada a vivir con su abuela que muere pronto por haber perdido a su hijo, "¡en otra igual colgaron a tu padre, tía asquerosa!" (1989: 18). La huérfana está sola en el mundo, incluso la gente del

pueblo la insulta, como hemos visto, hasta que un día ella no puede aguantar más y escapa del pueblo con un asturiano, “le daba unas tundas tremendas que la deslomaba” (1989: 19). Al final, se convierte en una prostituta para mantenerse. Sin familia, sin amigos, sin pareja; muchas veces sin nada que comer, salvo unas castañas. No es difícil imaginar la soledad en la supervivencia:

La castañera habla con una señorita. La señorita tiene las mejillas ajadas y los párpados enrojecidos, como de tenerlos enfermos.

-¡Qué frío hace!

-Sí, hace una noche de perros. El mejor día me quedo pasmadita igual que un gorrión.

La señorita guarda en el bolso una peseta de castañas, la cena.

-Hasta mañana, señora Leocadia.

-Adiós, señorita Elvira, descansar. (1989: 37)

Martín Marco cruza las calles de esta metrópoli silenciosa por la noche, sin ningún duro en el bolsillo. Este joven poeta con su sueño solo de literatura, sobrevive con su pobreza y su soledad.

Una cama, un aguamanil, un espejito con marco blanco, un perchero y una silla.

Un hombre y una mujer.

Cuando falta el cariño, hay que buscar el calor. Pura y Martín echaron sobre la cama toda la ropa, para estar más abrigados. Apagaron la luz (-No, no. Estáte quieta, muy quieta...) se durmieron en un abrazo, como dos recién casados.

Fuera se oía, de vez en vez, el "¡Va!" de los serenos.

A través del tabique de panderete se distinguía el crujir de un somier, disparatado y honesto como el canto de la cigarra.

La noche se cierra, al filo de la una y media o las dos de la madrugada, sobre el extraño corazón de la ciudad. (1989: 97)

La chica joven, Victorita, está enamorada de un chico enfermo tuberculoso Paco y no le queda más remedio que hacer comercio carnal mostrando el pecho a un viejo usurero. Las páginas se inundan de sufrimiento y soledad.

Un día que Victorita estaba pálida y demacrada, Paco le preguntó: ¿Qué te pasa?

-Nada, que he estado pensando.

-¿El qué pensaste?

-Pues pensé que esto se te quitaba a ti con medicinas y comiendo hasta hartarte.

-Puede ser, pero, ¡ya ves!

-Yo puedo buscar dinero.

-¿Tú?

A Victorita se le puso la voz gangosa, como si estuviera bebida.

-Yo, sí. Una mujer joven, por fea que sea, siempre vale dinero.

-¿Qué dices?

Victorita estaba muy tranquila.

-Pues lo que oyes. Si te fueses a curar me liaba con el primer tío rico que me sacase de querida.

A Paco le subió un poco el color y le temblaron ligeramente los párpados.

Victorita se quedó algo extrañada cuando Paco le dijo:

-Bueno.

Pero en el fondo, Victorita lo quiso todavía un poco más. (1989: 65)

Como dijo Germán Gullón, “los vacíos entre un trozo y otro de la novela no son los silencios que se producen al encender y apagar una cinta magnetofónica, sino los de quien habla, de quien pausa para expresar sus pensamientos con mayor claridad.” (1976: 14)

La mañana sube, poco a poco, trepando como un gusano por los corazones de los hombres y de las mujeres de la ciudad; golpeando, casi con mimo, sobre los mirares recién despiertos, esos mirares que jamás descubren horizontes nuevos, paisajes nuevos, nuevas decoraciones.

La mañana, esa mañana eternamente repetida, juega un poco, sin embargo, a cambiar la faz de la ciudad, ese sepulcro, esa cucaña, esa colmena... (1989:124)

Estas humillaciones, estos aburrimientos, este olor de miseria, estos conflictos amorosos sin salida, todo, se está repitiendo en el aire triste. Las cosas van —o intentan ir— como van por la vida: atropellándose, confundiéndose y olvidándose.

### **III. 3.2.3. Estructura de esta colmena**

#### **III. 3.2.3.1. La estructura temporal**

En *La colmena*, el tiempo sin duda es esencial por el diseño que hace Cela, rompiendo la concepción clásica de la estructura temporal. Como bien explicó Cela en el prólogo de su novela *Mrs Caldwell habla con su hijo*: “*La colmena* está escrita en lo que los gramáticos llaman presente histórico [...] *La colmena* es una obra reloj, una novela hecha de múltiples ruedas y piecitas que se precisan las unas a las otras para que aquello marche” (1953: 15).

Cela desarrolla toda la novela en tres días, como nos precisa Ilie: “El curso de la acción de *La colmena* va de la tarde del primer día a la noche del segundo, con una parte final, a modo de epílogo, durante una mañana tres o cuatro días más tarde.”(1971:

129). Vargas Labella en su investigación sobre la estructura narrativa de esta obra, afirmó que la novela crea un tiempo vivo, una posibilidad de todo: de hombres, de acciones y de pasiones. Incluso el aspecto dramático de la novela y la personalidad de los personajes dependen del diseño del tiempo:

La novela convencional proporciona una sensación de tiempo precisa y lógica. Con independencia de cuando ocurren realmente los sucesos, una narrativa se convierte siempre, para el lector, en el presente, en virtud de la inmediatez de los acontecimientos al ser revividos. La sensación de pasados perceptible al leer se deriva de la correcta ordenación de los hechos. A su comienzo, todo acontecimiento parece suceder en el presente, hasta que es reemplazado por el acontecimiento siguiente, en cuyo punto retrocede al pasado. Cela destruye este concepto tradicional del tiempo novelístico desbaratando el orden lógico de los sucesos. Al no existir secuencia formal, no puede haber retroceso del presente al pasado. Cada lance parece existir en el presente. Claro que el lector deshace el embrollo de Cela y halla la sucesión racional. (1986: 30)

Como se observa, nuestro narrador intenta borrar las concepciones sobre el pasado, el presente y el futuro y hace la narración en presente. El lector no se da cuenta del cambio del tiempo hasta lo que ocurre en el próximo acontecimiento. Cela gira su cámara desde este lado a otro, desde un personaje a otro desordenando el orden temporal para construir una hábil estructura laberíntica. Según Sobejano (1978: 117), el hilo del tiempo según el orden cronológico es el siguiente: capítulo I, II, IV, VI, III, V y Final. Los primeros dos capítulos en la estructura temporal son consecutivos: el primero se sitúa en la tarde que comienza la narración, a una hora inexacta, hasta las diez de la noche del primer día; y el segundo, después de las diez hasta la noche del mismo día. Luego hay que adelantar hasta el IV siguiendo la estructura temporal que cuenta lo que ocurre por la noche del primer día. Los capítulos III y V se centran en la tarde y noche, respectivamente, del día siguiente. En el IV se produce otro salto temporal, puesto que nos hallamos en la mañana del segundo día –otra vez se rompe la forma lineal, clásica, de narrar–. En la última parte de la obra, se ofrece un Final, tras haber pasado unas jornadas, “dislocado totalmente del tiempo de los seis capítulos [...] Este apartado final no añade ni quita nada a la novela en su estructura temporal, a no ser una nueva ruptura con la concepción tradicional del tiempo en la novela clásica.” (Vargas Labella, 1986: 46). Como dijo Ilie: “[...] tan agitados cambios desplazan las usuales percepciones por el lector del tiempo como un fluir, preparándole para aceptarlo como un constante o eterno ahora.” (1971: 129)

Hay que tener en cuenta la dificultad de diseñar tantas historias, tantos personajes,

en un tiempo y en un espacio tan intenso. El autor ha confesado que le costó mucho trabajo hacer la novela. Ha sido “un intento de establecer una perspectiva imposible para el ojo humano pero característica del de la cámara.”(Ilie, 1971: 131). Cela ha recogido de la técnica cinematográfica la idea de hacer película para inventar su obra novelística y, los ejemplos son abundantes: se corta la conversación entre Nati y Martín Marco en la cafetería, metiendo de repente varios fragmentos sobre doña Celia, el cuento de Marujita Ranero, etc., y luego vuelve a seguir el diálogo de los compañeros viejos como si fuera todo seguido:

-¿Nos sentamos aquí?

-Sí, muy bien, donde tú quieras. Nati le miró a los ojos.

-Chico, ¡qué galante! Parece que soy tu última conquista.

Nati olía maravillosamente bien...

En la calle de Santa Engracia, a la izquierda, cerca ya de la plaza de Chamberí, tiene su casa doña Celia Vecino, viuda de Cortés.

[...]

Marujita Ranero, cuando salió del Café, se metió en una panadería a llamar por teléfono al padre de sus dos gemelitos.

[...]

Doña Montserrat dio por terminada su visita.

-Adiós, amiga Visitación; por mí estaría aquí todo el santo día, escuchando su agradable charla.

[...]

Don Fernando Cazuela no se inmutó, se quedó tan fresco como si tal cosa. Alfredo, cuando lo vio tan tranquilo, pensó que allá ellos, que lo mejor sería no meterse en nada.

[...]

Doña Celia, negocio aparte, es una mujer que coge cariño a las gentes en cuanto las conoce; doña Celia es muy sentimental, es una dueña de casa de citas muy sentimental.

Martin y su compañera de Facultad llevan ya una hora larga hablando. (1989: 68-72)

Otras veces, parece que la cámara se gira hacia atrás, por ejemplo cuando el camarero Pepe, bajo las órdenes de doña Rosa, tiene que echar a Martín Marco fuera del Café con patadas en el primer capítulo, vuelve a aparecer en el segundo:

Pepe vuelve a entrar a los pocos momentos. La dueña, que tiene las manos en los bolsillos del mandil, los hombros echados para atrás y las piernas separadas, lo llama con una voz seca, cascada; con una voz que parece el chasquido de un timbre con la campanilla partida.

-Ven acá. Pepe casi no se atreve a mirarla.

-¿Qué quiere?

-¿Le has arreado?

-Sí, señorita.

-¿Cuántas?

-Dos.

La dueña entorna los ojitos tras los cristales, saca las manos de los bolsillos y se las pasa por la cara, donde apuntan los cañotes de la barba, mal tapados por los polvos de arroz.

-¿Dónde se las has dado?

-Donde pude; en las piernas.

-Bien hecho. ¡Para que aprenda! (1989: 20)

El camarero entra en el Café. Se siente, de golpe, calor en la cara; dan ganas de toser, más bien bajo, como para arrancar esa flema que posó en la garganta el frío de la calle. Después parece hasta que se habla mejor. Al entrar notó que le dolían un poco las sienes; notó también, o se lo figuró, que a doña Rosa le temblaba un destellito de lascivia en el bigote.

-Oye, ven acá. El camarero se le acercó.

-¿Le has arreado?

-Sí, señorita.

-¿Cuántas?

-Dos. (1989: 31)

En esta novela, no sólo hay cortes del hilo temporal. Según Vargas Labella, también se descubre un juego de alternancias en la velocidad del tiempo: a veces el tiempo va muy lento como las tardes en la cafetería, incluso llega al aburrimiento eterno. A veces el tiempo transcurre con mucha rapidez, otras veces el tiempo se para y la cámara enfoca un único asunto.

Baquero Goyanes en su libro *Estructuras de la novela actual*, explicó que (1970) esa libertad en el uso del tiempo de Cela, depende su libertad estructural y su capacidad para configurarse de diferentes maneras. Cela ha llevado a la novela una estructura cinematográfica, así lo ha valorado Ilie:

Estos tratamientos constituyen la única demostración de la actitud de Cela ante el manejo convencional del tiempo narrativo. Su gran preocupación es cumplir la cualidad de presentida lo que hace también que, en una rápida sucesión de tiempo y lugar, un personaje pueda ser visto en dos lugares al mismo tiempo. La simultaneidad no se da en la secuencia narrativa sino en términos de tiempos del lector. Los cuadros están situados unos juntos a otros, ocurren físicamente en rápida sucesión sin la acostumbrada intervención de otros elementos del relato. La yuxtaposición por Cela de dos escenas se dirige a la aprehensión del tiempo por el lector, a la vez que está destinada a mantener constantemente ante el lector cada momento de su narrativa. (1971: 130)

A través de estos saltos, estos cortes, estos movimientos salvajes de las cámaras, Cela desordena la estructura temporal clásica y consigue abrir un nuevo camino de narrar, como ha señalado José Ortega:

El procedimiento de párrafos breves que se interrumpen para volver a aparecer



más tarde, las conexiones de distintos planos por medio de antítesis, los contrastes violentos para unir lo interrumpido, los saltos temporales y espaciales, no son caprichosos, y la organización y coordinación del carácter separativo del tiempo revelan las dotes novelísticas de Cela. (1965: 115)

### III. 3.2.3.2. La estructura espacial

Con toda probabilidad, Cela se inspiró para el diseño de la estructura de la novela en una colmena real: diferentes personajes en celdillas entretejidas, y la capital de la posguerra es la colmena completa. Como ha dicho Vargas Labella, *La colmena* presenta una clara estructura espacial expansiva: “parte de un punto concreto y progresivamente se va ensanchando, como una mancha de aceite, y abarcando el barrio que rodea al café, hasta delimitar la ciudad, que se va haciendo cada vez más presente en la obra,” (1986: 48) y continúa al respecto con otra metáfora: “igual que las ondas producidas por una piedra arrojada a un embalse, se va ampliando del mismo modo la conciencia de espacio novelesco.” (1986: 48)

La novela empieza en el café de doña Rosa, y luego a lo largo del desarrollo del fragmento, se amplía el espacio a otros lugares alrededores hasta llegar a una visión panorámica de Madrid. Veamos los diferentes espacios que aparecen en esta colmena:

El primero es la cafetería Delicia, uno de los sitios más típicos de la vida diaria de los madrileños:

La cafetera niquelada borbotea pariendo sin cesar tazas de café exprés, mientras la registradora de cobriza antigüedad suena constantemente. (1989: 16)

Acodados sobre el viejo, sobre el costroso mármol de los veladores, los clientes ven pasar a la dueña, casi sin mirarla ya [...] Muchos de los mármoles de los veladores han sido antes lápidas en las Sacramentales; en algunos, que todavía guardan las letras, un ciego podría leer, pasando las yemas de los dedos por debajo de la mesa: "Aquí yacen los restos mortales de la señorita Esperanza Redondo, muerta en la flor de la juventud", o bien "R. I. P. el Excmo. Sr. D. Ramiro López Puente. Subsecretario de Fomento". (*Ibid.*, 9-10)

El narrador va describiendo el café sobre todo con las experiencias de sus personajes:

Los clientes de los Cafés son gentes que creen que las cosas pasan porque sí, que no merece la pena poner remedio a nada. En el de doña Rosa, todos fuman y los más meditan, a solas, sobre las pobres, amables, entrañables cosas que les llenan o les vacían la vida entera. Hay quien pone al silencio un ademán soñador, de imprecisa recordación, y hay también quien hace memoria con la cara absorta y en la

cara pintado el gesto de la bestia ruin. (1989:10)

“La señorita Elvira que es ya como un mueble en el Café de Doña Rosa, suele decir a todo amén” (1989: 105); “Don Jaime no solía pensar en su desdicha; en realidad, no solía pensar nunca en nada. Miraba para los espejos y se decía: ¿Quién habrá inventado los espejos? Después miraba para una persona cualquiera, fijamente, casi con impertinencia: “¿Tendrá hijos esa mujer?” (1989:10) Y por supuesto, la famosa doña Rosa, imprescindible en el paisaje del café: “Doña Rosa va y viene por entre las mesas del café, tropezando a los clientes con su tremendo trasero. Doña Rosa dice con frecuencia ‘leñe’ y ‘nos ha merengao’ ”(1989:9).

En el Delicia, se encuentran las mesas, las lámparas, el mostrador... –elementos espaciales–, y los personajes –que, sin duda, conforman ese ámbito–. De este lugar multitudinario se sale en soledad, como se queda en soledad cuando se van los clientes y se siente el vacío. “El Café, antes de media hora, quedará vacío. Igual que un hombre al que se le hubiera borrado de repente la memoria.” (1989: 29). Los clientes que “ de las tres de la tarde no tienen nada que ver con la que llega dadas las siete y media; es posible que lo único que pudiera unirlos fuese la idea, que todos guardan en el fondo de sus corazones, de que ellos son realmente la vieja guardia del café.” (1989: 54)

Hay que tener en cuenta en todo momento que *La colmena* es una novela de posguerra, una novela que intentó grabar la vida real de los madrileños en esta época oscura de la historia del país. En esos años, no hay otro sitio mejor que un café para observar la vida diaria, cual si se tratara de una maqueta, una miniatura de toda la sociedad.

En el desarrollo de la novela, Cela nos lleva fuera del café, sobre todo en el segundo capítulo. Hay más escenas en la calle que en el resto de los capítulos. Cela utiliza la hora de cenar para que la gente salga del microcosmos del café y nos ofrece una imagen más amplia a través de diferentes personajes como el poeta Martín Marco, quien ha dado un recorrido largo por la ciudad: “desde la calle Fuencarral, donde posiblemente estaba situada el café de Rosa hasta la calle Montesa, pasando por la casa de su hermana Filo, el bar de Celestino, la casa de Pablo Alonso y tras hablar con su amigo Paco” (Vargas Labella, 1986: 51).

En el capítulo II, aparece por la primera vez la palabra ciudad: “Martín Marco, el hombre que no ha pagado el café y que mira la ciudad como un niño enfermo y acosado, mete las manos en los bolsillos del pantalón” (1989: 30). Y cuando esta palabra vuelve

a aparecer en el capítulo IV, nos ofrece el autor una descripción más amplia y honda:

La noche se cierra, al filo de la una y media o dos de la madrugada, sobre el extraño corazón de la ciudad. Miles de hombres se duermen abrazados a sus mujeres sin pensar en el duro, en el cruel día que quizá les espere, agazapado como un gato montés, dentro de tan pocas horas. Cientos y cientos de bachilleres caen en el íntimo, en el sublime y delicadísimo vicio solitario. Y algunas docenas de muchachas esperan -¿qué esperan, Dios mío?, ¿por qué las tienen tan engañadas?- con la mente llena de dorados sueños. (1989: 97)

Poco a poco, Cela va introduciendo al lector en diferentes casas para que conozcamos mejor a los personajes. Por ejemplo, en la de la señorita Elvira, la de doña Visitación y don Roque, la de González, el cuñado de Martín Marco, etc.

La señorita Elvira vive en un apartamento miserable donde hace mucho frío. Aunque no hay una foto exacta del piso, a través de la descripciones de los objetos se da una impresión de un sitio triste, pequeño: “La señorita Elvira deja la novela sobre la mesa de noche y apaga la luz. *Los misterios de París* se quedan a oscuras al lado de un vaso mediado de agua, de unas medias usadas y de una barra de *rouge* ya en las últimas.” (1989: 40). La casa de la señora Visitación y don Roque, obviamente, es mucho mejor que la de Elvira considerando su posición económica que les permite tener sirvientes. Mientras la casa de Filo, la hermana de Martín Marco, está un poco más arreglada que la de Elvira pero también es un apartamento que huele a miseria. A veces la mujer pregunta a su marido Roberto si mañana será un día triste o un día feliz por la inseguridad y el temor a la pobreza.

La alcoba del matrimonio González tiene los muebles de chapa, un día agresiva y brillante, hoy ajada y deslucida: la cama, las dos mesillas de noche, una consolita y el armario. Al armario nunca pudieron ponerle la luna y, en su sitio, la chapa se presenta cruda, desnuda, pálida y delatora. La lámpara de globos verdes del techo aparece apagada. La lámpara de globos verdes no tiene bombilla, está de adorno. La habitación se alumbra con una lamparita sin tulipa que descansa sobre la mesa de noche de don Roberto. A la cabecera de la cama, en la pared, un cromo de la Virgen del Perpetuo Socorro, regalo de boda de los compañeros de don Roberto en la Diputación, ha presidido ya cinco felices alumbramientos. (1989: 94)

Cela utiliza el café de doña Rosa como la base de reunión de la gente, mientras diseña otros espacios como nudos que conectan a los cientos de personajes, como la casa de prostitución de doña Jesusa, el bar de Celestino Ortiz, el puesto de la castañera, la casa de doña Celia, etc., estos espacios son importantes para la cohesión de la estructura panorámica, como explicó Ilie:

Las coincidencias espaciales y temporales producen una convergencia de personajes que resulta estructuralmente unificadora... Es la decisión de Cela, al situar al mayor número posible de sus figuras próximas entre sí, la que controla la concurrencia de lugar y tiempo. (*Apud.* Labella, 1986: 55)

### III. 3.2.4. Existencialismo y realismo social

Es un dilema definir exactamente las vinculaciones de *La colmena*. Ante esta tesitura aparecen sus relaciones con el existencialismo, el tremendismo y el realismo. Existen muchas opiniones críticas a este respecto, tantas que pueden dejarnos aún más confundidos. Podríamos, sin embargo, para empezar asumir el existencialismo como una corriente filosófica, de mucha significación en la literatura, que tuvo lugar después de la Segunda Guerra Mundial. Principalmente floreció en la literatura francesa y llegó a su cumbre en la década de los cincuenta. Luego fue perdiendo vigor en las décadas posteriores. Los filósofos existencialistas se centran en la búsqueda de la libertad, la responsabilidad individual y el significado de la vida, revelando el concepto de la vida, vacía con una actitud pesimista que corre en paralelo con su reivindicación de la libertad individual.

Olga P. Ferrer, en su artículo *La literatura española tremendista y su nexa con el existencialismo* (1956: 298), ha afirmado que *La colmena*, en su juicio, es una obra existencialista. La verdad es que no la faltan razones para dar esta conclusión considerando los argumentos del existencialismo y *La colmena*. Por ejemplo, la novela dedica una parte importante para describir el vacío y el ridículo de la vida diaria que justamente coincide con el existencialismo. No faltan personajes que nos ayudan a entender este vacío.

“Don Jaime no solía pensar en su desdicha; en realidad, no solía pensar nunca en nada[...] "¿Cuántos tuberculosos habrá ahora en este Café?" [...] "¡Qué misterioso es esto! Tas, tas; tas, tas; y así toda la vida, día y noche, invierno y verano: el corazón."” (1989: 10)

No sólo los adultos, hasta los niños, sufren el mismo vacío y aburrimiento de la vida, “los niños le contestan ‘no, señor’, y siguen jugando al tren sin fe, sin esperanza, incluso sin caridad, como cumpliendo un penoso deber.”(1989: 15), No solo los individuos, sino toda la ciudad vive en este vacío y este sentimiento de pérdida de una

vida que tiene poco sentido,

miles de hombres se duermen abrazados a sus mujeres sin pensar en el duro, en el cruel día que quizá les espere, agazapado como un gato montés, dentro de tan pocas horas. Cientos y cientos de bachilleres caen en el íntimo, en el sublime y delicadísimo vicio solitario.(1989: 97)

Gonzalo Sobejano ha declarado que la mayoría de las novelas de Cela pertenecen a la corriente existencial, como las de Carmen Laforet y Miguel Delibes, entre otros. Sin embargo, ha señalado distinciones en *La colmena*: dar expresión a un existir no orientado. Ir el hombre hacia sí mismo no es una orientación, sino un encierro. La existencia orientada sólo puede consistir en dirigirse hacia los otros o hacia un ideal que trascienda el acotado tiempo histórico del propio vivir (Sobejano, 1975: 282).

Y luego viene el “pero”, “lo que distingue a la novela existencial es su falta de fin trascendente a la persona, su permanencia en la negatividad y la perplejidad” (*Ibid.*). En *La colmena*, no se destaca esta característica típica de las novelas existenciales.

Ortega tampoco está de acuerdo con la opinión de que *La colmena* sea una novela existencial, “en diferentes ocasiones y lugares se ha afirmado que *La colmena* es una novela existencialista, pero esta hipótesis no aparece suficientemente razonable” (1963: 45). Como la mayoría de las obras existenciales, se cimenta en un ambiente pesimista: el hombre está condenado a los sufrimientos de la vida vacía y lo que hace tampoco tiene significado. Nuestro autor se centra en la destrucción del ser humano que había llevado a cabo la sociedad, no es suficiente para marcar la novela con la etiqueta del existencialismo porque le falta un típico carácter de este: “el hombre es mortal, pero quisiera no serlo, y el conocimiento de su finitud, asociado al deseo de superar su limitación es inherente a la condición human” (Ortega, 1963: 45).

Según la investigación de Ortega, los existencialistas se dividieron en dos grupos diferentes: católicos –representados por G. Marcel, L. Levalle–, la existencia para ellos no es un simple principio, sino que está controlado por Dios; y ateos –Heidegger, Sartre–, la existencia no puede superarse y destaca la angustia del hombre. Pero el gran tema del existencialismo, la inmortalidad, no aparece en *La colmena*, “la actitud fundamental consiste en anesthesiarse con gestos, palabras, con lo vulgarmente cotidiano” (1963: 48).

Además, los existencialistas estiman y aprecian la lucha para la libertad del hombre, lo cual tampoco aparece en la novela de Cela. Incluso al contrario, los personajes de *La*

*colmena* parecen que no tienen ganas de luchar por nada, sino más bien se sienten indolentes, sentados viendo todo pasar. Como dice el mismo novelista: “los clientes de los cafés son gentes que creen que las cosas pasan porque sí, que no merece la pena poner remedio a nada” (1989: 10). Esto también hace diferente *La colmena* a las novelas existenciales. Por lo tanto, aunque *La colmena* tiene algunos puntos existencialistas, no es adecuado concluir que esta novela pertenece plenamente a este estilo literario.

Las notas existencialistas de *La colmena* son: negación de esencias a las que la conducta humana haya que ajustarse; irracionalidad del universo en que se vive; el vacío de la vida que se llena con el diario vivir, con lo cotidiano y mecanizado del actuar, y la motivación de la angustia y su solución sólo provienen del hombre. Faltan ciertas notas existencialistas, especialmente la reacción contra la irracionalidad: no hay actitud de lucha para hallar solución a su limitación temporal. Cela afirma, por otra parte, que el fatua determina la vida de los seres, mientras que los existencialistas creen que el hombre ha sido condenado a ser libre, porque no se ha creado, y por lo tanto su vida y futuro dependen solamente de la forma en que se hace, de como actúa. (Ortega, 1963: 54)

Ahora bien, si no se puede considerar *La colmena* como una novela existencialista, tenemos que buscar otra vía. ¿Es *La colmena* una novela del tremendismo? Aunque Cela fue considerado uno de los representantes más relevantes de esta corriente literaria, parece que no le gustó nada esta nomenclatura, así escribió en el prólogo de *Mrs. Caldwell habla con su hijo*: “el tremendismo es una estupidez de tomo y lomo, una estupidez solo comparable a la estupidez del nombre que se le da” (1953: 6).

*La colmena*, como una máquina del tiempo, nos regresa a la década de los cuarenta, recreando la vida diaria de las abejas de la metrópoli. Cela también dijo: “el escritor es el notario de la conciencia de su tiempo y de su mundo, y a la conciencia hay que tomarle el pulso donde está, a ras de tierra, pegada a la corteza de la tierra” (Cela, 1989: 570).

Comparando con sus obras anteriores como *La familia de Pascual Duarte*, un relato sobre un protagonista aislado, y *Pabellón de reposo*, una confesión de soledad y tristeza de un grupo de individuales, *La colmena* ha ampliado el marco hasta toda la ciudad, tratando de una ciudad entera en la época cuarenta del siglo XX. Por lo tanto, no es nada extraño considerar *La colmena* como una novela realista, ¿Hasta qué nivel llega el realismo de esta obra maestra de Cela? Para Gonzalo Sobejano, *La colmena* es una novela del realismo social:

En el caso de *La colmena* no hay sociedad solidaria, sino masa alienada; pero dar testimonio de ésta es ya señalar hacia aquélla. Por eso no tiene nada de sorprendente que novelistas más jóvenes representativos de un realismo social o social realismo propagado en la década de 1950 a 1960 vieses en *La colmena* un punto de partida. (1975: 118)

El mismo investigador utilizó las palabras de José María Castellet para apoyar su conclusión, “*La colmena* es la primera, la única novela española que, en los últimos quince años, lleva consigo la problemática del hombre español actual” (Castellet, 1955: 63).

Ortega incide en el carácter realista hasta considerar que su propósito es enfatizarlo en su narrativa hasta alcanzar la hiperrealidad. Cela ofrece una realidad frente a los ojos de los españoles, una realidad verdadera, sin ningún tipo de decoración, y obliga a los lectores a enfrentarla y reflexionarla.

Plantear el problema de la angustia del hombre, ya sea física o moral, desde su más desnuda interioridad. El propósito de Cela en *La colmena* es eliminar aquella realidad que por corriente carece de expresividad y verdad, presentando al lector la verdadera, la cruda, y, a menudo desagradable. Esta predilección revela el idealismo del novelista, un idealismo al revés, negativo y pesimista, pero siempre idealismo. (Ortega, 1963: 80)

La verdad es que el mismo autor, en muchas ocasiones repite que esta novela, es una obra realista, como lo que afirmó en el prólogo a la primera edición, la vida es lo que vive, en nosotros o fuera de nosotros.

Queramos o no queramos. La vida es lo que vive—en nosotros o fuera de nosotros—; nosotros no somos más que su vehículo, su excipiente, como dicen los boticarios”. (Ápud. Cela, 1989: 2).

### **III. 3.3. Las abejas perdidas en *La colmena***

#### **III. 3.3.1. Espíritu de la colectividad**

*La Colmena* es una novela panorámica, en la que predomina lo colectivo o lo social sobre lo individual. Intenta narrar un conjunto de relaciones entre los personajes, una diversidad caótica dentro de un grupo colectivo. Tales novelas suelen tener muchos personajes diferentes y cada uno tiene su propio hueco, aparecen en el escenario uno

tras otro, algunos desaparecen definitivamente después de su presentación, otros reaparecen más tarde. Muchas veces, los lectores se sienten perdidos ante el caos de los nuevos personajes.

Después de la Guerra Civil, las ciudades grandes como Madrid y Barcelona se convirtieron en grandes centros narrativos por el empeño de los autores en globalizar los conflictos, sobre todo de las capas sociales menos favorecidas en esos espacios que plantean tantas diferenciaciones. Así observamos algunas obras panorámicas relevantes dentro de la novela social, como *La colmena* de Camilo José Cela, *Nada* de Carmen Laforet (1945) o *La noria*, de Luis Romero (1952).

Bien señala Urrutia, “*La colmena* no es exactamente un documento, sino la visión, muy posiblemente sintetizadora y especialmente preñada de significación, que el sujeto de la narración tiene del Madrid de la época” (2001: 28). La novela no tiene protagonista central. Si tenemos que elegir un protagonista de esta novela, sin duda alguna, sería la capital, que sufrió hambre, miedo, desilusión y confusión buscando la salida en la miseria en la época Posguerra.

Como dice Ilie en *La novelística de Cela*, *La colmena* primero y ante todo, es una novela sobre la metrópoli:

Primero y ante todo, *La colmena* es una novela sobre Madrid. Incluso cuando los personajes se hallan en primer término, sus sombras se mezclan con las de las farolas callejeras y las casas que les sirven de fondo. Esas gentes son a menudo definidas no sólo por su nombre, sino por los de su ubicación; se les sitúa geográficamente mediante nombres de sitios y calles, por referencias al metro, los teatros, o los cafés. Todo recuerda la ciudad y la muchedumbre. [...] En el capítulo I, la escena misma se hace colectiva al situarse en una de las más típicas localizaciones de la vida madrileña: el café. El capítulo II muestra más escenas en las calles que en cualquier otro lugar determinad. (1971: 135)

La capital es lo que oye Martín Marco en la madrugada en la pensión de doña Jesusa:

[...] los ruidos de la ciudad, su alborotador latido; los carros de los traperos que bajan de Fuencarral y de Chamartín, que suben de las Ventas y de las Injurias, que vienen desde el triste, desolado paisaje del cementerio y que pasaron — caminando desde hace ya varias horas bajo el frío— al lento, entristecido remolque de un flaco caballo, de un burro gris y como preocupado. Y las voces de las vendedoras que madrugan, que van a levantar sus puestecillas de frutas en la calle del general Porlier. Y las lejanas, inciertas primeras bocinas. Y los gritos de los niños que van al colegio, con la cartera al hombro y la tierna, olorosa merienda en el bolsillo... (Cela, 1989: 120)

La capital es lo que se describe al comienzo del Final de *La colmena*:



Sobre Madrid, que es como una vieja planta con tierno tallitos verdes, se oye, a veces, entre el hervir de la calle, el dulce voltear, el cariñoso voltear de las campanas de alguna capilla. Las gentes se cruzan, presurosas. Nadie piensa en el de al lado, en ese hombre que a lo mejor va mirando para el suelo; con el estómago deshecho o un quiste en un pulmón o la cabeza destornillada... (*Ibid.*, 125)

La capital es el conjunto de gente que está sentado en el banco:

Los bancos callejeros son como una antología de todos los sinsabores y de casi todas las dichas: el viejo que descansa su asma, el cura que lee su breviario, el mendigo que se despioja, el albañil que almuerza mano a mano con su mujer, el tísico que se fatiga, el loco de enorme ojos soñadores, el músico callejero que apoya su cornetín sobre las rodillas, cada uno con su pequeñito o grande afán, van dejando sobre las tablas del banco ese aroma cansado de las carnes que no llegan a entender del todo el misterio de la circulación de la sangre. Y la muchacha que reposa las consecuencias de aquel hondo quejido, y la señora que lee un largo novelón de amor, y la ciega que espera a que pasen las horas, y la pequeña mecanógrafa que devora su bocadillo de butifarra y pan de tercera, y la cancerosa que aguanta su dolor, y la tonta de boca entreabierto y dulce babita colgando, y la vendedora de baratijas que apoya la bandeja sobre el regazo, y la niña que lo que más le gusta es ver cómo mean los hombres. (*Ibid.*, 90)

La novela empieza en uno de los sitios más típicos de la vida de los españoles: una cafetería. Desde el segundo capítulo, con el poeta expulsado, recorreremos diferentes sitios de la metrópoli: Gran Vía, Fuencarral (donde está la lechería de doña Ramona Bragado), la calle Ibiza (donde vive Filo y su esposo don Roberto), Chamberí (cerca de la casa de cita de doña Celia), Atocha (donde están la pensión de doña Matilde)... Podemos decir que, a través de la novela, se nos permite dar una vuelta por las calles de esta ciudad. La ciudad nos revela su personalidad, como un individuo independiente y separado de sus habitantes.

“[...]por las mismas calles que de día[...], se llenan— rebosantes como las tazas de los desayunos honestos— con las voces de los vendedores, los ingenuos y descocados cuplés de las criadas de servir, las bocinas de los automóviles, los llantos de los niños pequeños: tiernos, violentos, urbanos lobeznos amaestrados”. (1989: 90)

Se ofrece una imagen panorámica de la metrópoli de Posguerra, con toda su corte de miseria, de hambre, de deseo carnal, de los miedos y desilusiones con respecto al futuro.

Como ya hemos mencionado, en esta obra se censan en total unos trescientos individuales. Según la observación de Eugenio de Nora, sólo cuarenta y cuatro se

mencionan más de una vez(1978:101-120). Esta novela hay varios personajes que aparecen una sola vez y desaparecen definitivamente, como advierte Raquel Asún: “la mujer que vende lotería, el camarero que sirve a Pablo y Laurita, el empleado del cementerio, la madre de Alfonsito o José María, el sobrino irreverente de doña Montserrat...” (1984: 45). Mientras tanto, unos personajes se describen con mayor recorrido, como doña Visi, Roberto, Filo, Celestino, Paco, Victorita, doña Jesusa y Pura, Ventura y Julita, Petrita, don Ramón y, por supuesto, doña Rosa y el poeta joven Martín Marco. Según la estadística de Nora (1971:38), doña Rosa aparece veintiuna veces; Martín Marco que es el único personaje que aparece desde el primer capítulo hasta el final, en total unas treinta y una.

¿Pero podemos inferir de ello que esta novela tenga un protagonista, sea un héroe o antihéroe? La respuesta es negativa, porque en “ese sepulcro, esa cucaña, esa colmena” (Cela, 1989: 124), los cientos de personajes que aparecen contribuyen al protagonismo colectivo. Todos están ocupados sobreviviendo, buscando una posible salida a la vida, y cada uno juega su propio papel aportando una pequeña pincelada a la vista panorámica de la metrópoli en el año 1942.

La sociedad que Camilo José Cela ofrece, según diferentes formas de clasificar, se divide en varios grupos según las condiciones económicas de los protagonistas: los pudientes, como la famosa doña Rosa que lleva todos los días insultando a sus empleados; don Mario de la Vega, el impresor que quiere aprovecharse de un bachiller ofreciéndole un trabajo sin contrato; y también doña Trinidad García Sobrino o don Pablo Alonso. También están aquellos que, sin ser pudientes, se encuentran en una situación económica estable y no sufren el hambre como el matrimonio de don Roberto y Filo que pueden comer huevos fritos; don Ibrahím de Ostolaza y Bofarull, que tiene un trabajo y le gusta mostrar al público su talento verbal. También nos hallamos a trabajadores malpagados, como el pobre camarero Pepe que ya es mayor y no le queda otro remedio que aguantar a su dueña; el violinista Seoane que trabaja en la cafetería de doña Rosa, que no tiene suficiente para cubrir la demanda de la familia; la joven Victorita, que tiene que vender su cuerpo para ganar dinero para la curación de su novio tuberculoso, etc. Por último, los pobres de solemnidad como Martín Marco, expulsado de la cafetería por no poder pagar; el gitanillo que canta flamenco que a pesar de lo poco que come, todavía tiene fuerza para cantar en la calle.

El café de doña Rosa, que es como un microcosmos, nos permite analizar a los clientes que vienen a matar el tiempo. La mayoría son de la clase media empobrecida

por la guerra y también hay un grupo abundante que sufre la pobreza. Estos personajes, cada uno, con sus propios problemas, protagonizan *La colmena* y la enriquecen con sus apreciaciones de los hechos. Los camareros, los propietarios, los guardias, las prostitutas, los poetas, las criadas, los serenos, los homosexuales, viven o mueren en las mismas calles, en un mismo tiempo. Estas vidas, con las miradas desilusionadas, con destinos inciertos, pasan hambre, frío y confusión en aquella época de la dictadura. Para conocer a todos esos personajes hay que seguir el objetivo de la cámara de nuestro autor, que se mueve constantemente durante la novela sin recurrir a la indagación psicologista, como señala Asún (1982: 9): nos da la impresión de que con lo que ofrece el autor, resulta difícil conocer a los personajes por la falta de informaciones. A este respecto, Manuel Durán apunta:

Es el entrecruzamiento y la abundancia de los personajes lo que nos da la impresión de la masa, la presencia confusa de la gran ciudad. [...] Cela nos muestra los árboles individuales y el bosque colectivo, -confuso, triste, pero bien vivo, -del Madrid de la Postguerra. (Durán, 2002: 191)

### **III. 3.3.2. Las abejas perdidas en esta novela**

#### **III. 3.3.2.1. La dueña de la cafetería “La Delicia”: doña Rosa**

Doña Rosa es un personaje muy importante en *La colmena*. Ella es la dueña del café La Delicia, que es el lugar de encuentro de los habitantes madrileños en esta obra. Su caracterización transcurre durante casi toda la obra, pero sobre todo se concentra en el primer capítulo, donde nos presenta el narrador a unos treinta y cinco personajes, reunidos todos ellos en el café de esta misma protagonista. A lo largo de la obra, poco a poco, el lector forma una imagen más completa conociendo detalles descriptivos tanto de sus características físicas como de su forma de ser: primero, físicamente, es una mujer fea, gorda, mal arreglada; segundo, su personalidad no mejora, es desagradable, antipática, egoísta, hipócrita, déspota, colérica. Es decir, encarna una imagen completamente negativa.

Hemos de tener en cuenta que el contexto histórico de esta novela es el Madrid del año 1942, es decir, en la época de Posguerra y bajo el dominio de la dictadura militar de Franco. Era una época muy machista en la que el hombre jugaba el papel fundamental y relevante de la sociedad. La mayoría de las mujeres no trabajaban y su función principal

era cuidar la casa, hacer la limpieza y mostrar obediencia al marido, como doña Visitación: que cocina para su marido y su hija, y se preocupa en educar a su hija para que guarde la virginidad hasta el matrimonio.

En aquella época la decencia, entre otras muchas cosas, representada por la virginidad, era imprescindible para ser respetada por la sociedad. Esto provocó lo que, generalizando, podríamos asumir como una división de las mujeres en dos clases. La primera eran las mujeres decentes y honradas que cumplían con sus obligaciones sociales y la sociedad las consideró como mujeres que merecían ser protegidas. La segunda clase, al contrario, estaba formada por las mujeres que no correspondían a esta imagen ideal: viudas y huérfanas de la guerra del bando republicano, mujeres divorciadas o separadas, jóvenes que pierden la honra y son abandonadas, convirtiéndose muchas de ellas en madres solteras (Hobisch, 2010: 10).

Si tenemos en cuenta la situación general de las mujeres de la década de los 40 en España, resulta todavía más interesante la imagen de doña Rosa como una reina en su propio mundo, el café “La Delicia”.

Cela la describe como una mujer poderosa, colérica y déspota a la que incluso los hombres, como el camarero Pepe, le tienen miedo y no se atreven a defenderse cuando ella les insulta. Podemos decir que es una imagen conflictiva, chocante, y que contrasta con las típicas señoras de este período histórico. “A doña Rosa lo que le gusta es arrastrar sus arrobos, sin más ni más, por entre las mesas. Fuma tabaco de noventa, cuando está a solas, y bebe ojén, buenas copas de ojén, desde que se levanta hasta que se acuesta. Después tose y sonrío.” (1989: 9)

Empezamos a conocer este personaje desde su caracterización física, que no es una imagen agradable: “Gorda, abundante, su cuerpecillo hinchado se estremece de gozo al discursar; parece un gobernador civil” (1989: 26). Veamos cómo a lo largo del relato sigue estableciéndose apuntes sobre este personaje:

Doña Rosa va y viene entre las mesas del café, tropezando a los clientes con su tremendo trasero. [...] Fuma tabaco de noventa, cuando está a solas, y bebe ojén, buenas copas de ojén, desde que se levanta hasta que se acuesta. Después tose y sonrío. [...] Doña Rosa tiene la cara llena de manchas, parece que está siempre mudando de piel como un lagarto. Cuando está pensativa se distrae y se saca virutas de la cara, largas a veces como tiras de serpentinas. Después vuelve a la realidad y se pasea otra vez, para arriba y para abajo, sonriendo a los clientes, a los que odia en el fondo, con sus dientecillos renegridos, llenos de basura. (1989: 9)

Doña Rosa clava sus ojitos de ratón sobre Pepe, [...] Detrás de los gruesos

cristales, los ojitos de doña Rosa parecen los atónitos ojos de un pájaro disecado. (*Ibid.*, 12)

Doña Rosa, con sus manos gordezuelas apoyadas sobre el vientre, hinchado como un pellejo de aceite, es la imagen misma de la venganza del bien nutrido contra el hambriento. ¡Sinvergüenzas! ¡Perros! De sus dedos como morcillas se reflejan hermosos, casi lujuriosos, los destellos de las lámparas. (*Ibid.*, 20)

Enlutada, nadie sabe por qué, desde que casi era una niña, hace ya muchos años, y sucia y llena de brillantes que valen un dineral, doña Rosa engorda y engorda todos los años un poco, casi tan de prisa como amontona los cuartos. (*Ibid.*, 27)

Sin embargo, es un personaje femenino que tiene éxito económico, es independiente y, por lo menos en su “mundo”, el café La Delicia, tiene autoridad. A través de la lectura de las siguientes descripciones, no es difícil descubrir que la doña Rosa que plasma Cela tiene rasgos masculinos: “Doña Rosa levantó la cabeza y respiró con profundidad. Los pelitos de su bigote se estremecieron con un gesto retador, con un gesto airoso, solemne, como el de los negros cuernecitos de un grillo enamorado y orgulloso”(1989: 13).

Merece la pena hacernos esta pregunta, ¿por qué el narrador la retrata como un hombre? Esto tiene relación con el trasfondo histórico, era una época machista, sólo los hombres tenían derecho de mandar o dominar mientras las mujeres se callaban y se les obligaba a obedecer lo que les decían. Con los caracteres físicos masculinos, resulta más fácil para los lectores entender su personalidad fuerte y áspera. (*cf.* Hobisch, 2010: 13-14)

En cuanto a su personalidad, también se puede notar que es más parecida a un hombre que a una mujer por su poder, que es un aspecto esencial de su forma de ser. Ella es la dueña del café La Delicia, es económicamente independiente. También “es accionista de un banco”, “guarda baúles enteros de oro tan bien escondidos que no se lo encontraron ni durante la Guerra Civil”(1989: 27), una comerciante “sutil” y tiene su propio principio del negocio, “las cuentas claras, hijitos, las cuentas claras, que son una cosa muy seria.” (1989: 27) Considera su cafetería como su mundo, como su imperio, donde ella es la emperatriz, que tiene el poder de mandar a cualquiera. Cuando por la mañana está sola en el café dice:

Pero quien manda aquí soy yo. ¡Mal que os pese! Si quiero me echo otra copa y no tengo que dar cuenta a nadie. Y si me da la gana, tiro la botella contra un espejo. No lo hago porque no quiero. Y si quiero, echo el cierre para siempre y aquí no se despacha un café ni a Dios. Todo esto es mío, mi trabajo me costó levantarlo.

[...]

El café es como el gato, sólo que más grande. Como el gato es mío, si me da la gana le doy morcilla o lo mato a palos.(1989:123)

Raquel Asún explica que la imagen de dominio de la dueña se puede transponer del microcosmos del café al macrocosmos de la sociedad franquista (1982: 40-41). Doña Rosa es un símbolo del hombre franquista dominante en esta sociedad. Gracias a su fortuna, que la sitúa en una situación económica independiente y de riqueza, puede dominar y explotar a otros. Como en el caso del trato a sus empleados, quienes para ella son inferiores tanto en lo económico como en lo tocante a la virtud.

-¡Anda, pues naturalmente! ¡Eso sí que estaría bueno, que encima se me pegasen a mí al bolsillo! Pero no es eso sólo. ¿Y el escándalo que se armó? ¿Y el susto que se llevaron los clientes? ¿Y el mal efecto de que ande todo rodando por el suelo? ¿Eh? ¿Eso cómo se paga? ¿Eso quién me lo paga a mí? ¡Bestia! ¡Que lo que eres es un bestia, y un rojo indecente, y un chulo! ¡La culpa la tengo yo por no denunciaros a todos! ¡Di que una es buena! ¿Dónde tienes los ojos? ¿En qué furcia estabas pensando? ¡Sois igual que bueyes! ¡Tú y todos! ¡No sabéis donde pisáis! (1989: 65)

-¡Hombre, claro! ¡Lo que faltaba es que hubiera sido aposta! ¡Sería lo último! ¡Que en mi Café y en mis propias narices, una mierda de encargado que es lo que eres tú, me rompiese las cosas porque sí, porque le daba la gana! ¡No, si a todo llegáremos! ¡Eso ya lo sé yo! ¡Pero vosotros no lo vais a ver! ¡El día que me harte vais todos a la cárcel, uno detrás de otro! ¡Tú el primero, que no eres más que un golfo! ¡Di que una no quiere, que si tuviera mala sangre como la tenéis vosotros...! (*Ibid.*, 66)

Cela nos ha plasmado a una mujer que no tiene ni una gota de educación. Lleva días y noches despreciando a otros, a sus empleados como hemos mencionado arriba, incluso a su cuñado: “para golfos ya tengo bastante con mi cuñado. ¡Menudo Pendón!” (1989: 12). Su respeto proverbial hacia Hitler da cuenta de sus planteamientos ideológicos:

Doña Rosa mira fijamente para el teclado del piano. Tiene el aire triste y distraído y habla como consigo misma, igual que si pensara en alto.

-Lo que hay es que los alemanes, que son unos caballeros como Dios manda, se fiaron demasiado de los italianos, que tienen más miedo que ovejas. ¡No es más!

Suena la voz opaca, y los ojos, detrás de los lentes, parecen velados y casi soñadores.

-Si yo hubiera visto a Hitler, le hubiera dicho: "¡No se fíe, no sea usted bobo, que éstos tienen un miedo que ni ven!"

Doña Rosa suspiró ligeramente.

-¡Que tonta soy! Delante de Hitler, no me hubiera atrevido ni a levantar la

voz...

A doña Rosa le preocupa la suerte de las armas alemanas. Lee con toda atención, día a día, el parte del Cuartel General del Führer, y relaciona, por una serie de vagos presentimientos que no se atreve a intentar ver claros, el destino de la Wehrmacht con el destino de su Café. (1989: 28)

El diálogo juega un papel importante en plasmar la imagen de doña Rosa —en realidad, es básico en toda la obra y para todos los personajes—, y sirve para presentarla directamente sin necesidad de que el autor haya de mediar en su desarrollo. A través de analizar este recurso abundante de conversaciones, nos permite conocer a este personaje particular. A continuación, seleccionamos unos fragmentos dialogados con el fin de incidir en la caracterización de doña Rosa. Por ejemplo, este que vemos en primer término, resalta su condición de avara mercantilista:

—¿Cuántas onzas echaste, Gabriel?

—Dos, señorita.

—¿Lo ves? ¡Lo ves! ¡Así no hay quien pueda! ¡Y después, que si bases de trabajo, y que si la Virgen!¿No te dije bien claro que no echases más que onza y media? Con vosotros no vale hablar en español, no os da la gana de entender. (1989: 15)

—¿Con que otra vez hablando por ahí, como si no hubiera nada que hacer?

— Es que estaba pidiendo más leche, señorita.

— ¡Sí, más leche! ¿Cuánta han traído esta mañana?

— Como siempre, señorita: sesenta.

— ¿Y no ha habido bastante?

— No, parece que no va a llegar.

— Pues, hijo, ¡ni que estuviésemos en la maternidad!¿Cuánta has perdido?

— Veinte más.

— ¿Y no sobraré?

— No creo.

— ¿Cómo no creo?¡Nos ha merengao! ¿Y si sobra, di?

— No, no sobraré. ¡Vamos, digo yo!

— Sí, digo yo, como siempre, digo yo, eso es muy cómodo.¿ Y si sobra?

— No, ya verá como no ha de sobrar. Mire usted cómo está el salón.

— Sí, claro, cómo está el salón, cómo está el salón. Eso se dice muy pronto. ¡Porque soy honrada y doy bien, que si no ya verías a dónde se iban todos!¡Pues menudos son! (1989: 16)

Doña Rosa muestra un despotismo áspero, insufrible, impío. Lógicamente, sus empleados son los que sufren más su verborrea hiriente. En esta conversación con el camarero Pepe sólo habla la señora porque el hombre no se atreve a defenderse, solo se atreve a murmurar entre dientes: “A esta tía bruja lo que le vendría de primera es que la abrieran en canal un buen día. ¡Cerde! ¡Tía zorra!” (1989: 15):

— Y tú, pasmado, ya estás yendo por el periódico. ¡Aquí no hay respeto ni

hay decencia, eso es lo que pasa! ¡Ya os daría yo para el pelo, ya, si algún día me cabreara! ¡Habrased visto!

— ¡Qué miras! ¡Qué miras! ¡Bobo! ¡Estás igual que el día que llegaste! ¡A vosotros no hay Dios que os quite el pelo de la dehesa! ¡Anda, espabila y tengamos la fiesta en paz, que si fueras más hombre ya te había puesto de patas en la calle! ¿Me entiendes? ¡Pues nos ha merengao!

— Ande, ande... Cada cual a lo suyo. Ya sabe, no perdamos ninguno la perspectiva, ¡Qué leñe!, ni el respeto, ¿me entiende?, ni el respeto. (1989: 13)

La llegada de un cliente con el aspecto de no tener ni una peseta en el bolsillo, desencadena la crueldad de la dueña del café:

Uno de los hombres que, de codos sobre el velador, ya sabéis, se sujeta la pálida frente con la mano triste y amarga la mirada, preocupada y como sobrecogida la expresión, habla con el camarero. Trata de sonreír con dulzura, parece un niño abandonado que pide agua en una casa del camino. (*Ibid.*, 17)

Cuando doña Rosa se entera de que este chico no puede pagar el café, su reacción es totalmente “profesional”:

Eso dicen todos y después, para uno que vuelve, cien se largan, y si te he visto no me acuerdo. ¡Ni hablar! ¡Cría cuervos y te sacarán los ojos! Dile a Pepe que ya sabe: a la calle con suavidad, y en la acera, dos patadas bien dadas donde se tercie. ¡Pues nos ha merengao! (*Ibid.*, 17)

Cuando la señorita Elvira se pone triste al ver que el joven pobre es expulsado del café, “pobre chico, a lo mejor no ha comido en todo el día” (1989: 18), doña Rosa le contesta imperturbable: “¿Usted también me sale romántica? ¡Pues vamos servidos! Le juro a usted que a corazón tierno no hay quien me gane, pero, ¡con estos abusos!” (*Ibid.*)

Terminamos esta revisión de doña Rosa con una apreciación del autor que la condena aún más. A una de sus clientes, Isabel Montes, viuda de Sanz, se le muere un hijo. Doña Rosa se acerca para consolarla, sus palabras parecen no ser muy acertadas: “para haberse quedado tonto, más valió que Dios se lo llevara” (1989:10). Quedémonos con estas palabras de Cela para interpretar de forma más ajustada esa respuesta brutal de doña Rosa:

Hay gentes a las que divierte ver pasar calamidades a los demás; para verlas bien de cerca se dedican a visitar los barrios miserables, a hacer regalos viejos a los



moribundos, a los tísicos arrumbados en una manta astrosa, a los niños anémicos y panzudos que tienen los huesos blandos, a las niñas que son madres a los once años, a las golfas cuarentonas comidas de bubas: las golfas que parecen caciques indios con sarna. Doña Rosa no llega ni esa categoría. Doña Rosa prefiere la emoción a domicilio, ese temblor. (1989: 31)

### III. 3.3.2.2. Martín Marco, “el joven poeta”

Cuando Martín Marcos aparece en el primer capítulo, Cela sólo le llama como “el joven poeta” (1989: 12), como otros personajes anónimos. Aunque la novela sea coral, la narración se escora poco a poco alrededor de este personaje. Sobre todo la última parte de la obra termina girando casi en derredor suyo. Sobre la relevancia de esta figura, Darío Villanueva ha afirmado que “sin incurrir en la falacia del autobiografísimo romo, no veo por qué abstenerse de sugerir que Martín Marco merece el calificativo de *alter ego* del autor” y advierte que “no se puede mantener que es el protagonista de esta novela como, por ejemplo, *Pascual Duarte* de Cela” (*Ápud.* Aznar Soler y Asún, eds. 1991:433). J. M. Castellet ha expresado (1955: 65) una opinión similar sobre el papel de Martín Marco: “No es más que una figura simpática, una línea-eje a ambos lados de la cual desplegará a los demás personajes, que no deberán apartarse demasiado de ella.”

Sin embargo, José Ortega no tiene reparos en afirmar que él es “protagonista central” (1965:93) de esta obra colectiva. Gonzalo Sobejano ha afirmado que “la figura de Martín Marco, el escritor arrojado a la calle anteriormente, se destaca más que ninguna otra.”(1978: 114)

Este personaje juega un rol de guía para los lectores que nos orienta en el desordenado y confuso espacio de la novela, donde se mezclan las múltiples y complicadas relaciones de los cientos de personajes. En esta línea, señala Raquel Asún en la introducción de su edición de *La colmena*:

[...] expulsado violentamente del café de doña Ros— hecho específicamente marcado —, iremos descubriendo que es hermano de Filo, cuñado de Roberto González (empleado de la Diputación y contable en la tahona de don Ramón y de Paulina), amigo de Ventura Aguado (el novio de Julita Moisés que está de huésped en la pensión de doña Matilde, en que vive también Tesifonte Ovejero y Lola, amante de Roque Moisés, trabaja de criada), de Pablo Alonso (el amante de Laurita), de Ricardo Sorbedo (el antiguo novio de Maribel Pérez, hija de la Eulogia y de Braulio y bohemio que acude al tenducho de don Pedro Pablo Tauste, vecino de don Ibrahim y de la difunta doña Margot), de Rómulo el librero, de Celestino Ortiz

(dueño del bar Aurora, a donde va Julio García Morrazo, novio de Petrita), de Petrita (la criada de Filo y Roberto), de doña Jesusa (la dueña del prostíbulo que le presenta a Purita). (1984: 40)

Martín Marco desempeña un papel esencial y sobresaliente tanto en volumen narrativo como en la importancia dramática. Es un personaje distinto a los otros, como dijo Ortega (1965), el único en *La colmena* que expresa su indignación contra el descontrol espiritual y social que le ahoga, mientras otros seres lo llevan con más resignación. Otro de los aspectos fundamentales de Martín Marco es su concepción del tiempo. En una obra en la que parece que los personajes están invalidados y discurren por un tiempo desprovisto de valor, pues parece un bucle repetitivo el ciclo en el que se hallan, Martín Marco sí es importante para llevar a cabo su creación literaria, de la que el narrador se hace eco de manera ponderativa:

El hombre no es un cualquiera, no es uno de tantos, no es un hombre vulgar, un hombre del montón, un ser corriente y moliente; tiene un tatuaje en el brazo izquierdo y una cicatriz en la inglés. Ha hecho sus estudios y traduce algo del francés. Ha seguido con atención el ir y venir del movimiento intelectual y literario, y hay algunos folletos de El Sol que todavía podría repetirlos casi de memoria. De mozo tuvo una novia suiza y compuso poesías ultraístas. (1989: 18)

Una de los rasgos que definen a este poeta es la pobreza. En el primer capítulo, a través de los ojos de Pepe, el camarero que tiene que expulsar a Martín Marco a la orden de doña Rosa, se observa:

Un hombrecillo desmedrado, paliducho, enclenque, con lentes de pobre alambre sobre la mirada. Lleva la americana raída y el pantalón desflecado. Se cubre con un flexible gris oscuro, con la cinta llena de grasa, y lleva un libro forrado de papel de periódico debajo del brazo. (1989: 17)

Con una pincelada, Cela plasma la imagen de un hombre joven que se dedica a su vocación literaria pero sufre la miseria: “[...] se despide del camarero llevándose la mano al ala de su triste y mugriento sombrero gris [...]” (1989: 30). Cuando ya sale a la calle, “mira la ciudad como un niño enfermo y acosado, mete las manos en los bolsillos del pantalón.” (*Ibid.*) Por la noche, Martín Marco sigue su recorrido por la ciudad:

No lleva encima ni una perra gorda y prefiere esperar a que acabe el Metro, a que se escondan los últimos amarillos y enfermos tranvías de la noche. La ciudad parece más suya, más de los hombres que, como él, marchan sin rumbo fijo con las

manos en los vacíos bolsillos en los bolsillos que, a veces, no están ni calientes-, con la cabeza vacía, con los ojos vacíos, y en el corazón, sin que nadie se lo explique, un vacío profundo e implacable. (1989: 18)

Gracias a su hermana Filo, puede calentarse y comer algo cuando su cuñado no se encuentra. Encuentra en ella uno de sus apoyos vitales: “mi hermano no hizo nada, yo se lo aseguro a usted; eso debe ser una equivocación, nadie es infalible, él tiene sus cosas en orden”(1989:129). La preocupación es constante en ella a causa de su hermano.

La disparidad, sin embargo, se evidencia ante la postura de Roberto, el marido de Filo, con el que mantiene una disputa en cuanto al posicionamiento social. Roberto representa la aceptación, la resignación de lo establecido, mientras que Martín no puede aceptar esa condición servil y acrítica en la posguerra, en la dictadura. Dice Martín de su cuñado: “A él le es todo igual y piensa que lo mejor es ir tirando como se pueda. A mí, no; a mí no me es todo igual ni mucho menos. Yo sé que hay cosas buenas y cosas malas, cosas que se deben hacer y cosas que se deben evitar”(1989: 38).

Hay momentos, sin embargo, tal vez porque la pobreza lo acucia a dentelladas, en los que nuestro poeta parece humilde y tímido. Por ejemplo, cuando se encuentra con su compañera del bachillerado Nati Robles en la Red de San Luis, la mira temeroso. Y suele mirar a todas las caras que le resultan algo conocidas “con cierto miedo”, “[...] El hombre siempre piensa que se le van a echar encima y que le van a empezar a decir cosas desagradables” (1989: 67). Se puede interpretar también como una vía de escape ante la actitud compasiva de los demás, y la humillación que siente por dentro al recibir esta ayuda, Martín Marco prefiere recorrer la ciudad por la noche aunque con el estómago vacío; en estos momentos, sin embargo, siente que la ciudad es suya porque todo el mundo está en casa dejando la capital vacía.

A Martín Marco le gustan los paseos solitarios, las largas, cansadas caminatas por las calles anchas de la ciudad, por las mismas calles que de día, como por un milagro, se llenan rebosantes como las tazas de los desayunos honestos con las voces de los vendedores, los ingenuos y descocados cuplés de las criadas de servir, las bocinas de los automóviles, los llantos de los niños pequeños: tiernos, violentos, urbanos lobeznos amaestrados. (1989: 90)

En el camino a la casa de citas para buscar un sitio para aliviar el frío, a sabiendas de que no es un hábitat agradable, no tiene más remedio que asumir la humillación. No le queda otra, la realidad se impone ante sus propósitos idealizados:

Martín siente frío y piensa ir a darse una vuelta por los hotelitos de la calle de Alcántara, de la calle de Montesa, de la calle de Las Naciones, que es una callejuela corta, llena de misterio, con árboles en las rotas aceras y paseantes pobres y

pensativos, que se divierten viendo entrar y salir a la gente de las casas de citas, imaginándose lo que pasa dentro, detrás de los muros de sombrío ladrillo rojo. El espectáculo, incluso para Martín, que lo ve desde dentro, no resulta demasiado divertido, pero se mata el tiempo. Además, de casa en casa, siempre se va cogiendo algo de calor. (1989: 91)

En uno de los pasajes de la novela, cuando la policía le pide la documentación en la esquina de General Pardiñas, “habla suplicante, acobardado, con precipitación”, e incluso se pone tembloroso como “una vara verde”. Empieza a toser mientras les dice “— ¡Je, je! Usted perdone, es que estoy algo acatarrado, eso es, algo acatarrado, ¡je, je!” (1989: 93). Después de escuchar su referencia a su trabajo en la prensa del Movimiento afín a Franco:

Colaboro en la prensa del Movimiento, pueden ustedes preguntar en la Vicesecretaría, ahí en Genova. Mi último artículo salió hace unos días en varios periódicos de provincias: en Odiel, de Huelva; en Proa, de León; en Ofensiva, de Cuenca. Se llamaba Razones de la permanencia espiritual de Isabel la Católica. (*Ibid.*)

La policía le dice que ya puede irse. El pobre poeta escapa sin volver la cabeza porque no se atreve, porque tiene un miedo espantoso que no logra contener. Martín Marco, de nuevo, se encarna en uno de los muchos españoles que sentían ese pánico ante la represión existente.

Comienza a correr, desbocado, “el pecho jadeante”, “las sienes con fuego”, “la lengua pegada al paladar”, “la garganta agarrotada”, “las piernas flácidas”, “el vientre como una caja de música con la cuerda rota”, “los oídos zumbadores”, “los ojos más miopes que nunca”, se siente un calor que no le deja ni respirar, “un calor húmedo e incluso quizás amable, un calor unido por mil hilos invisibles a otros calores llenos de ternura”. Ha sudado como “un gladiador en el circo, como un cerdo en la matanza”. Mientras está corriendo, lleva miles de ideas en la cabeza que “se empujan, se golpean, se atropellan, se caen y se levantan”, y le pregunta a sí mismo “¿De qué tengo yo miedo? [...] ¿De qué tengo yo miedo?” “¡Yo no me meto en nada!” (1989: 94), y luego empieza a pensar como un loco:

[...] Tenía un diente de oro. ¡Je, je!” [...] A mí me haría bien un diente de oro. ¡Qué lucido! ¡Je, je! [...] ¡Vaya un diente de oro! [...] Soy Martín Marco. Con diente de oro y sin diente de oro. [...] ¡Esto es para volverse un loco! ¡Este es un mundo de locos! ¡De locos de atar! ¡De locos peligrosos! ¡A mi hermana le hacía falta un diente de oro. Si tuviera dinero, mañana le regalaba un diente de oro a mi hermana! [...] Ni Isabel la Católica, ni la vicesecretaría, ni la permanencia espiritual de nadie. ¡Lo que

yo quiero es comer! ¡Comer! [...] ¡Y quiero comprarme una cajetilla entera y no fumarme las colillas del bestia! (*Ibid.*)

Después suspira: “¡Este mundo es una mierda!” y “los que andamos por ahí tirados y malcomidos, a dar la cara y a pringar la marrana”. Al final, llega a la conclusión: “Esto se me quitaba a mí con tres duros.” (*Ibid.*) Él mismo sabe que esto viene del miedo de ser pobre, de ser despreciado por los demás, y de la situación sociopolítica que se vive en España.

Ortega lleva a cabo un interesante análisis de la escena que hemos vivido en su artículo titulado “Importancia de Martín Marco”:

En el incidente del policía con Martín Marco se condensa toda la ideología del personaje, y así podemos ver: 1. ambiente típico de posguerra, lleno de recelos, temor a la delación o al arresto, a la acusación por pertenecer a izquierdas. Martín tiene mucho miedo de que el policía lo confunda con un antifranquista; 2. problema económico: lo que quiere en última instancia es comer; 3. indignación contra la sociedad y contra la insolidaridad humana; 4. cobardía y conformismo que siguen a sus explosiones de indignación. Pocas oportunidades se le ofrecen a Marco para mejorar su situación. (1965: 93)

Cuando entra en el bar de Celestino para encontrarse con su amigo Paco, aunque “en los ojos, que le brillan un poco, que ha hecho un gran esfuerzo para arrancar”, le pregunta Celestino si ha cobrado porque ya tiene veintidós pesetas de deuda. Martín Marco, un hombre pobre pero muy orgulloso, se siente ofendido y se pone enfadado, “arruga un poco la frente y ahueca la voz”, diciendo: “Creo que le he pagado a usted siempre, en cuanto he tenido dinero”. Luego, “levanta la cabeza con un profundo gesto de orgullo y de desprecio, y clava sus ojos sobre un grano que tiene en la barbilla”, preguntándole con una voz dura y reticente “¿Quiere usted culparme a mí de que haya contribuciones?” El choque empieza definitivamente cuando el poeta le llama “un mísero pequeño burgués” que lee a Nietzsche con una sonrisa “mitad de asco, mitad de compasión”. El poeta grita: “¡Pégume si quiere, no me importa!”. Y a continuación se despide con un tono irónico: “ese café me lo apunta y se lo guarda donde le quepa, ¡no lo quiero!”. El poeta sale a la calle “con paso de triunfador” y Celestino se queda “perplejo, sin saber qué hacer”. (1989: 42).

Parece que el poeta ha defendido su orgullo en este conflicto, no obstante, en la conversación con su amigo Paco, a quien encuentra en la esquina de O’Donnell, le confiesa que está muy harto, muy harto de vivir en esta miseria: expulsado del café, no

es capaz de pagar su deuda y no le queda otro remedio que recibir la ayuda de su hermana mayor aguantando a su cuñado. Pasa los días en las oficinas de bancos o en las de correos para no sufrir el frío, hasta las cuartillas para escribir tiene que pedírselas a él. Es un hombre que tiene mucho orgullo, pero debido a su pobreza, a veces le resulta difícil conseguir el respeto de la gente, lo cual le resulta conflictivo y doloroso:

Paco le pone una mano sobre el hombro.  
-Estás sofocado. ¿Por qué no me esperaste?  
Martín parece un sonámbulo, un delirante.  
-¡Por poco lo mato! ¡Es un puerco!  
-¿Quién?  
-El del bar.  
-¿El del bar? ¡Pobre desgraciado! ¿Qué te hizo?  
-Recordarme los cuartos. ¡Él sabe de sobra que, en cuanto tengo, pago!  
-Pero, hombre, ¡le harían falta!  
-Sí, para pagar la contribución. Son todos iguales.  
Martín miró para el suelo y bajó la voz.  
-Hoy me echaron a patadas de otro Café.  
-¿Te pegaron?  
-No, no me pegaron, pero la intención era bien clara. ¡Estoy ya muy harto, Paco!  
-Anda, no te excites, no merece la pena. ¿A dónde vas?  
-A dormir.  
-Es lo mejor. ¿Quieres que nos veamos mañana?  
-Como tú quieras. Déjame recado en casa de Filo, yo me pasaré por allí.  
-Bueno.  
-Toma el libro que querías. ¿Me has traído las cuartillas?  
-No, no pude. Mañana veré si las puedo coger. (1989: 43)

Es muy complicado defender el orgullo de un intelectual como Martín Marco bajo la condición miserable de su economía. En el café de la calle de San Bernardino, la vida le obliga a pedir dinero a su amigo Ventura Aguado, con quien estudió en la universidad antes del estallido de la Guerra Civil.

-En fin... Oye, Ventura, déjame dos duros, hoy no he comido.  
-¡Pero, hombre, así no se puede vivir!  
-¡Bien lo sé yo!  
-¿Y no encuentras nada por ahí?  
-Nada, los dos artículos de colaboración; doscientas pesetas con el nueve por ciento de descuento.  
-¡Pues estás listo! Bueno, toma, ¡mientras yo tenga! Ahora mi padre ha tirado de la cuerda. Toma cinco, ¿qué vas a hacer con dos?  
-Muchas gracias; déjame que te invite con tu dinero.  
Martín Marco llamó al mozo.  
-¿Dos cafés corrientes?  
-Tres pesetas.  
-Cóbrense, por favor. (1989: 57)

Al final del capítulo IV, Martín Marco se allega, sin abrigo y helado, a la casa de prostitución de doña Jesusa, la amiga de su madre, para buscar un sitio donde descansar. Tiene que compartir una cama pequeña con Pura, la prostituta uruguaya –véase el gesto sarcástico y crítico del nombre de la prostituta–, que se encuentra mala aquella noche. El joven poeta se entrega a la más acerba humillación. Al final, esa pareja de marginales se quedan dormidos “en un abrazo, como dos recién casados” (1989: 97).

Hay que tener en cuenta que la época de la posguerra española está marcada, entre otros aditamentos, por el fuerte machismo. Sin embargo, en la novela se constata que Martín Marco sobrevive, fundamentalmente, gracias a las ayudas que le brindan las mujeres que lo rodean: la hermana que le guarda comida y le fríe huevos; la criada Purita que le paga su deuda en el bar de Celestino vendiendo su cuerpo; la amiga de su madre, la dueña del prostíbulo, Jesusa, que le ofrece una cama... Aunque Cela no destaca que nuestro poeta sea un hombre machista, no es difícil imaginar la tortura que sufre por dentro porque a Martín no le divierte la caridad, y ésta viene de las mujeres. Es un hombre en un mundo de hombres que no es capaz de sobrevivir y de comportarse como tal.

En otra instancia de *La colmena* lo vemos hablando con Nati, una antigua compañera de escuela, que ahora parece una “duquesa”:

-Soy Robles, ¿no te acuerdas?, Nati Robles. Martín se quedó pegado, estupefacto.  
-¿Tú?  
-Sí, hijo, yo.  
A Martín le invadió una alegría muy grande.  
-¡Qué bárbara, Nati! ¿Cómo estás? ¡Pareces una duquesa!  
Nati se rió.  
-Chico, pues no lo soy; no creas que por falta de ganas, pero ya ves, soltera y sin compromiso, ¡como siempre! ¿Llevas prisa?  
Martín titubeó un momento.  
-Pues no, la verdad; ya sabes que soy un hombre que no merece la pena que ande de prisa. Nati lo cogió del brazo.  
-¡Tan bobo como siempre!  
Martín se azoró un poco y trató de escurrirse.  
-Nos van a ver. (1989: 67-68)

Martín Marco y Nati, viejos compañeros, llevan una hora hablando en un café de la Gran Vía, recordando momentos y haciendo bromas en un ambiente romántico. Sin embargo, “Martín se fue poniendo triste poco a poco de una manera casi imperceptible, mientras Nati lo mira con una ternura infinita, con una ternura que por nada del mundo hubiera querido que se la notasen” (1989: 73).

Al terminar la afectiva conversación que deriva del reencuentro, Martín Marco se enfrenta a una encrucijada indeseable. No tiene dinero. Martín hace un esfuerzo y le pide que le deje un duro para invitarla. Tal vez para los lectores resulte hasta una escena graciosa; pero en el contexto narrativo, crítico con la situación española, ese detalle es tremendamente amargo. Martín Marco ha de comerse el orgullo.

-Perdona, Nati. Es ya tarde, me tengo que marchar, pero el caso es que no tengo un duro para invitarte. ¿Me dejas un duro para invitarte?

Nati revolvió en su bolso y, por debajo de la mesa, buscó la mano de Martín.

-Toma, van diez, con las vueltas hazme un regalo. (1989: 73)

Precisamente, con los diez duros que le regala Nati, Martín Marco regresa a la cafetería donde le habían echado el día anterior para defender su orgullo herido. Antes de entrar, “se atusa un poco el pelo y se pone derecho el nudo de la corbata” porque quiere darle una lección a doña Rosa, “tía asquerosa del café”. “Quiere que le toque el mismo camarero, hasta la misma mesa si fuera posible”. Al sentarse, ve a la dueña que “por no perder la costumbre, grita entre la indiferencia de los demás”. Cuando se le acerca el camarero, le dice: “Tome usted un duro y tráigame café. Una veinte de ayer y una veinte de hoy, dos cuarenta”. Aunque aquí no sea explícito el tono en el que está hablando, no es difícil imaginar su voz firme y erguida. Incluso, puede permitirse el lujo de ser generoso, “quédese con el vuelto”. El camarero se queda allí “cortado”, como si no hubiera conocido a este hombre nunca. Martín llama otra vez: “Que venga el limpia” [...] “Y el cerillero”. Doña Rosa y el camarero Pepe, al ver este cambio drástico, se quedan totalmente confusos (1989: 110-111):

-Allá ella. Tome usted un duro y tráigame café. Una veinte de ayer y una veinte de hoy, dos cuarenta; quédese con la vuelta; yo no soy ningún muerto de hambre.

El camarero se quedó cortado; tenía más cara de bobo que de costumbre. Antes de que se aleje demasiado, Martín lo vuelve a llamar.

-Que venga el limpia.

-Bien. Martín insiste.

-Y el cerillero.

-Bien.

Martín ha tenido que hacer un esfuerzo tremendo; le duele un poco la cabeza, pero no se atreve a pedir una aspirina.

Doña Rosa habla con Pepe, el camarero, y mira, estupefacta, para Martín. Martín hace como que no ve. Le sirven, bebe un par de sorbos y se levanta, camino del retrete. Después no supo si fue allí donde sacó el pañuelo que llevaba en el mismo bolsillo que el dinero. (*Ibid.*)



De vuelta del baño a su mesa, “se limpió los zapatos y se gastó un duro en una cajetilla de noventa”. Todo ello, claro está, es una pura representación de desagravio. Es sabedor de que cuando se le acabe el dinero, volverá a sufrir de nuevo las andanadas de la miseria; pero al menos se ha dado unos caprichos en el café de doña Rosa y ha puesto sobre la mesa la hipocresía de ésta y de sus acólitos, ofreciendo una lección de vida. De un día para otro es recibido con halago porque puede pagar. Es el mismo hombre, pero no se le mide igual si tiene la cartera llena o vacía. Al final se levanta “airoso, casi solemne”. Sale del café “con un gesto lleno de parsimonia”. Sin embargo, se nota que “todo el cuerpo le tiembla”, La verdad es que ya siente un dolor en la cabeza cuando está en “su teatro del hombre rico”, pero no se atreve a pedir una aspirina. Aun así, está convencido de que en esos momentos “verdaderamente se acaba de portar como un hombre”. (1989:111)

Cuando Cela nos presenta a Martín Marco, “un jovencito melenudo hace versos entre la baraúnda” (1989:12), lo hace en su condición de poeta, un poeta que intenta concentrarse para atrapar la inspiración y componer un poema largo en el que lleva varios meses trabajando. A través de la descripción de los procesos de su elaboración poética, recibimos la impresión de que es un poeta rígido. Después de consultar con otros poetas, decide el título de su poema, “Destino”, sin el artículo determinado.

Era más sencillo, más evocador, más misterioso. Además, así, llamándole Destino, quedaba más sugerente, más... ¿cómo diríamos?, más impreciso, más poético. Así no se sabía si se quería aludir al destino, o a un desino, a destino incierto, a destino fatal o destino feliz o destino azul o destino violado. El destino ataba más, dejaba menos campo para que la imaginación volase en libertad, desligada en toda traba. (1989: 12)

Incluso ha hecho “una lista de posibles suscriptores”, y ha elegido también “el tipo de imprenta (un tipo sencillo, claro, clásico; un tipo que se leyese con sosiego)”, y tiene también la justificación de la tirada “ya redactada” (*Ibid.*). En otro fragmento, que aparece al final del mismo capítulo, nos describe cómo selecciona la rima consonante:

La niña de ojos azules... Río, río, río. De ojos azules y bellos. Tronío, tío, tronío, tío. La de los rubios cabellos... Albedrío. Recuperar de pronto su albedrío. La niña de ojos azules... Estremecer de gozo su albedrío. De ojos azules y bellos... Derramando de golpe su albedrío. La niña de ojos azules... Y ahora ya tengo, intacto, mi albedrío. La niña de ojos azules... O volviendo la cara al manso estío. La niña de ojos azules... La niña de ojos... ¿Cómo tiene la niña los ojos...? Cosechando l s meses del estío. La niña...¿Tiene ojos la niña...? Larán, larán, larán, larán, la, estío...”(1989:

22)

Al final, se siente mareado como un niño y hasta su sien siente un calor intenso. Dedicó su juventud, su vida a la literatura. Sin embargo, siempre ha sido difícil ganar el sustento con la poesía, y la época de la posguerra, que es difícil para todo el mundo y además con la imposición de la censura, no va a ser una excepción. Otra de las escenas que nos resulta significativa en cuanto a la configuración de este personaje como poeta, se produce después de ser echado del café de doña Rosa. Mientras rumia la humillación sufrida, se para ante un escaparate de una tienda de lavabos en la calle de Sagasta. Allí, viendo los lujosos lavabos se los imagina como si fueran joyas y piensa –en un escorzo sarcástico y surrealista– que estaría muy bien colocar algunos libros sobre las tapas de retretes: “[...] Hölderlin, Keats, Valéry, para los casos en que el estreñimiento precisa de compañía; Rubén, Mallarmé, sobre todo Mallarmé, para las descomposiciones de vientre. ¡Qué porquería!”. Y luego suspira: “los intelectuales seguimos comiendo mal y haciendo nuestras cosas en los cafés”(1989:32).

La vida -piensa- es todo. Con lo que unos se gastan para hacer sus necesidades a gusto, otros tendríamos para comer un año. ¡Está bueno! Las guerras deberían hacerse para que haya. Menos gentes que hagan sus necesidades a gusto y pueda comer el resto un poco mejor. Lo malo es que, cualquiera sabe por qué, los intelectuales seguimos comiendo mal y haciendo nuestras cosas en los Cafés. ¡Vaya por Dios! (*Ibid.*)

Cuando está caminando por la calle comiendo sus castañas y leyendo distraídamente los nombres de las placas, piensa que esas personas están ahí, en las placas, sólo por suerte. “[...] Ahí están. Con una calle en el centro y una estatua en el Retiro. ¡Para que no riamos!” (1989: 34). Tampoco está de acuerdo con los criterios como “una etapa del teatro español” o “ciclo que se propusieron cubrir” o “un teatro fiel reflejo de las sanas costumbres andaluzas”, “un poco caritativo me parece todo esto”. Le trastorna que no haya un rigor en “la clasificación de los valores intelectuales, una ordenada lista de cerebros.” (*Ibid.*)

Nuestro poeta se preocupa por los problemas de la sociedad, pero no tiene soluciones. Muchas cosas le parecen muy injustas, incluso quiere una guerra para cambiar todo, pero al final elige escapar sobreviviendo en su mundo literario.

De madrugada, en el prostíbulo de doña Jesusa, con la uruguaya Pura, se ve que Martín Marco también es un chico sensible. La noche anterior, ellos dos, se duermen abrazados como dos recién casados. Cuando se despierta, “se nota el pelo de la

muchacha sobre su cara, nota su cuerpo desnudo bajo las sábanas, nota el aliento que, a veces, ronca un poquito, de una manera que casi no se siente”(1989:122). Piensa que es la primera noche feliz desde hace mucho tiempo. Incluso, se encuentra como “si tuviera diez años menos”. Le acaricia la cara a la chica y le dice: “Estás pálida, pareces una novia”, y luego le besa los ojos delicadamente, “igual que un poeta de dieciséis años” e insiste que, para él, ella es una novia pura –de nuevo, insistimos en el nombre de la joven y el carácter de su profesión–. Después le recita un soneto de Juan Ramón:

Imagen alta y tierna del consuelo,  
Aurora de mis mares de tristeza,  
Lis de paz con olores de pureza,  
¡precio divino de mi largo duelo! (1989: 122)

Al final del relato, Martín Marco, dentro del concepto de novela colectiva de *La colmena*, se va imponiendo y ocupa sin duda el puesto de personaje central. Por la mañana cuando el poeta viene a visitar la tumba de su madre. Se quita el sombrero ante la lápida de su madre y “nota en la frente una ligera caricia y casi olvidada, una vieja caricia del tiempo de la niñez”. Siente que “le da placidez al cuerpo”, “una leve sensación de sosiego” (1989:129). Se encuentra feliz y tranquilo en el cementerio, un sitio que simboliza la muerte. Por fin decide dejar su orgullo al lado para buscar un trabajo que no sea el de poeta y ganarse la vida, aunque ya es demasiado tarde, la policía está persiguiéndole. El destino no le va a dar una oportunidad para empezar una vida nueva. Martín Marco es un intelectual conflictivo, orgulloso y hambriento. Desafortunadamente la miseria y la pobreza le arrancan el orgullo brutaemente y lo obligan a vivir contra su voluntad. La novela se cierra con la carcajada de Martín Marco, como símbolo de la burla cruel hacia sí mismo, que también es hacia el pueblo masa español que sufre las consecuencias de la dictadura.

Martín, que lleva ya largo rato andando, se para ante los escaparates de una bisutería.

[...]

-¡Aquí puede haber una pista!

Martín, por un vago presentimiento, no quiere precipitarse... En el bolsillo lleva el periódico, del que no ha leído todavía la sección de anuncios ni los edictos. Ni el racionamiento de los pueblos del cinturón.

-¡Ja, ja! Los pueblos del cinturón. ¡Qué chistoso! ¡Los pueblos del cinturón!  
(1989:130-131)

### III. 3.3.2.3. Las prostitutas: Elvira y Victorita

Las prostitutas son un colectivo que siempre llama la atención, como se observa en la literatura, pues este grupo vive en el envés marginal y gris. La Posguerra de España no es una excepción en el ejercicio de la prostitución; más bien, al contrario, debido a las terribles dificultades económicas. En *La colmena*, Camilo José Cela nos graba la vida de estas chicas prostitutas con su cámara: las jóvenes como la señorita Elvira; la uruguaya; Victorita, una chica enamorada; también las viejas como Margarita y Dorita, que ahora trabajan como planchadoras para doña Jesusa...

La sociedad que nace del franquismo no era fácil para las mujeres. Las palabras del cardenal Goma y Tomás demuestran perfectamente la posición inferior que la doctrina católica – fielmente aplicada por la propaganda del régimen – tenía prevista para la mujer:

La esposa tiene el carácter de auxiliar. [...] La mujer, formada de una porción del hombre, deberá ocupar su rango inferior al hombre. [...] El hombre tiene, por regla general, mayor vigor físico y mental. [...]. (Abella, 1996:356)

Por la falta de respeto y protección social, bajo una sociedad de miseria y dictadura, muchas veces para las mujeres de clase inferior, la única manera de sobrevivir era la prostitución. A las mujeres que se dedicaron a la prostitución para sobrevivir, las consideraron como desecho de la sociedad, y en su mayoría reunían todas las lacras morales y físicas.

En *La colmena*, hay varios fragmentos que nos presenta la imagen de las prostitutas:

los clientes con dinero de los cabarets, de los cafés de la Gran Vía, lleno de perfumadas, de provocativas mujeres que llevan el pelo teñido y unos impresionantes abrigos de pieles, de color negro, con alguna canita blanca de cuando en cuando. (1989: 78)

la calle de las naciones, que es una callejuela corta, llena de misterio, con árboles en las rotas aceras y paseantes pobres y pensativos que se divierten viendo entrar y salir a la gente de las casas de citas, imaginándose lo que pasa dentro, detrás de los muros de sombrío ladrillo rojo.

[...]

Hay algunas chicas muy simpáticas, las de tres duros; no son muy guapas, ésa es la verdad, pero son muy buenas y muy amables, y tienen un hijo en los agustinos o en los jesuitas, un hijo por el que hacen unos esfuerzos sin límite para que no salga un hijo de puta, un hijo al que van a ver, de vez en cuando, algún domingo por la tarde, con un velito a la cabeza y sin pintar. Las otras, las de postín, son insoportables con sus pretensiones y con su empaque de duquesas; son guapas, bien

es cierto, pero también atravesadas y despóticas, y no tienen ningún hijo en ningún lado. Las putas de lujo abortan y, si no pueden, ahogan a la criatura en cuanto nace, tapándole la cabeza con una almohada y sentándose encima. (1989: 92)

Estas prostitutas añaden un color erótico y misterioso a la metrópoli y, por extensión, a la novela. A continuación, nos centramos en dos de ellas:

La señorita Elvira es una vieja cliente del Café de doña Rosa, quien suele pasar buen rato del día en la cafetería para matar el tiempo y también buscar negocios. Por ejemplo, el señor Leoncio, quien está totalmente prendado de la belleza de ella, le dedica todos sus elogios:

Es mona, sí, muy mona. ¡Ya lo creo! Y parece chica fina... No, una golfa no es. ¡Cualquiera sabe! Cada vida es una novela. Parece así como una chica de buena familia que haya reñido en su casa. Ahora estará trabajando en alguna oficina, seguramente en un sindicato. Tiene las facciones tristes y delicadas; probablemente lo que necesita es cariño, y que la mimen mucho, que estén todo el día contemplándola.

A don Leoncio Maestre le saltaba el corazón debajo de la camisa.

-Mañana vuelvo. Sí, sin duda. Si está, buena señal. Y si no... Si no está... ¡A buscarla!

Don Leoncio Maestre se subió el cuello del abrigo y dio dos saltitos.

Elvira, señorita Elvira. Es un bonito nombre. Yo creo que la cajetilla de tritones le habrá agradado. Cada vez que fume uno se acordará de mí... Mañana le repetiré el nombre. Leoncio, Leoncio, Leoncio. Ella, a lo mejor, me pone un nombre más cariñoso, algo que salga de Leoncio. Leo. Oncio. Oncete... Me tomo una caña porque me da la gana. (1989: 23)

Es una prostituta pobre que tiene que “rebuscar en su bolso, lleno de tiernas, deshonestas cartas antiguas” (1989: 11) para encontrar treinta y cinco céntimos para pagar un cigarrillo suelto comprado al cerillero. E, incluso, para que tengamos una impresión más viva sobre su pobreza, Cela nos ha dicho que: “La alcoba de la señorita Elvira huele a ropa usada y a mujer: las mujeres no huelen a perfume, huelen a pescado rancio.” (1989: 86)

Cela hace un resumen muy preciso de la vida de Elvira: “lleva una vida perra, una vida que, bien mirado, ni merecería la pena vivirla” (1989: 11). En el primer capítulo, nos ofrece una pequeña biografía suya. Natural de Burgos. Su padre mató a su mujer con una lezna de zapatero y lo condenaron a muerte. Así se quedó huérfana cuando tenía once o doce años y se fue a Villalón, a vivir con una abuela que murió pronto por la tristeza de perder a su hijo. En su casa, “no vio más que desprecio y calamidades. Además, los habitantes del pueblo en vez de darle compasión, le insultaron “¡en otro igual colgaron a tu padre, tía asquerosa!”. Escapó del pueblo con un asturiano que vino

a vender peladillas por la función que le pegó durante dos años. Al final, no le quedó otra salida, para no morir de hambre, se metió de pupila en casa de la Pelona. Desde entonces, “para Elvirita todo fue rodar y coser y cantar, digámoslo así” (1989: 18-19).

A Elvirita la embromaban las otras mozas del pueblo enseñándole la picota y diciéndole: “¡En otra igual colgaron a tu padre, tía asquerosa!” Elvirita, un día que ya no pudo aguantar más, se largó del pueblo con un asturiano que vino a vender peladillas por la función. Anduvo con él dos años largos, pero como le daba unas tundas tremendas que la deslomaba, un día, en Orense, lo mandó al cuerno y se metió de pupila en casa de la Pelona, en la calle del Villar, donde conoció a una hija de la Marraca, la leñadora de la pradera de Francelos, en Ri-badavia, que tuvo doce hijas, todas busconas. (*Ibid.*)

Ella es una prostituta que ya tiene una edad muy avanzada para esta profesión, “con los ojos llenos de patas de gallo y los dientes picados y ennegrecidos” (1989: 40). Y es una persona que “se conforma con poco, pero ese poco casi nunca lo consigue” (*Ibid.*). Su ex amante Pablo la dejó y por orgullo ella no quiere volver a tener relación con él.

En el capítulo IV, Elvira tiene una pesadilla, un sueño erótico con un gato gigante:

Un gato negro y medio calvo que sonríe enigmáticamente, como si fuera una persona, y que tiene en los ojos un brillo que espanta, se tira, desde una distancia tremenda, sobre la señorita Elvira. La mujer se defiende a patadas, a golpes. El gato cae contra los muebles y rebota, como una pelota de goma, para lanzarse de nuevo encima de la cama. El gato tiene el vientre abierto y rojo como una granada y del agujero del trasero le sale como una flor venenosa y maloliente de mil colores, una flor que parece un plumero de fuegos artificiales. La señorita Elvira se tapa la cabeza . con la sábana. Dentro de la cama, multitud de enanos se mueven enloquecidos, con los ojos en blanco. El gato se cuela, como un fantasma, coge del vientre a la señorita Elvira, le lame la barriga y se ríe a grandes carcajadas, unas carcajadas que sobrecogen el ánimo. La señorita Elvira está espantada y lo tira fuera de la habitación: tiene que hacer grandes esfuerzos, el gato pesa mucho, parece de hierro. La señorita Elvira procura no aplastar a los enanos. Un enano le grita “¡Santa María! ¡Santa María!”. El gato pasa por debajo de la puerta, estirando todo el cuerpo como una hoja de bacalao. Mira siniestramente, como un verdugo. Se sube a la mesa de noche y fija sus ojos sobre la señorita Elvira con un gesto sanguinario. La señorita Elvira no se atreve ni a respirar. El gato baja a la almohada y le lame la boca y los párpados con suavidad, como un baboso. Tiene la lengua tibia como las ingles y suave, igual que el terciopelo. Le suelta con los dientes las cintas del camisón. El gato muestra su vientre abierto, que late acompasadamente, como una vena. La flor que le sale por detrás está cada vez más lozana, más hermosa. El gato tiene una piel suavísima. Una luz cegadora empieza a inundar la alcoba. El gato crece hasta hacerse como un tigre delgado. Los enanos siguen moviéndose desesperadamente. (1989: 86)

Cabrera y González del Valle (1978: 19) subrayan la importancia del sueño de

Elvira como reflejo del destino de varios personajes, como un símbolo de choques entre las necesidades básicas para vivir que le dio su amante Pablo y su orgullo que le impide volver con él. Según sus investigaciones, al final del sueño, “a la señorita Elvira le tiembla todo el cuerpo con violencia. Respira con fuerza mientras siente la lengua del gato lamiéndole los labios. [...] La señorita Elvira se va quedando sin respiración, con la boca seca. Sus muslos se entreabren, un instante cauteloso, descarados después...” (1989: 86), se entrega y pierde la lucha contra “el gato” que simboliza a Pablo o la necesidad de dinero en la realidad. Como ella misma piensa por la noche después de leer su novela *Los misterios de París*, “Quizá sea mejor volver con el viejo, así no puedo seguir. Es un baboso, pero, ¡después de todo! Yo ya no tengo mucho donde escoger” (1989: 40). Siendo una prostituta ya de edad, la vida no le da mucha opción; como en esta pesadilla, al final, tiene que entregarse a la miseria, al hambre.

Ella se echó a la vida para no morir de hambre, es una mujer pobre. Por la noche, a veces, sólo compra una peseta de castañas para cenar. Cuando está hablando con doña Rosa, quien dice que no es nada saludable cenar mucho, ella piensa lo contrario, pero no dice nada.

-¡Huy, hija! ¡Y qué retortijones! ¡Tenía el vientre como la caja de los truenos! Para mí que cené demasiado. Ya dice la gente, de grandes cenas están las sepulturas llenas.

-Sí, eso dicen, que cenar mucho es malo, que no se hace bien la digestión.

-¿Qué se va hacer bien? ¡Se hace muy mal!

-¿Usted duerme bien?

[...]

-Pues, sí, suelo dormir bien.

Doña Rosa pronto sacó su conclusión.

-¡Será que cena usted poco!

La señorita Elvira se quedó algo perpleja.

-Pues, sí, la verdad es que mucho no ceno. Yo ceno más bien poco.

Doña Rosa se apoya en el respaldo de una silla.

-Anoche, por ejemplo, ¿qué cenó usted?

-¿Anoche? Pues ya ve usted, poca cosa, unas espinacas y dos rajitas de pescadilla.

La señorita Elvira había cenado una peseta de castañas asadas, veinte castañas asadas, y una naranja de postre.

-Claro, ése es el secreto. A mí me parece que esto de hincharse no debe ser saludable. (1989: 105-106)

De noche, regresa a su apartamento donde nos introducimos todavía más en su vida miserable. Excepto en el café, ella siempre está sola. En el apartamento viejo y frío,

empieza a pensar los consejos de doña Rosa de volver con Pablo, el baboso:

Antes de dormirse, la señorita Elvira siempre piensa un poco.

-Puede que tenga razón doña Rosa. Quizá sea mejor volver con el viejo, así no puedo seguir. Es un baboso, pero, ¡después de todo!, ya no tengo mucho donde escoger.

La señorita Elvira se conforma con poco, pero ese poco casi nunca lo consigue. Tardó mucho tiempo en enterarse de cosas que, cuando las aprendió, le cogieron ya con los ojos llenos de patas de gallo y los dientes picados y ennegrecidos. Ahora se conforma con no ir al hospital, con poder seguir en su miserable fonducha; a lo mejor, dentro de unos años, su sueño dorado es una cama en el hospital, al lado del radiador de la calefacción. (1989: 40)

A veces se acuerda de su infancia que es un recuerdo horrible. Para quitarse esto de la cabeza, se pone a rezar el credo, a veces llega a rezar hasta ciento cincuenta o doscientos credos seguidos para dormirse. Debido a lo que ha sufrido en la vida, no tiene mucha ilusión en ella, y presenta una actitud desesperada: “Ahora se conforma con no ir al hospital, con poder seguir en su miserable fonducha; a lo mejor, dentro de unos años, su sueño dorado es una cama en el hospital, al lado del radiador de la calefacción.”(1989: 40). Como ella sabe bien qué significa el hambre y la sensación por no tener ni un duro para pagar el café, se siente compasiva al ver que Martín Marco es echado por el camarero diciendo a doña Rosa que él es un pobre chico, a lo mejor ha llevado un día entero sin comer.

A través de la conversación de doña Matilde y doña Asunción, Cela muestra la opinión pública sobre la señorita Elvira: “[...] la Elvira de marras, también tiene sus conchas. [...] que anda por ahí rodando como una peonza y sacándole los cuartos a cualquiera para malcomer” (1989: 26). Mientras tanto, ellas están muy orgullosas que la hija de doña Asunción esté saliendo con un hombre casado, un catedrático de psicología. La doble moral resulta ridícula e injusta.

Diferente a la señorita Elvira, Victorita trabaja de prostituta por el amor a su novio tuberculoso, y se prostituye para ganar el dinero que le permita un buen tratamiento médico. La frase que utiliza más Cela para referirse a este personaje es “Victorita ha llevado ya mucho rato llorando” (1989: 79; 86). La vida para ella no es fácil: “la muchacha por las mañanas tiene una tosecilla ligera, casi imperceptible” (*Ibid.*, 123) “está trabajando en la imprenta todo el día de pie, a su novio lo encuentra cada día peor, su madre es un sargento de caballería que no hace más que gritar, su padre es un hombre blandengue y medio bebido con el que no se puede contar para nada.”(*Ibid.*, 79).



Victorita lleva ya mucho rato llorando y en su cabeza los proyectos se atropellan unos con otros: desde meterse a monja hasta echarse a la vida, todo le parece mejor que seguir en su casa. Si su novio pudiera trabajar, le propondría que se escapasen juntos; trabajando los dos, malo sería que no pudiesen reunir lo bastante para comer. Pero su novio, la cosa era bien clara, no estaba para nada más que para estarse en la cama todo el día, sin hacer nada y casi sin hablar. ¡También era fatalidad! Lo del novio, todo el mundo lo dice, a veces se cura con mucha comida y con inyecciones; por lo menos, si no se curan del todo, se ponen bastante bien y pueden durar muchos años, y casarse, y hacer vida normal. Pero Victorita no sabe cómo buscar dinero. Mejor dicho, sí lo sabe, pero no acaba de decidirse. (*Ibid.*)

El novio enfermo no es el único problema que tiene que enfrentar Victorita, su madre no está nada de acuerdo en que su hija salga con Paco, al pobre que siempre está enfermo le llama “tísico”, “su madre es un sargento de Caballería que no hace más que gritar; su padre es un hombre blandengue y medio bebido con el que no se puede contar para nada” (1989: 79).

-¿Cuándo dejas a ese tísico? ¡Anda, que lo que vas a sacar tú de ahí!  
-Yo saco lo que me da la gana.  
-Sí, microbios y que un día te hinche el vientre.  
-Yo ya sé lo que me hago, lo que me pase es cosa mía.  
-¿Tú? ¡Tú qué vas a saber! Tú no eres más que una mocosa que no sabe de la misa de media.  
-Yo sé lo que necesito.  
-Sí, pero no lo olvides; si te deja en estado, aquí no pisas.  
Victorita se puso blanca.  
-¿Eso es lo que te dijo la abuela?  
La madre se levantó y le pegó dos tortas con toda su alma. Victorita ni se movió.  
-¡Golfá! ¡Mal educada! ¡Que eres una golfá! ¡Así no se le habla a una madre!  
Victorita se secó con el pañuelo un poco de sangre que tenía en los dientes.  
-Ni a una hija tampoco. Si mi novio está malo, bastante desgracia tiene para que tú estés todo el día llamándole tísico. (1989: 75-76)

Su familia no le da ni compasión ni apoyo. ¿Quién se iba a acordar de ella? “desde meterse a monja hasta echarse a la vida, todo le parece mejor que seguir en su casa” (1989: 79). Mientras, su novio, “la cosa era bien clara, no estaba para nada más que para estarse en la cama todo el día, sin hacer nada y casi sin hablar” (*Ibid.*) Ella está convencida de que con suficiente comida y con buenas inyecciones, él podrá curarse, o por lo menos, ponerse bastante bien y poder vivir mucho tiempo haciendo una vida normal: casarse, tener hijos, trabajar... ¿Pero dónde buscar dinero? Con el salario humilde que tiene en la imprenta, es imposible solucionar este problema; “si Victorita se decidiese a hacer alguna barbaridad, no sería por nada ni por nadie más que por Paco” (*Ibid.*), ella no quiere ser “golfá” en ningún momento y tampoco se acuesta con otro

hombre más que su novio. Casarse con su novio y vivir tranquilamente es su deseo en la vida, un deseo que puede parecer totalmente normal, pero que resulta ser la estrella en el cielo que nunca alcanza.

Su madre le hace la vida imposible, lleva todos los días con el mismo sermón mientras que no hay nadie que le eche una mano para ayudarla ni consolarla.

Victoria no pedía tanto. Victorita no pedía más que comer y seguir queriendo a su novio, si llegaba a curarse alguna vez. Victorita no sentía deseos ningunos de golpear jamás, nunca se había acostado con nadie más que con su novio. Victorita tenía fuerza de voluntad y, aunque era cachonda, procuraba resistirse. Con Paco siempre se había portado bien y no lo engañó ni una sola vez. (1989: 83)

La vida la empuja a un callejón sin salida, para salvar a su novio y perseguir su pequeño sueño; esta chica valiente, toma la decisión de buscar dinero usando su cuerpo. Pero este personaje también tiene varias perspectivas bajo la pluma de Cela. Al principio, su imagen es una chica valiente quien haría cualquier cosa por su salvar a su novio, luego nos confunde Cela con esta escena:

Una vez, ya durante la enfermedad del novio, la fue siguiendo por la calle un señor muy bien vestido,

-Oiga usted, señorita, ¿a dónde va usted tan de prisa?

A la muchacha le gustaron los modales del señor; era un señor fino, con aire elegante, que sabía presentarse.

-Déjeme, que voy a trabajar.

-Pero, mujer, ¿por qué voy a dejarla? Que vaya usted a trabajar me parece muy bien; es señal de que, aunque joven y guapa, es usted decente. Pero ¿qué mal puede haber en que crucemos unas palabras?

-¡Mientras no sea más que eso!

-¿Y qué más puede ser?

La muchacha sintió que las palabras se le escapaban.

-Podría ser lo que yo quisiese... El señor bien vestido no se inmutó.

-¡Hombre, claro! Comprenda usted, señorita, que uno tampoco es manco y que hace lo que sabe.

-Y lo que le dejan.

-Bueno, claro, y lo que le dejan. El señor acompañó a Victorita durante un rato. Poco antes de llegar a la calle de la Madera, Victorita lo despidió. (1989: 83-84)

Aunque Victorita no ha demostrado muchas ganas de conversar con este hombre, nos ha insinuado Cela que a lo mejor, ella no es una chica tan pura como lo parece.

En el proceso de la caída de esta muchacha, doña Ramona juega un papel celetinesco, le busca clientes interesados. Por supuesto, lo hace no por ayudarla, sino por puro interés, aprovechándose de esta.

Victorita se quitó el abrigo, llevaba el escote de la blusa desabrochado y tenía

en los ojos una mirada extraña, no se sabía bien si suplicante, humillada o cruel.

-¿Estoy bien así?

-Pero hija, ¿qué te pasa?

-Nada., no me pasa nada.

Doña Ramona, mirando para otro lado, intentó sacar a flote sus viejas mañas de componedora.

-¡Anda, anda! No seas chiquilla. Anda, entra ahí a jugar a las cartas con mis sobrinas. Victorita se plantó.

-No, doña Ramona. No tengo tiempo. Me espera mi novio. A mí, ¿sabe usted? ya me revienta andar dándole vueltas al asunto, como un borrico de noria. Mire usted, a usted y a mí lo que nos interesa es ir al grano, ¿me entiende?

-No, hija, no te entiendo. Victorita tenía el pelo algo revuelto.

-Pues se lo voy a decir más claro: ¿dónde está el cabrito?

Doña Ramona se espantó.

-¿Eh?

-¡Que dónde está el cabrito! ¿Me entiende? ¡Que dónde está el tío!

-¡Ay, hija, tú eres una golfa!

-Bueno, yo soy lo que usted quiera, a mí no me importa. Yo tengo que tirarme a un hombre para comprarle unas medicinas a otro. ¡Venga el tío!

-Pero, hija, ¿por qué hablas así?

Victorita levantó la voz.

-¡Pues porque no me da la gana de hablar de otra manera, tía alcahueta! ¿Se entera? ¡Porque no me da la gana!

Las sobrinas de doña Ramona se asomaron al oír las voces. Por detrás de ellas sacó la jeta don Mario.

-¿Qué pasa, tía?

-¡Ay! ¡Esta mala pécora, desagradecida, que quiso pegarme!

Victorita estaba completamente serena. Poco antes de hacer alguna barbaridad, todo el mundo está completamente sereno. O poco antes, también, de decidirse a no hacerla. (1989: 99-100)

Aunque se confunde con los pensamientos de Victorita, el fragmento de “hacer comercio” con el usurero resulta de una crudeza muy realista:

-¿De modo, hija, que quieres tres mil pesetas?

-Sí, señor.

-¿Y para qué las quieres?

-Pues ya ve usted, para casarme.

[...]

El usurero dio dos vueltas a su gorrito de terciopelo verde. Tenía la cabeza picuda, como una pera, y el pelo descolorido, lacio, pringoso.

-Y tú, hija, ¿estás virgo?

[...]

-Y si yo te diera, en vez de tres mil pesetas, treinta mil, ¿tú qué harías?

-Lo que usted me mandase.

[...]

El usurero tenía un ligero temblorcillo en la voz.

-Oye, sácate las tetitas.

[...]

-¿Tú sabes lo que son treinta mil pesetas?

-¿Las has visto alguna vez juntas?

[...]

Un aire abyecto voló, torpemente, por la habitación, rebotando de mueble en mueble, como una mariposa moribunda.

-¿Hace?

Victorita sintió que un chorro de desvergüenza le subía a la cara.

-Por mí, sí. Por seis mil duros soy capaz de pasarme toda la vida obedeciéndole a usted. ¡Y más vidas que tuviera! (1989: 88)

Aunque no nos explica los pensamientos de Victorita en estos momentos, no es complicado suponer los fuertes conflictos que sufre. Al final, no sabemos si ha tenido relación comercial y carnal con don Mario, pero nos enteramos de que a ella no le queda otro remedio que seguir el camino de la prostitución. Ella es una de las muchas mujeres que se encuentran en la segunda clase, “indecentes”, por diferentes dificultades económicas o experiencias desgraciadas, se convierten en prostitutas para sobrevivir en la época tremenda de la Posguerra.

## **IV. *EL SALÓN DE TÉ***

### **IV. 1. El fondo histórico de *El salón de té***

China es una nación con milenios de historia, es una de las más antiguas civilizaciones del mundo. En el año 221 A.C., se realizó la unificación del país por el primer emperador Qin<sup>7</sup>, desde aquel entonces hasta el medio del siglo XX, a pesar de las batallas y locales separaciones temporales, China fue un país unido. Durante varias dinastías, como la de Tang(618-907), Song(960-1279), fue la nación más poderosa y rica del mundo. En el siglo XIX, con la llegada de la Revolución Industrial y el desarrollo del capitalismo al mundo occidental, China perdió su puesto como la primera economía mundial.

La historia contemporánea del país, desde el estallido de la primera Guerra de Opio<sup>8</sup> en 1840 hasta la fundación de la República Popular en 1949, fue una historia llena de desastres y guerras, humillaciones y pobreza, lágrimas y sangre.

*El salón de té*, esta obra maestra de Lao She, presenta una pintura panorámica de la sociedad china, concretamente de la capital, Beijing, en la época contemporánea. La obra transcurre desde el año 1898, a finales de la Dinastía Qing, hasta el año 1945, antes de la Guerra Civil, ocupando una gran parte de la historia contemporánea del país. Después de la derrota en la primera Guerra de Opio (1840-1842), el imperio chino tuvo que firmar tratado desigual con el Reino Unido. El Tratado de Nanjing<sup>9</sup>, firmado en

---

<sup>7</sup> El emperador Qin(260 A.C.—210 A.C.), también se conoce como Qin Shi Huang, fue el primer emperador en la historia china y el rey del estado Qin (221 A.C. —206 A.C.). Durante su gobernación, se llevaron a cabo hercúleos proyectos de construcción, como la Gran Muralla y su mausoleo con los famosos Guerreros de terracota.

<sup>8</sup> En la historia contemporánea de China, hubo dos guerras de opio entre el imperio Qing y el británico. La primera estalló en 1840 y duró dos años, mientras que la segunda, en la cual Francia se implicó con los británicos, comenzó en 1856 y terminó en 1860. El motivo fue los conflictos entre los invasores británicos, quienes crearon el contrabando de opio de India a China, y el Imperio Qing, el cual quería detener este comercio. La derrota de China en ambas guerras impuso al país a tolerar el comercio de opio y firmar con los británicos tratados desiguales, como abriendo varios puertos al comercio exterior, cesión de Hong Kong a Reino Unido, entre otros.

<sup>9</sup> El Tratado de Nanjing, primer tratado desigual, fue firmado en 1842. Este simbolizó el comienzo de la semi-colonia y el semi-feudalismo de la sociedad china. El contenido principal fue: abrir Guangzhou, Xiamen, Fuzhou, Ningbo, Shanghai como “Puerto abierto”, donde los comerciantes británicos tuviesen derecho de hacer negocios y de residenciar; el imperio chino tuvo que pagar la compensación 21 millones de onzas de plata al gobierno británico; el imperio chino cedió Hong Kong a Reino Unido; el imperio

1842, fue el primero en este período y desde entonces el último imperio chino empezó su caída, convirtiéndose en semicolonía. En 1860, por el fracaso de la segunda Guerra de Opio, la federación de los ejércitos británicos y franceses obligaron al imperio chino a firmar el Tratado de Tianjin<sup>10</sup> y el Tratado de Beijing<sup>11</sup>. Estos tratados destruyeron de forma forzada el sistema de economía feudal del imperio chino, y China perdió el derecho de autonomía en impuesto aduaneros. Incluso, se otorgó a un extranjero, el sir Robert Hart (1835-1911), el cargo de Inspector General de Aduanas (Franke y Trauzettel, 1973:314). Durante 1858-1881, el imperio Qing perdió en total 15.000.000 km<sup>2</sup> de territorio por los tratados de cesión firmados con diferentes invasores extranjeros.

En el año 1894, los invasores japoneses agredieron a Corea y lo utilizaron como trampolín para conquistar el continente chino, así estalló la Guerra Jiawu. Debido a lo anticuado que eran los aparatos del ejército marino chino y la corrupción que existía durante la Dinastía Qing, los ejércitos imperiales fueron totalmente aniquilados en el año siguiente. En el mismo año, el gobierno japonés obligó al imperio chino a firmar el Tratado Maguan, también conocido como Tratado Shimonoseki, considerado ser el más humillante y afrentoso de la historia del país. Según este tratado, China cedió la península de Liaodong, Taiwan y las islas Shulago, y abrió Changsha, Chongqing, Suzhou, Hangzhou como puertos abiertos, encima pagando una compensación de billones de dólares. Como la cesión de la península de Liaodong tocó los intereses coloniales de Rusia, Japón se vio obligado a devolverla al imperio chino mientras chantajeó más de 30 millones de dólares con la denominada “ejecución hipotecaria tarifa Liaodong”.

Las invasiones exteriores empujaron al imperio Qing a un abismo de crisis agudizando los conflictos de diferentes clases sociales. Para pagar la gran cantidad de compensaciones, el gobierno Qing intensificó la explotación del pueblo. Los funcionarios corruptos y los terratenientes codiciosos también aprovecharon la oportunidad para chantagear a la gente. Además, por las catástrofes continuas como la

---

chino tuvo que negociar por los impuestos aplicados a los productos exportados por Reino Unido a China.

<sup>10</sup> El Tratado de Tianjin, firmado en 1858, entre Reino Unido y China, el contenido principal fue: abrir Hankou, Jiujiang, Nanjing, Zhenjiang y otras ciudades como “Puerto abierto”; las galeras británicas disfrutaban la libertad de utilizar todos los puertos a la orilla del río más largo de China, entre otros.

<sup>11</sup> El Tratado de Beijing, firmado en 1860, el contenido principal fue: abrir Tianjin como “Puerto abierto”; el imperio chino cede a Xinan a Reino Unido; los misioneros británicos tienen el derecho de comprar tierra y construir Iglesias.

sequía, inundaciones, etc., miles de personas murieron de hambre y el pueblo vivía en un infierno. En 1876-1879 una prolongada sequía en varias provincias como Shangdong, Hunan, Shangxi, había acarreado 10 millones de muertes. (Franke y Trauzettel, 1973:323) Durante esta época, en la segunda mitad del siglo XIX, ocurrieron varias rebeliones internas, entre ellas las más importantes: la rebelión Taiping (1850-1865) y la de Nian (1852-1868), minaron la gobernación del imperio desde el interior.

Mientras tanto, con las aperturas de los puertos y la llegada de los extranjeros a las ciudades, trajo consigo grandes cambios sociales.

En los puertos costeros y fluviales, las construcciones de estilo occidental, el trazado de las calles y los servicios urbanos de alumbrado, gas y abastecimiento de agua, y también el transporte en vapores y el comercio internacional estaban todos conectados con el mundo fuera de China o eran extensiones de éste. La integración de empresas extranjeras y chinas en el comercio, los bancos y la industria en estos puertos puso como resultado una economía china moderna. (Fairbank, 1996: 277)

En los puertos abiertos, se vieron obligados a enfrentar y aceptar la invasión y la mezcla con la cultura occidental. En el año 1898, un grupo de intelectuales reformistas encabezados por Kang Youwei<sup>12</sup>, con el apoyo del emperador Guangxu<sup>13</sup>, pusieron en marcha un programa de reformas, con el propósito de sacar al país de la postración. Este reformista, con sus discípulos Tan Sitong, Liang Qichao, entre otros, encarnaban la corriente más radical y decidida de la reforma, indicaron que no sería posible salvar a China de la crisis del pueblo solamente imitando a las potencias industriales o adoptando esquemáticamente los productos técnicos occidentales, por lo que propusieron una serie de reformas más profundas en la estructura de la sociedad, en la economía, el sistema político, y la cultura.

En el verano de 1898, Kang Youwei consiguió hacer llegar al emperador una súplica declarándose el contenido y la desición del programa de reforma. No obstante, como la reforma perjudicó los intereses del grupo conservador dirigido por la tía del emperador, Ci Xi<sup>14</sup>, la reforma sólo duró un total de ciento y tres días, de modo que se

---

<sup>12</sup> Kang Youwei (1858-1927), fue un funcionario e intelectual importante en el desarrollo de la historia contemporánea, dirigiendo la famosa Reforma de Cien Días en el año 1898.

<sup>13</sup> Guang Xu (1875-1908), fue el undécimo emperador de la Dinastía Qing. En toda su vida, nunca logró el poder para gobernar el imperio, siempre fue controlado y vigilado por la tía Emperatriz Cixi. Llegó el puesto de emperador cuando tenía cuatro años, bajo la tutela de Cixi. Quería cambiar el país cuando se convirtió en adulto apoyando la reforma de Kang Youwei, pero la poderosa tía mató la reforma en la cuna. Desde entonces, pasó su vida en arresto domiciliario de su tía.

<sup>14</sup> Ci Xi (1835-1908), también se conoce como Tzishi, fue una gobernante que ejerció el poder efectivo

tituló Reforma de los Cien Días. Kang Youwei logró huir a Hongkong, Liang Qichao a Japón, mientras que otros seis líderes principales de este movimiento de reforma fueron decapitados en la plaza del mercado Caishikou en Pekín. El emperador Guang Xu fue aprisionado, mientras que el grupo conservador encabezado por la emperatriz Ci Xi expidió órdenes de arresto contra los reformadores en todo el país. Las reformas fueron deshechas en un plazo de cien días, reimplantándose enseguida el antiguo orden de cosas.

Después de la derrota de la reforma, los conflictos entre el pueblo, el imperio Qing y los invasores occidentales siguieron empeorándose. En noviembre del año 1899, tuvo lugar la Rebelión de los Bóxers, cuyo nombre en chino significa puño justo y armonioso. Fue un movimiento nacionalista violento contra lo occidental en el ámbito del comercio, la política y la religión y cuando los rebeldes proclamaron la obediencia a la autoridad imperial, la poderosa emperatriz Ci Xi empezó a utilizarlos como instrumentos para reducir el poder occidental en China, a la vez con el propósito de asegurar su propia gobernación. Con el apoyo del imperio, los rebeldes asesinaron a los misioneros y los cristianos chinos convertidos, destruyeron las vías ferroviarias construidas por las empresas occidentales, quemaron las iglesias católicas y protestantes, etc. En el verano del año 1900, los bóxers atacaron destacamentos occidentales en Beijing y Tiajin, especialmente en la zona de embajadas y consulados.

La historia probó que la intención de la emperatriz fue errónea porque las consecuencias condujeron a una invasión entre la alianza de ejércitos de ocho países occidentales (Alemania, Estados Unidos, Francia, Italia, Japón, Reino Unido, Rusia, Austria-Hungría) que minaron definitivamente las bases del país. Frente a esta alianza, el imperio Qing se vio obligado a reprimir a los bóxers y en el año 1901, denunció este movimiento su fracaso. El imperio Qing, como un moribundo, no tuvo ninguna fuerza para defender contra la invasión de la alianza occidental: la capital fue destruida, la Ciudad Prohibida fue conquistada por los ejércitos occidentales y numerosas reliquias culturales fueron robadas; el treinta por ciento de la ciudad de Tianjin fue quemada; miles de pueblos se convirtieron en ruinas y miles de mujeres fueron violadas por los invasores (Sun, 1996: 145). La emperatriz viuda Ci Xi huyó a Xi'an con el emperador y el imperio llegó al borde del fin de su gobernación. En el mismo año, el imperio firmó

---

desde el año 1861 hasta su muerte, la última emperatriz de China. Fue concubina del emperador Xianfeng, tras su embarazo del hijo, Ci Xi alcanzó una gran influencia en la Ciudad Prohibida. Fue la mujer más poderosa en la historia contemporánea de China.



otro tratado humillante, el Acuerdo Xinchou. Según los establecimientos de este tratado: el gobierno chino tendría que pagar una compensación de guerra de medio billón de dólares; no se permitiría a los habitantes chinos entrar en la zona diplomática marcada por los gobiernos occidentales; la producción de materiales militares se prohibía por lo mínimo en dos años. La firma de este tratado simbolizaba que el imperio Qing se convertía en un instrumento que los invasores podían utilizar a su antojo para gobernar a China, y el país cayó completamente a ser un estado semicolonizado y semifeudal.

Sin embargo, el pueblo chino no abandonaba el intento de luchar por el país y la libertad. Después de la firma del Tratado Xinchou, se formaron dos corrientes: los constitucionalistas y los revolucionarios. Los líderes de la Reforma de Cien Días, Kang Youwei y Liang Qichao, siguieron impulsando la reforma y anunciaron una campaña constitucionalista con la ilusión de convertir al país en una monarquía. Esta serie de reformas se concentraba principalmente en ejercer la monarquía, constituir ejércitos nuevos, abolir el sistema antiguo del examen imperial, renovar el sistema financiero nacional, etc. En cambio, los revolucionarios, desesperados de las ilusiones, creían que el único camino para cambiar el país era derrocar la gobernación del imperio y construir la república. Sun Zhongshan, conocido también como Sun Yat-Sen<sup>15</sup>, el padre de la China moderna, en el año 1905, fundó la Liga Revolucionaria de China en Tokio, el centro de los movimientos revolucionarios en aquel entonces, y formuló un programa revolucionario burgués.

Los grupos constitucionalistas y revolucionarios discutían sobre los métodos de la reforma y, al principio, los constitucionalistas lograron obtener más apoyo del imperio. La casa real, viéndose obligado a obedecer la corriente histórica para salvar su derecho de gobernar, en el año 1908 promulgó los establecimientos de la votación de los candidatos y publicó el compendio de la constitución. En el mismo año, murieron la emperatriz Ci Xi y el emperador Guang Xu. El último emperador Pu Yi<sup>16</sup>, un niño de tres años en aquel entonces, fue puesto en el trono bajo el amparo y la tutela de su padre.

Después de la fundación de la Liga Revolucionaria de China, dos importantes

---

<sup>15</sup> Sun Zhongshan (1866-1925), político, pensador y estadista, fue el primer presidente de la República de China y fundador del Partido de Guoming. Se considera en la República Popular de China y Taiwan como el padre de la China moderna.

<sup>16</sup> Pu Yi (1906-1967), fue el último emperador de China. Entre los años de 1908 y 1912, reinó en China con el título de emperador Xuantong. En el año 1934-1945, fue impuesto por los invasores japoneses como Emperador Kangde en la zona noreste de China. Después de la fundación de la República Popular de China, se desempeñó como jardinero y posteriormente como trabajador histórico. Escribió un libro titulado *La primera mitad de mi vida*, y fue interpretado a la pantalla por el director Bernardo Bertolucci, una película que logró el Premio Óscar y otros 39 premios.

organizaciones secretas no tardaron mucho en unirse con esta liga y votaron por Sun Zhongshan como el líder principal. Se publicaron tres principios de Sun: nacionalismo, constitución republicana y socialismo, representado por una reforma agraria y su programa de la estructura de los cinco poderes: legislativo, ejecutivo, judicial, sistema de exámenes y sistema de control.

En mayo del 1911, la formación del gabinete imperial mostró la cara falsa en la reforma del imperio: la mayoría de los candidatos eran de la familia real. Al día siguiente, el anuncio de nacionalizar las líneas ferroviarias construidas por inversiones propias de los ciudadanos, produjeron una rebelión en diferentes provincias como Sichuan, Guangdong, Hubei, etc. Muchos constitucionalistas, al final despertados de las ilusiones de salvar al país a través de reformas, cambiaron a apoyar a los revolucionarios.

En la noche del día 10 de octubre estalló la Revolución de Xinhai en la ciudad Wuchang<sup>17</sup>, como una llama en el prado, los revolucionarios consiguieron controlar a la ciudad en dos días y más tarde, numerosos gobernadores de diversas provincias declararon la independencia. En diciembre del mismo año, los ejércitos insurrectos ocuparon Nanjing y se formó un gobierno nuevo. Sun Zhongshan fue elegido presidente provisional de la República por representantes de 16 provincias. Mientras el imperio Qing, sentía la llegada de su fin, envió a Yuan Shikai<sup>18</sup> para negociar con el nuevo gobierno de las condiciones de la abdicación del emperador. El líder de la revolución, el señor Sun, para evitar una guerra civil con el imperio, dimitió voluntariamente, se retiró y recomendó a Yuan como presidente de la República. El 12 de febrero de 1912, el imperio Qing promulgó el edicto de abdicación y reconoció la legalidad de la República dirigida por Yuan. Se terminó la Dinastía Qing que comenzó en el año 1616, una gobernación de 300 años y se destruyó el feudalismo de dos mil años en la tierra oriental.

---

<sup>17</sup> Wuchang, llamado hoy como Hu Han, es la capital de la provincia de Hu Bei. Está situado en el centro del país.

<sup>18</sup> Yuan, Shikai (Hunan, 1859 - Pekín, 1916), Político y militar chino. Fue protagonista de las profundas transformaciones que China sufrió durante la transición desde su estructura medieval y tradicional hasta la construcción del Estado moderno. Tras el derrocamiento del último emperador Puyi, perteneciente a la dinastía Qing, pasó a ser el primer ministro de la nueva República de China, tal y como había sido decretado por el emperador. En 1913, Yuan se enfrentó a una revuelta en su contra. Su victoria sobre el kuomintang de Sun marcó el final de todo intento de instaurar una democracia parlamentaria siguiendo el modelo de las revoluciones liberales-burguesas acontecidas en Europa a lo largo del siglo XIX. Nominado presidente vitalicio, se instauró un régimen dictatorial contrarrevolucionario en el que las fuerzas conservadoras, que le respaldaron durante todo el proceso, pretendieron crear una nueva dinastía en 1915-1916 bajo su liderazgo.

En el segundo acto de *El salón de té*, se refleja este cambio histórico: al levantarse el telón, se hace evidente la reforma en la decoración, el cuadro de los ocho inmortales beodos y la estatua del dios de la riqueza han sido reemplazados por carteles publicitarios de marcas de tabaco extranjero ilustrados con figuras de mujeres bellas; los clientes del salón de té han cambiado su peinado tradicional de la Dinastía Qing, cortándose la trenza; los dos desertores de la Rebelión de los Bóxeres, quienes querían comprar una mujer como esposa, también llevan el sello profundo de la época; y luego la frase en inglés “all right” (Lao She, 2009: 59) que sale de la boca del viejo dueño de la casa de té Wang Lifa, aunque suena un poco ridículo, muestra la influencia penetrada de la cultura extranjera a la cultura local en aquellos períodos históricos.

La fundación de la república no pudo llevar a este continente antiguo a la democracia porque cuando Yuan Shikai fue asignado presidente, empezó a dedicarse a preservar su propio poder olvidando las promesas a los dirigentes de la revolución de que respetaría la Constitución Provisional, los decretos y las leyes seguirían vigentes hasta cuando el Senado tuviera que derogarlas. En el verano del mismo año, se fundó el Partido Guoming y en el año siguiente, el presidente Yuan designó a Song Jiaoren como el dirigente del partido. Para consolidar su gobernación, solicitó un préstamo de 25 millones de libras esterlinas al consorcio bancario de varios países occidentales como Francia, Reino Unido, Alemania, etc., utilizando los impuestos de la sal del país como la hipoteca. Poco a poco, la ambición de Yuan Shikai se reveló. En octubre, ilegalizó al Partido Guoming, y al comienzo del año 1914, disolvió el parlamento. En mayo publicó la Constitución Provisional, estableció su propio proyecto magno y promulgó la subenmienda a la ley electoral: el presidente Yuan Shikai, terminaba su mandato al cabo de diez años, se le concedía el derecho a ser reelegido indefinidamente y con plenos poderes de recomendar a su sucesor (Moreno García, 1994:14).

En el año 1915, por la amenaza de Japón y los deseos codiciosos de obtener el apoyo del imperio japonés, Yuan Shikai aceptó las Veintiuna Demandas de Japón, las cuales incluyen: reconocer los privilegios de Japón en la provincia de Shangdong y darle el derecho a ampliarlos; ceder a Japón Mongolia Interior y otorgarle el derecho de residencia, administración y de hacer negocios, entre otros. En diciembre de 1915, Yuan se quitó su máscara y se anunció a sí mismo emperador, cambiando el nombre de la nación a Imperio de Zhonghua. Como una roca tirada en el agua, esta serie de acciones de Yuan levantó una ola de movimientos independientes. En 1916, ocho provincias del sur y oeste proclamaron su independencia, lo que obligó a Yuan a abandonar su

proyecto imperial y su sueño de emperador duró solamente 83 días. En el mismo año, este presidente murió de uremia.

Desde el fallecimiento de Yuan en 1916, durante más de diez años, ningún dirigente consiguió gobernar todo el país con autoridad. En esta década, el país estaba en luchas y guerras continuas entre el poder central, los militares de provincias, los gobernadores autónomos y los ejércitos occidentales. Durante estos años, los poderes militares autónomos casi condujeron al país al estado de anarquía y lo empujaron al borde de ruina. Por lo que, en el segundo acto de la obra teatral de Lao She, se oye con mucha frecuencia el sonido de cañones y pistolas, y el dueño Wang Lifa, quien ya está asfixiado de las guerras pregunta al canillita si hay noticias nuevas aparte de las batallas. Aunque la república terminó la gobernación de dos mil de años de feudalismo, aun quedó sin poder mejorar la vida del pueblo, como dice el señor Songer, “la dinastía Qing no era buena, pero ahora, con la República, estoy peor, ¡muerto de hambre!” (Lao She, 2009: 69). Similares son las palabras del espía Wu Xiangzi, “trabajamos para el emperador mientras hubo emperador. Luego fue para Yuan Shikai, y ahora, ¿para quién trabajamos ahora?” (Lao She, 2009: 71). Muestran la confusión y el caos del pueblo frente a las incesantes alteraciones históricas.

En 1917, el gobierno central le declaró la guerra a Alemania participando así en la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, después de que la Triple Entente ganó a la Triple Alianza, China, siendo un miembro de la parte vencedora, fue tratado como vencido. El Tratado de Versalles rechazó la solicitud del gobierno chino sobre recuperar la tierra ocupada en la provincia Shangdong por los alemanes antes de la Primera Guerra Mundial, y transfirió el derecho directamente a Japón, e incluso reconoció que Japón tendría la libertad de ampliarlo. El humillante fracaso en la diplomacia internacional sublevó el disgusto y la ira del gobierno.

El cuatro de mayo estalló el “Movimiento de Cuatro de Mayo”. Fue un movimiento de los nacionalistas, principalmente de los estudiantes universitarios, y rápidamente desde Beijing, se extendió hasta todo el país. Este movimiento abrió una nueva página en la historia contemporánea, que no solo se limitaba a un movimiento de los nacionalistas, sino también una renovación cultural, otra prueba para recuperar los valores históricos, perseguir la modernización, la unidad y la dignidad del país. Los líderes más importantes de este movimiento cultural Chen Duxiu (1879-1942), fundador de la principal revista de la época *La Nueva Juventud*, el famoso escritor Hu Shi (1891-1962), y Cai Yuanpei (1868-1940), rector de la Universidad de Beijing, estimularon y

propusieron el uso de la lengua simplificada, el chino simple y la reforma en la literatura para quitar los obstáculos antiguos y profundizar en la renovación cultural.

Mientras que la cultura y la ideología se iban renovando después del Movimiento del Cuatro de Mayo, la situación política en el país no fue positiva. En la parte interior estaba la anarquía debido a los poderes militares locales, y por la exterior se enfrentaban a la presión y el control de los gobiernos occidentales. La mayoría de los gobernadores militares ignoraron al gobierno central: estos fueron apoyados por fuerzas imperialistas extranjeras. En el año 1928, Jiang Jieshi, también conocido como Chiang Kai-shek, liderando al Partido Guoming, logró reunificar el país y fundar el nuevo gobierno establecido en la ciudad de Nanjing.

Durante los próximos diez años, Jiang Jieshi consiguió consolidar el gobierno, pero poco a poco se convirtió en un dictador militar. Frente a múltiples problemas sociales, en lugar de acudir a soluciones desde el punto de vista del bien de la economía y la sociedad, tomó la forma de dictadura. Los conflictos entre la economía moderna de las empresas occidentales en la zona conquistada y el sector nacional formado por los burguesías se ponían cada vez más fuertes y reñidos. La industria moderna bajo la protección del gobierno chino y las bajas tarifas impuestas por los tratados desiguales, produjeron muchas dificultades en el desarrollo del sector nacional. Mientras, hay que tener en cuenta que la parte fundamental de la sociedad y la economía era la campesina. Este grupo aunque estaba conformado por un gran porcentaje de la población, era débil, sufría de diversos problemas como la miseria y la explotación de renta. La mayoría en este grupo inferior vivía en la pobreza extrema. El gobierno Jiang no hizo las reformas necesarias en el sector agrícola aunque ya era imprescindible, perdiendo así el apoyo del pueblo. Desde la fundación del Partido Comunista en 1921, logró un rápido desarrollo con el apoyo de la clase de los campesinos y también de los estudiantes e intelectuales por su tendencia al marxismo. Durante estos diez años, las luchas y levantamientos de los comunistas no paraban y los choques entre dos partidos estaban cada vez más tensos. En noviembre de 1931, se constituyó en el oeste del país una “república soviética china” y Mao Zedong fue elegido presidente.

La invasión de los japoneses en el año 1937 sumergió al país en una pesadilla verdadera que no terminó sino hasta el año 1945. Desde la penetración en julio, como una inundación, los ejércitos japoneses ocuparon una grande parte del país sólo en meses. En diciembre, conquistaron la capital Nanjing, y mataron a más de 300.000 habitantes en seis semanas y quemaron una tercera parte de la ciudad (Sun, 1997: 56).

Buscando refugio, el gobierno central tuvo que trasladar la capital a Chongqing, una ciudad montañosa en el sureste. Frente a los invasores, el Partido Guoming y el Partido Comunista dejaron los conflictos a un lado y empezaron a cooperar mutuamente contra los japoneses. Las luchas y guerras de ocho años, fueron durísimas, pero las dos bombas atómicas arrojadas por Estados Unidos a Hiroshima y Nagasaki, apresuraron el proceso, y por fin en 1945 Japón declaró su rendición.

Aunque los invasores fueron echados fuera de la tierra china, el país ya estaba prácticamente en ruina con múltiples problemas sin soluciones. Los choques y conflictos entre el partido en poder, Guoming y el Partido Comunista no dejaron de aumentar incluso durante la época de cooperación mutua contra los japoneses. La retirada de Japón dejó estos dos partidos frente a frente. Además, la clase fundamental del país, los campesinos, seguían en estado de miseria. La inflación espantosa, y la corrupción de la clase de administración llevaron a la sociedad a una situación estancada y a un callejón sin salida. Luego del fracaso de negociaciones entre los dos partidos, en el año 1946, estalló la Guerra Civil de otros tres años.

El último acto de *El salón de té* tiene lugar durante el periodo después de la victoria de la guerra contra los japoneses y antes de la Guerra Civil, un período oscuro y temible. Soldados estadounidenses y agentes del servicio secreto del Partido Guoming campan a sus anchas por Beijing, y hasta el salón de té Yutai ha perdido su aspecto anterior, mostrando un ambiente lúgubre. Los carteles con el lema “PROHIBIDO HABLAR DE POLÍTICA” han aumentado tanto en número como en tamaño, Y se ha añadido uno nuevo: “PAGAR POR ADELANTADO”.

#### **IV. 1.1. “Sería posible que el precio del té y la briqueta de carbón subiera mientras hablamos”— la inflación**

Desde el año 1921, el fin de la última dinastía feudal Qing, hasta 1949, año en que se fundó la República, China experimentó un grave problema de inflación. En este fragmento de *El salón de té* pareciera que el dueño Wang Lifa está exagerando, como si fuera posible que el precio del té suba durante una conversación. Sin embargo, sus

palabras reflejan exactamente la verdad y la gravedad de la inflación.

En el año 1935, el gobierno promulgó mediante una disposición la orden de la reforma monetaria y comenzó a circular una moneda nacional en todo el país. Según este establecimiento (Guo, 1994: 34), solo el Banco Central, el Banco China y el Banco de Transporte poseían el derecho de hacer circular estas monedas, quitando este derecho a otras organizaciones financieras.

Al comienzo de esta reforma, el Banco Central publicó una serie de billetes preciosos con reproducciones de acuarela del líder democrático Sun Zhongshan: un yuan, cinco yuanes, diez yuanes. La reforma logró éxitos en los primeros dos años, equilibrando el índice de precios, reduciendo el déficit del país. No obstante, desde la segunda mitad del año 1937, después del estallido de la guerra contra los invasores japoneses, el gobierno abusó de la circulación de la moneda y, como consecuencia, el precio sufrió una subida brusca. Como en el juego del dominó, una ficha caída tira todas las demás, enseguida aparecieron la inflación perniciosa y la devaluación rápida de la moneda nacional como una reacción en cadena. Se muestra a continuación un formulario publicado por el departamento de impuestos con un índice de precios entre los años 1937 y 1945.

año	1938	1939	1940	1941
índice general	131	220	513	1296
año	1942	1943	1944	1945
índice general	3900	12936	43197	163160

(Hu Yuancheng, 2005: 569)

Podemos notar claramente en este formulario que, para comprar el mismo objeto de 131 yuanes en el 1938, ocho años más tarde, en 1945, se tenía que gastar 163.160 yuanes. La velocidad de la devaluación de la moneda era rapidísima y el valor nominal de la moneda en circulación era cada vez mayor, subiendo a cien yuanes, mil yuanes, diez mil yuanes, hasta estar totalmente fuera de control.

Según los datos en *La Enciclopedia de la Economía de la República*, en el año 1937, el gobierno hizo circular en total 1.300 millones yuanes, mientras que en 1945

este número se elevó hasta 5.569.000.000 millones.(Liu, 2010: 890)



(Una moneda nacional de 60 millones yuanes, 2015)

Así ya no es difícil entender por qué el hijo de Tang *Pico de oro* no quiera moneda nacional a la hora de hacer negocios.

Tang Pico de oro hijo:— Mis honorarios no los quiero en moneda nacional.  
Liu El viruela hijo:— Te caerán unos dólares todos los meses. (2009: 100)

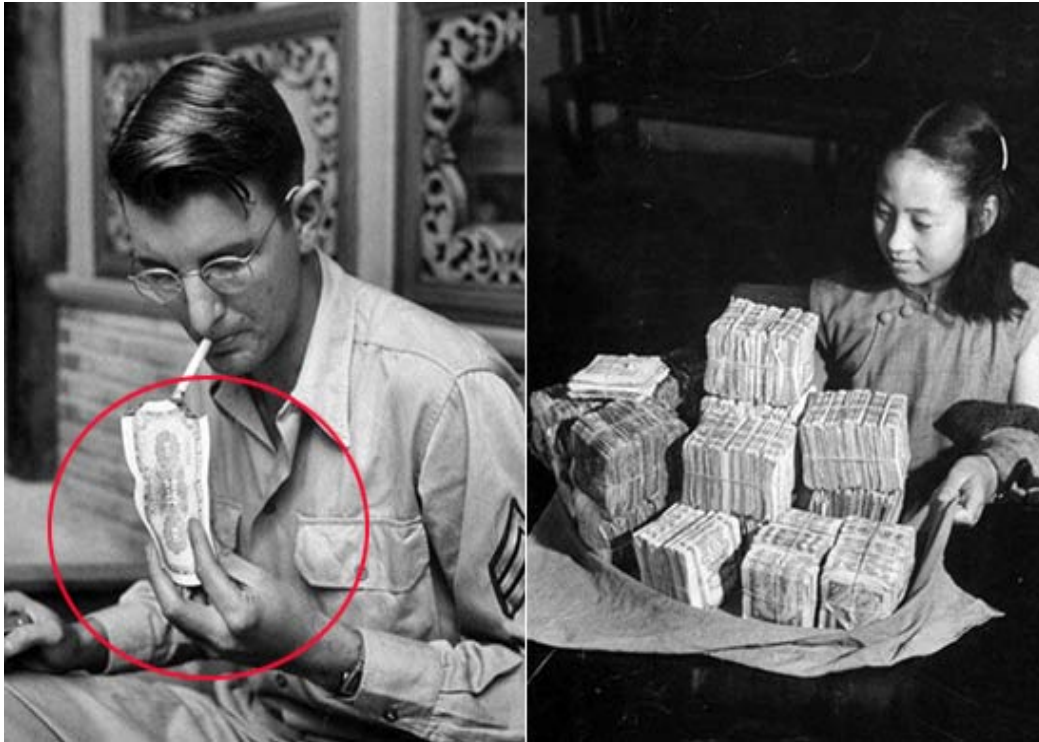
Cuando llegó el momento en que la devaluación de la moneda nacional se disparó como una flecha lanzada, el gobierno se vio obligado a utilizar “el boleto de oro”<sup>19</sup>, que comenzó a circular en 1931 y se usó especialmente en el pago de impuestos aduaneros. En 1942, el gobierno comenzó a aumentar la cantidad de circulación de “el boleto de oro”, con la tasa uno equivale veinte moneda nacional. No tardó mucho en sustituir a la moneda nacional en el mercado y comenzó a circular como billete principal en la vida diaria de los habitantes. “El boleto de oro” de 500, 1.000, 2.000 equivalía a 10.000, 20.000, 40.000 yuanes respectivamente (Hu, 2005: 629).

Al principio, circulaba la moneda de “el boleto de oro” en 500, 1.000 y 2.000, pero muy pronto, como la devaluación no mejoraba, apareció incluso “el boleto de oro” de diez millones. La inflación llegó hasta a envolver la economía del país, llevándola a la ruina.

---

<sup>19</sup> El boleto de oro, publicado por el Banco Central desde el año 1931, como un tipo de moneda legal, con el fin de reducir la inflación, y terminó en circulación en 1948.





(La foto a la izquierda, un soldado americano está encendiendo cigarrillo con billetes nacionales chinos; la derecha, una chica lleva sus monedas para hacer comprar diaria, 2014)

#### **IV. 1.2. “¿No hay noticias que no tengan que ver con la guerra?” —la situación anárquica**

La situación política de China desde la caída de la última Dinastía Qing hasta el final de la segunda década del Siglo XX, era inestable y complicada. Una de las características más típicas de este período fue el caos entre diversos grupos militares que gobernaban diferentes zonas del país y que prácticamente llevaron al país al estado anárquico.

En el año 1916, el gobierno central se vio obligado a comenzar a aplicar el nuevo sistema de provincia autónoma reemplazando el sistema antiguo de administración, designando gobernadores para cada provincia, y el jefe de ejército de cada sitio todavía mantenía el mismo derecho político, e incluso en muchas provincias, el jefe de ejército local era el gobernador provincial, lo cual se muestra en el formulario abajo:

Nombre de provincia	Jefe de ejército	Gobernador provincial
Feng Tian	Zhang Zuolin	Zhang Zuolin (el mismo)
Hei Longjiang	Bi Guifang	Bi Guifang (el mismo)
Shan Dong	Zhang Huaizhi	Sun Faxu
He Nan	Zhao Chu	Tian Wenlie
Shan Xi	Yan Xishan	Shen Mingchang
An Hui	Zhang Xun	Er Sichong
Zhi Li	Zhu Jiabao	Zhu Jiabao (el mismo)
Xin Jiang	Yang Zengxin	Yang Zengxin (el mismo)
Gan Su	Zhang Guangjian	Zhang Guangjian (el mismo)
Shan Xi	Chen Shufan	Chen Shufan (el mismo)
Si Chuan	Cai E	Cai E (el mismo)
Guang Dong	Lu Rongting	Zhu Qinglan
Guang Xi	Chen Bingkun	Luo Peijin
Yun Nan	Tang Jiyao	Ren Kecheng
Gui Zhou	Liu Xianshi	Dai Kan
Zhe Jiang	Lu Gongwang	Lu Gongwang (el mismo)
Hu Nan	Chen Huan	Chen Huan (el mismo)

(Jiang, 2009: 36)

Desde el año 1916 hasta 1928, las fuerzas de ejército principales del país eran de la provincia de An Hui, la zona cerca de Hua Bei, las provincias en el Noreste de China. Estos grupos militares controlados por los invasores occidentales afectaban a la estabilidad política del país, y también el desarrollo de la economía nacional.

La suma total de las deudas externas del gobierno central era de 1.300 millones de dólares y los gastos militares ocupaban más que la mitad desde el año 1912 hasta 1927 (Qi, 1991: 12). Otra investigación muestra que antes del año 1916, el porcentaje de los gastos militares del gobierno central nunca superó el 40%, mientras este porcentaje llegó a 41.68% y 64% en 1919 y 1923 respectivamente (*Ibid.*) Algunos gobiernos locales incluso dedicaron más dinero para cubrir con los gastos de ejército, por ejemplo, la provincia Si Chuan en 1922, este porcentaje llegó a 88%, y en el mismo año, en la mayoría de otras provincias, el gasto militar superó a la mitad: Jiang Xi 53%, Shan Dong 59%, etc (Zhang, 1990: 511).

En varias provincias como He Nan, Shan Xi, Hu Bei, Si Chuan, los gastos militares ocuparon más de 80% de los pagos de los gobiernos locales. Desde 1914 hasta 1920, los gastos militares de la provincia de Jiang Su aumentó una vez más; después de

1922, los ingresos de la provincia de Hubei ya no podían cumplir la demanda de la construcción militar; los gastos militares de la provincia de He Nan en 1925 superó a otras tres provincias en total.

Para cubrir los enormes gastos, aparte del préstamos externos, el gobierno central tuvo que reunir fondos monetarios por su propia cuenta: malversando el dinero dirigido a la construcción de la economía para aumentar los fondos militares, lo cual quitaba la fuente principal de desarrollo económico.

Recaudar impuestos de utilización de tierra con anticipación era una de las maneras más importantes para aumentar los ingresos del gobierno central. Por las guerras entre diferentes fuerzas militares locales, el cambio de gobernador era muy frecuente. Si el gobernador es echado, aunque haya pagado al gobierno central el impuesto de tierra, el nuevo gobernador tiene que pagarlo otra vez y seguir pagando el de los años siguientes con anticipación. Los impuestos de tierra no vinieron de otro sitio más que de los ciudadanos. A veces, ellos tenían que volver a pagar los impuestos o ser cobrados de tal impuesto con unos cinco o diez años de anticipación.

Mientras tanto, para ampliar el territorio de gobernación, las fuerzas militares locales estaban anexando las tierras. Con la presión ahogante del impuesto, millones de campesinos cayeron en la ruina. La investigación de Jin Dequn ha tomado la ciudad Nan Tong (Jin, 1994: 22), una de la provincia de Jiang Su como ejemplo. En el año 1905, los campesinos ocupaban un 20.2% de tierra, hasta el año 1914, el porcentaje era 15.8%, mientras en el 1924, ni llegaba a 13%. Desde 1914 hasta 1918, la cantidad de campesinos en el país se redujo 15 millones. Según la estadística del departamento de agricultura del gobierno, durante el año 1924-1927, 55% de los habitantes en pueblos, unos 1.800 millones eran campesinos sin tierra, de contrato temporal o en ruina. La autonomía de los gobernadores militares locales no sólo destruyó el sistema agrícola y aumentó los impuestos a los campesinos, sino que también redujo la autoridad del gobierno central y llevó el país al estado anárquico.

### **IV.1.3. “Al menos dejará un bonito cadáver, porque este trabajo va pudriendo el cuerpo”— la prostitución**

En el tercer acto de *El salón de té*, la “camarera” Ding Bao, una prostituta secreta, nos da una oportunidad para investigar la situación de la prostitución en estas etapas históricas. La crisis del pueblo y el empeoramiento continuo del ambiente social ofreció tierra para el desarrollo de la prostitución ya que obligó a muchas mujeres a prostituirse para sobrevivir o mantener a su familia.

El Movimiento del Cuatro de Mayo derribó el sistema feudal, que estuvo vigente durante dos mil años en China, y el país comenzó a ser gobernado por el partido Guomin. La situación política desde el comienzo ya se caracterizaba por los disturbios y la inestabilidad. Al principio, el país cayó en el caos de las guerras encabezadas por diferentes grupos militares y la alternancia frecuente del derecho político.

Sin embargo, este no era el único problema que sufría el país durante este período. La pobreza siempre como gemelo de la política turbulenta, se convirtió en otro tumor que enfermaba la sociedad. “En la historia contemporánea china, sobre cuál es el problema más grave y esencial que tenía el país, a lo mejor no hay una conclusión prestigiosa, pero nadie va a negar que la pobreza se cuenta entre los más importantes.”(Wu Zelin, 1999: 137)

El nivel y la calidad de vida de los habitantes comunes no mejoró con el fin del sistema feudal, ni con la fundación del nuevo gobierno; al contrario, la tendencia a la pobreza se agudizó y el número de personas en ruina o en paro subía cada vez más rápido. Una estadística de 1926 sobre el número de pobres en Beijing explica la gravedad de este problema social. Había 254.382 familias en Beijing, el 26% –66.603 personas– vivían en el umbral de la pobreza y un 17% –42.983 ciudadanos– sufrían una situación de pobreza extrema. Tres años después, el número de las familias en condición de pobreza extrema aumentó hasta 46.002 y la estadística del 1931 muestra que el número de pobres había aumentado hasta los 80.100 (Lin, 1931: 45).

Los desastres naturales fueron otro factor que añadió sal a la herida. Entre los años 1920 y 1936, hubo unos cinco mil desastres naturales (Zhou, 1988:157), como terremotos, inundaciones y sequías. El número de muertos producidos rondaba los diez millones. Sumando las guerras entre diversas fuerzas militares, la pobreza y el caos de bandidos, podemos decir que todo el pueblo chino vivía en fuegos infernales.

La invasión y la conquista del exterior, como Francia, Alemania, Japón, Italia, Reino Unido o EE.UU., entre otros, cambió la estructura de la economía contemporánea china, sobre todo, en las ciudades grandes como Beijing y Shanghai. El sistema tradicional agrícola se derrumbó y, como consecuencia, una gran cantidad de campesinos emigraron a la ciudad. Este giro impulsó el desarrollo de la industria y el comercio contemporáneo y favoreció la prosperidad de los casinos, los salones de té, los bares y los teatros de ópera vulgar, mayormente relacionados con la prostitución.

La administración y el control de las prostitutas es un problema que casi todos los gobiernos tienen que enfrentar. Curiosamente, entre 1912 y 1945, el gobierno fundó departamentos específicos para la administración de las prostitutas (Hou, 2014: 67). En 1914, la policía de Beijing comenzó a aplicar la normativa para legalizar las casas de prostitutas otorgándoles licencias de comercio. El control de la prostitución se encargó a las policías locales y el impuesto que pagaron las casas de té constituyó una gran parte de los ingresos de cada provincia. Incluso la policía cooperó con el departamento sanitario para la aplicación de revisiones regulares a las prostitutas para el control de las enfermedades de transmisión sexual.

A continuación, vemos parte de los reglamentos de la administración de la prostitución del Departamento de Interior de Beijing del año 1920:

1. Las chicas menores de 16 años y mayores de 26 años, están prohibidas trabajar en cualquiera casa de prostitución, incluyendo a las mujeres casadas. Si se descubre tal fenómeno, el gobierno tiene derecho de cerrar el comercio en media.
2. Las personas u organizaciones interesados en el comercio de casa de prostitución, debe de solicitar primero permiso en la policía, una vez aprobada la revisión sanitaria y se tenga condiciones financieras adecuadas para operar este comercio, el gobierno les dará la licencia comercial legal.
3. Las prostitutas deberán de trabajar en casas registradas y tendrán la obligación de pagar impuesto. Los departamentos relacionados poseen el derecho de revisar el certificado de sanidad, registración e impuesto de todas las prostitutas.
4. Las prostitutas que sufran violencia, enfermedad sin lograr medicamento, tienen el derecho a denunciar. En el caso de estar embarazada, puede solicitar descanso según la situación. (Song, 2011: 34)

Mientras estaba vigente la administración profesional a las casas públicas de prostitución, el gobierno prohibía la gestión de las casas escondidas, como muestra el anuncio publicado de 1915, “las prostitutas sin registración y las personas que les acuden o les ofrecen alojamientos por el motivo sexual, será condenado a cárcel por 15 días o pagar una multa de 15 dólares.” (Dai: 1985: 83)

A continuación se presenta una estadística de la cantidad de prostitutas en Beijing

durante 1912 y 1917, pero se debe tener en cuenta que solo son cifras oficiales sobre las prostitutas registradas, mientras las escondidas e ilegales eran muchísima más.

Año	Número de casas de prostitutas	Prostituta de clase primera	Prostituta de clase segunda	Prostituta de clase tercera	Prostituta de clase cuarta	En total
1912	253	635	915	1315	231	3096
1913	366	721	838	1368	257	3184
1914	357	744	833	1467	256	3300
1915	388	760	908	1535	288	3491
1916	391	729	893	1580	298	3500
1917	460	781	986	1814	308	3889

(Wang Shunu: 1934: 8)

El ingreso entre diferentes clases de prostitutas era muy distinto y el servicio que ofrecían también resultaba diferente. A través de este formulario siguiente, podemos ver la diferencia:

clase	Pasar la noche (chicas del norte)	Pasar la noche (chicas del sur)	Tomar el té juntos	Jugar a las cartas juntos	Acompañar en cita importante	Cantar ópera	Charlar juntos	Acompañar a comer	Entrar en la ciudad
primera	10 dólares	12	1	20	51	2	3	5	10
segunda	4	5	0.5						
tercera	2	2	0.3						
cuarta	1	1							

(Luo Suwen: 1996: 259 La lista de precio de servicios de las prostitutas)

Este formulario muestra que existe una diferencia de precio entre las prostitutas del norte y del sur del país en Beijing, y generalmente las chicas del sur cobraban más caro que las del norte. En la opinión tradicional, las mujeres de sur eran más suaves, físicamente más atractivas, se sabían maquillar mejor, etc., lo cual incluso hoy en día, en China todavía existe este pensamiento, y se refleja en un dicho antigua: “Para casarse,

el hombre del norte y la mujer del sur.” Por lo tanto, estaba de moda acudir a las prostitutas del sur en la capital durante estas décadas históricas.

En *La investigación de las prostitutas de Beijing* de Mai Qianzeng, se muestra una investigación de la edad de las prostitutas de la república: un análisis de 2752 prostitutas, con una edad promedio de 22.4 años. Las 328 chicas de la primera clase, generalmente de edad entre 16-17, y las 528 de la segunda clase, entre 17-22, con edad promedio de 20.3 (1931: 236). Otra investigación de Luo Suwen en su libro *La mujer y la sociedad contemporánea china* en las décadas de los treinta y los cuarenta, nos presenta un resultado similar:

Edad	Número	Edad	Número	Edad	Número	Edad	Número
16	95	23	207	30	69	37	4
17	253	24	119	31	51	38	2
18	303	25	174	32	31	39	1
19	252	26	181	33	4	40	
20	337	27	104	34	12	41	
21	261	28	102	35	16		
22	252	29	66	36	5		

(Luo Suwen, 1996: 261)

La prostituta Ding Bao en *El salón de té* de Lao She tiene 17 años, una adolescente todavía, pero como miles de otras chicas adolescentes, ya trabaja como prostituta. Ella no está registrada en la lista del gobierno, de modo que busca un trabajo como “camarera” para estar encubierta. A través del análisis textual, podremos ver que esta chica ofrece servicio de tomar el té o café con el cliente, jugar a las cartas y pasar la noche. Aunque el último servicio no se menciona claramente como los primeros dos, no es difícil de imaginarlo mediante las palabras de esta chica: “solo tengo diecisiete años, y ya pienso que sería mejor morirme. Al menos dejaría un bonito cadáver, porque este trabajo va pudriendo el cuerpo.” (Lao She, 2009: 94)

## IV. 2. El teatro chino moderno

El teatro moderno chino nació al principio del siglo XX, en una época de grave crisis. En comparación con la historia de cientos de años de este género literario en el Occidente, hasta hoy en día, el teatro moderno en esta tierra oriental solo ha cumplido unos cien años. En China el teatro del estilo tradicional se había desarrollado durante cientos de años, produciéndose múltiples corrientes y estilos locales, pero siempre fue el género de menos relevancia e importancia comparado con la poesía. Durante la Dinastía Yuan (1206-1367) alcanzó su mayor prosperidad y madurez, formándose las características propias: la acción era acompañada por la música y el contenido era cantado por los personajes; cada uno llevaba un atuendo y un maquillaje que los definía unívocamente; los personajes se dividían en cinco grupos, hombres jóvenes (Sheng, en chino), mujeres jóvenes y mayores (Dan), hombres de personalidad distinta como el general o el traidor (Jing), los hombres mayores (Mo), los bufones (Chou), etc. Se puede decir que el teatro clásico en China es el teatro musical que siguió modelos severos y la mayoría fue adoptado de leyendas históricas, anticuado o inadecuado a las circunstancias y necesidades actuales, resultó muy difícil transformarse a la nueva forma teatral.

Al comienzo del siglo XX, viendo que el Imperio Qing se encontraba al borde de la ruina y frente a las invasiones por los ejércitos occidentales, los intelectuales chinos persiguieron la modernización y la consideraron la única salida del país. Desde la Reforma de Cien Días de 1898, hasta el Movimiento del Cuatro de Mayo de 1919, un grupo de intelectuales y estudiantes que tuvieron la oportunidad de estudiar en el exterior como en los países europeos, Japón y Estados Unidos, se dedicaron a la reforma de la literatura con el propósito de convertirla en herramienta fundamental para educar al pueblo y a la nueva sociedad. Por lo tanto, al nacer, el teatro moderno ya llevaba esta responsabilidad al hombro.

Desde las últimas décadas de la Dinastía Qing, por la apertura de los puertos debido a los tratados desiguales firmados, los misioneros, los comerciantes, los diplomáticos llegaron a Beijing, Shanghai, y a otras ciudades grandes trayendo también el teatro occidental. En 1907, un grupo de jóvenes chinos que estudiaban en Tokio fundaron la Compañía del Sauce de Primavera y presentaron en la capital japonesa *La innovación al cielo del esclavo negro*, un teatro adaptado de la novela de Harriet Beecher Stow *La*



*cabaña del tío Tom*. Wang Zhongsheng, vanguardia del desarrollo de este género artístico, regresó de Japón a Shanghai en el mismo año y fundó el primer estudio de teatro contemporáneo, la Compañía del Sol de Primavera. En septiembre, estrenó *La innovación al cielo del esclavo negro* en Shanghai, que simbolizó el nacimiento del teatro moderno en el país.

Al inicio del desarrollo del teatro nuevo, los guionistas no eran profesionales y casi todos los actores y los directores eran aficionados. En el año 1908, La Compañía del Sol de Primavera y el Grupo Evolución iniciaron una gira por el país representando una serie de obras teatrales encendiendo el entusiasmo en diferentes ciudades. En los años siguientes, en las ciudades importantes como Tianjin, Guangzhou, Hankou, Chongqing, empezaron a construirse teatros.

En esta etapa, se interpretaban algunas obras extranjeras como *La capa de caña salpicada de sangre*, adaptada de la obra japonesa *Lágrimas de sangre*, que narra la historia de unos reformistas japoneses contra los conservacionistas; y *Nueva camelia*, adaptada de *La dama de las camelias* de Alexandre Dumas; y también se crearon unas obras originales tituladas *Viva la República*, *Sangre hirviente*, *La campana social*. Tanto las versiones como las originales, propagaban un nuevo espíritu revolucionario y transmitían la reforma, el rechazo a la tradición, la identidad particular, como los nuevos valores al pueblo. Las obras de esta etapa, llevando el cargo propagandístico pesado, apenas tenían tiempo ni energía para elevar el nivel artístico.



(Cartel de *La campana social*, VV. AA. 2008: 2) (Cubierto de la Revista de Drama Nueva en 1914, 2008: 3)

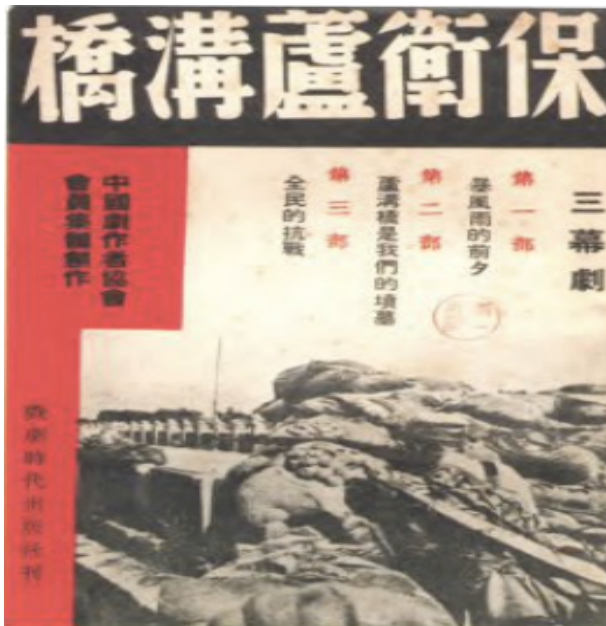
En el año 1919, tuvo lugar el Movimiento del Cuatro de Mayo y unos de los líderes

de este movimiento, Chen Duxiu, Hu Shi, entre otros, empezaron a prestar más atención a la función social del teatro y publicaron una retrospectiva de la obra del “padre del teatro moderno” Henrik Johan Ibsen, intentando subrayar la importancia del teatro en el reflejo e impulso de la sociedad y la política. En 1922, un intelectual llamado Hong Shen, vuelto de Estados Unidos con diploma en Drama, fundó la Asociación de Teatro introduciendo el sistema completo y científico del teatro en el Occidente. Tres años más tarde, el establecimiento del Departamento de Teatro en la Academia de las Artes en Beijing ofreció una buena base para formar actores y directores teatrales profesionales.

En comparación con las obras de la década anterior, las de los años 20 consiguieron un nivel artístico y literario mucho más elevado y aparecieron un grupo de artistas de excelencia: *La noche de la caza del tigre* de Tian Han, *Tres mujeres rebeldes*, de Guo Moruo, *La mujer amarga* de Ouyang Yuqian.

En el año 1930, se fundó la Liga de Dramaturgos de Izquierdas en Shanghai bajo el líder del Partido Comunista y el teatro moderno empezó una década protagonizada por esta organización. Las obras de estos diez años llevaban una prominente característica política y partidista. Por el apoyo de la base, lograron construirse unas cincuenta ligas de escritores de izquierdas en diferentes ciudades como Beijing, Nanjing, Guangzhou, etc., y ofrecieron diversas obras excelentes como *Grite China*, *La ropa de sangre*, *La campana*, *Bajo el techo de Shanghai*. Entre ellos, *La tormenta*, *La salida del sol* de Cao Yu, estrenado en 1933 y 1935, se consideraban el símbolo de la madurez del teatro contemporáneo. En 1935, se fundó el Instituto Nacional de Drama en Nanjing, el cual formó muchos actores excelentes.

Desde 1937, los invasores japoneses llegaron a China y empujaron a este pueblo convulso a ocho años de guerra. Sin embargo, por la ventaja propia del género teatral, que le permitía extenderse a gran cantidad de público en poco tiempo, durante los años contra los japoneses, el teatro jugaba un papel destacado en promover la resistencia y la campaña bélica. Con el fin de propagar la revolución y unir al pueblo, los dramaturgos partidistas crearon un nuevo estilo callejero para llegar a una audiencia más amplia posible. *Defende el puente Lougou*, *Hombres y mujeres en tiempos difíciles*. de Chen Baichen; o *Canción de otoño*, de Tian Han, lograron mucha repercusión en el público.



(Cubierta del guión de *Defende el Puente Lougou*, VV.AA. 2008:3)

Durante la década de los treinta, el Partido Comunista crecía con mucha rapidez. Por la persecución del partido en el poder, empezó la Larga Marcha<sup>20</sup> desde 1933 y dos años más tarde llegaron a la meta, Yan'an, una ciudad en el noroeste. En los próximos años, a este lugar solitario, acudieron un gran número de escritores y artistas de izquierdas. Mientras el Partido Guoming, sentía la amenaza tanto por los invasores japoneses como los comunistas, con el propósito de conservar su propio poder y la autoridad, comenzó a perseguir a los escritores de izquierdas intentando fortalecer el control ideológico. Fue debido a la censura rígida y la restricción en la selección de los temas, ya que solo permitía la creación literaria de temas históricos y prohibía la promoción de revolución, que muchos autores vinieron a Yan'an para buscar libertad y amparo. Fundaron la Academia de Arte y representaron las obras teatrales clásicas soviéticas: *El inspector general*, de Nikolái Gogol; *Petición de mano*, de Antón Chéjov. También obras originales como *Metamorfosis*, de Cao Yu; o *La bacteria facista*, de Xia Yan.

<sup>20</sup> La Larga Marcha, entre el año 1933 y 1935, también se llama la Gran Marcha, fue el viaje a través del interior de China que siguieron las tropas de los ejércitos de los comunistas escapando de las represiones del partido Guoming que estaba en poder. Al final de 1935, los ejércitos rojos llegaron a una ciudad interior Yan'an y consiguieron la victoria de esta marcha.



(Cartel de *La vida nueva*, VV.AA. 2008:4)

En 1942, el líder del Partido Comunista Mao Zedong dio un discurso famoso en Yan'an, sobre el arte y la literatura, destacando la responsabilidad del arte y la literatura: servir al pueblo y a los intereses de la revolución. Desde este año hasta 1945, en esta base de revolución y arte, tuvo lugar la Campaña de Rectificación estimulando la creación literaria relacionada con la masa, con los pensamientos y sentimientos de la clase de obreros, campesinos y soldados. Mao Zedong dijo en este discurso relevante que “Ningún artista ni escritor puede producir obra de importancia a menos que esté en contacto con el pueblo y actúe como su fiel portavoz” (*Ápud.* Fei, 1999: 135). *Arresta a los hombres robustos*, de Wu Xue; *Comandante has cogido el mal camino*, de Yao Zhongming; *La joven de cabello blanco*, de Ding Yi, eran las obras representativas que seguían los principios establecidos de los comunistas. La última obra se trata de una joven campesina cuyo padre se suicidó por no poder pagar el préstamo del dueño de la tierra, y ella fue violada por el dueño. Escapó a la cueva de la montaña y su cabello largo encanece por la escasez de sal y sol, al final parecía un fantasma espantoso. Pero cuando llegaron los comunistas, mataron al dueño de la tierra y ayudaron a la chica a volver a su casa.

En 1949, la Guerra Civil de tres años terminó con la derrota del Partido Guoming y los comunistas subieron al poder. En octubre, se fundó la República Popular China. Por motivo diplomático, al inicio de la fundación del país, el teatro fue afectado profundamente por el teatro soviético. Según la estadística de Wang Xinmin, desde 1949 hasta 1954, presentaron 43 obras teatrales de la Unión Soviética en más de 36

ciudades en el país, en total llegaron a 6000 espectáculos (Wang, 2000:35). Junto con las obras representadas, la teoría rudimentaria soviética del “teatro sin conflicto” “teatro de armonía” que solo aprovechaba el teatro para alabar al comunismo tapando todos los choques y conflictos, llegaron a afectar el módulo del teatro chino, pero lo que más influyó, no cabe duda, fue el ambiente político y el establecimiento de la literatura dentro del país. Los intelectuales fueron herederos de la tradición de que la literatura debería servir a la nación, y ante todo, a los obreros, campesinos y soldados. Pero a lo largo de múltiples movimientos políticos y críticas al arte, este principio se convirtió en servir a la política como prioridad. La creación de obras teatrales cayó en formulismo rígido, tanto el tema como el contenido era limitado y la mayoría de las obras de esta etapa se dedicaba a elogiar y alabar a la sociedad nueva y al partido comunista.

Desde mediados de la década de los cincuenta, la política comenzó a oscilar entre la represión y la relajación por un pensamiento contradictorio, por un lado el marxismo y maoísmo, por otro las ganas de estimular el desarrollo en el área artística. En enero del año 1956, se celebró una conferencia nacional de los intelectuales y artistas, y se presentó el entonces primer ministro Zhou Enlai, quien dio un discurso importante apoyando las reformas para incentivar el arte y la literatura. La propuesta fue respaldada por el presidente Mao en mayo pronunciando que cien flores se abran y cien escuelas compitan<sup>21</sup>. Por lo tanto, en esta época, los intelectuales tenían más libertad para expresar sus propias opiniones y para elegir los temas significativos aparte de alabar al gobierno, aunque en ningún momento había una libertad en el ámbito político, sino se delimitaba un margen más amplio en la selección de temas artísticos y literarios.



(el presidente Mao estrechó la mano con escritores en 1956, 2015)

<sup>21</sup> Este movimiento se titulaba Cien Flores, referente las Cien Escuelas de Pensamiento que aparecían al finales de la dinastía Zhou (1050-256 a. n. e.)

Por la relajación del ambiente político, se activó el entusiasmo y el afán por la creatividad, y en este contexto nació *El salón de té*, el texto teatral más importante en la literatura del siglo XX, e incluso probablemente también en la historia del teatro moderno del país. Sin embargo, apenas un año después del inicio del Movimiento de las Cien Flores, debido a la voces cínicas que surgen dentro del Partido Comunista, el mismo presidente ordenó el fin de este movimiento, iniciándose una represión y persecución, cada vez más fuerte y espantosa que desembocó en la Revolución Cultural que durará de 1966 a 1976.

### **IV. 3. Lao She y *El salón de té***

#### **IV. 3.1. Lao She, un escritor chino**



Lao She (Beijing, 3 de febrero de 1899 – Beijing, 24 de agosto de 1966) ha sido uno de los escritores chinos más importantes de la época contemporánea de la historia literaria de este país oriental. Ba Jin<sup>22</sup> dijo que “Lao She es el mejor representante y símbolo de los intelectuales chinos”(Ápud. Song: 1998: 25); Cao Yu<sup>23</sup> lo valoró como “el escritor más excelente”(Ápud. Sun, 2003: 7); el primer gobierno de la República le otorgó el título de “artista del pueblo” (Ápud. Tang, 2002: 16). No solo era famoso dentro del país, también tenía una posición importante dentro de la literatura mundial. Sus obras más representativas, como *El camello de Xiangzi*, *Cuatro generaciones bajo el mismo techo*, se traducen a diferentes idiomas. *El salón de té*, una obra teatral de tres actos, también es muy conocida en Europa y América.

Lao She, pekinés, de etnia Man<sup>24</sup>, su nombre original es Shu Qingchun. Como los nombres chinos tienen diferentes significados, su nombre significa “dar la bienvenida a la primavera” porque el día siguiente de su nacimiento, según el calendario lunar, era el primer día de primavera. Nació el día 3 de febrero de 1899 en una familia pobre en la capital. Tuvo ocho hermanos, pero la mitad murieron muy jóvenes por el hambre o la enfermedad. Su padre Shu Yongshou era guardia civil y murió en la guerra contra la Alianza de las Ocho Naciones<sup>25</sup> en el año 1900. Su madre Ma Shi venía de una familia de clase baja y era analfabeta. Mantuvo a toda su familia dedicándose a tareas de limpieza y lavandería después de la muerte de su marido, su carácter y su forma de ser influyeron profundamente en su pequeño hijo. Así escribió en su autobiografía *Mi vida*:

Desde el colegio hasta la escuela secundaria, he tenido por lo menos dos docenas de profesores, pero mi verdadera maestra es mi madre. Ella es analfabeta, pero lo que me enseña es cómo ser una persona... (Lao She, 2011: 48).

Debido a sus condiciones penosas de vida, nuestro artista era muy débil cuando era niño y no supo andar hasta los tres años. Pasó su infancia bajo las sombras de la guerra, nos dictó la imagen de aquella época: “¡Cuántas personas han matado y los tesoros han

---

<sup>22</sup>Ba Jin (Chengdu, China, 1904-2005) fue uno de los escritores más importantes de la literatura china contemporánea.

<sup>23</sup> Cao Yu (Tianjin, China; 1910 - Pekín; 13 de diciembre de 1996) fue un escritor chino contemporáneo, al que se ha considerado como el mejor dramaturgo en lengua china del siglo XX. Sus obras más conocidas son *La tempestad*, con la que se dio a conocer como autor, *El amanecer* y *El hombre de Pekín*.

<sup>24</sup> Etnia Man: más de 9,84 millones de personas, la segunda etnia minoritaria más grande de China después de Zhuang.

<sup>25</sup> La Alianza de las Ocho Naciones fue formado por Gran Bretaña, Japón, Rusia, Francia, Alemania, Estados Unidos, el Imperio Austrohúngaro e Italia.

robado, no se puede calcular! ¡Qué deuda de sangre y vergüenza! [...] Hasta los perros que se atreven a ladrar, los matan enseguida con el afilado cuchillo.”(2011:12)

En 1905, un pariente rico visitó a la familia y decidió ayudar a Lao She para que recibiera educación. En 1913, empezó a estudiar en la Escuela Normal de Pekín y demostró su talento e inteligencia. Cuando se graduó en 1918, como en aquella época había muy poca gente que tenía la oportunidad de estudiar, el gobierno le otorgó el puesto de director del Colegio Shiqi de Pekín. Gracias a su capacidad y el esfuerzo logró muchos éxitos, en 1920 ya era el encargado de la educación primaria de todo el distrito.

En 1919, estalló el famoso Movimiento del Cuatro de Mayo, Lao She no participó directamente, pero más tarde recordaría la influencia importante que le dejó este evento:

Si no hubiera existido este movimiento, habría vivido una vida diferente: ser un presidente responsable, cuidar a mi madre, casarme con una mujer tradicional. Así hubiera pasado toda mi vida. Nunca se me habría ocurrido la idea de ser un escritor. Este movimiento me refrescó el pensamiento: primero, este evento era contra el feudalismo y me enseñó a volver a reflexionar el Confucionismo que había dominado los pensamientos por dos mil años desde otro ángulo diferente, es decir, me abrió los ojos; segundo, este movimiento era contra el imperialismo. El anti-feudalismo me enseñó a no ser esclavo de la cultura tradicional, y el anticapitalismo me hizo volver a encontrar el orgullo del pueblo y no ser esclavo de los invasores ni del gobierno. Estos dos se convirtieron en los pensamientos y emociones básicas en mi vida de escritor; [...] por último, también era una reforma de la literatura y de las letras, que estimulaba a escribir en el chino nuevo sin las cadenas de los clásicos tipos de letras antiguas, lo que quería decir es, me dio un nuevo corazón. (2011: 22-24)

En su tiempo libre, le gustaba participar en las actividades voluntarias de la iglesia y en el año 1922, aceptó el bautizo y se convirtió al protestantismo. En septiembre de 1922 dimitió del puesto de director y empezó a ser profesor de letras en la Escuela de Nankai en Tian Jin, una ciudad cerca de Pekín. Solo pasó un año en este sitio; sin embargo, aquí hizo su primera traducción *La igualdad del cristianismo* y terminó su primera novela corta *Timbre pequeño*. En febrero del año siguiente, volvió a la capital y trabajó como secretario en el Comité de Educación de Pekín. Para aumentar sus ingresos y cuidar mejor a su madre, consiguió un trabajo temporal en una escuela secundaria. Aprendía inglés aprovechando su tiempo libre en la Universidad de Yanjing.

En el verano de 1924, por recomendación de un profesor británico de esa universidad, Lao She fue al Instituto Oriental de la Universidad de Londres de Reino Unido y empezó a dar clases de chino a los extranjeros. En su autobiografía, nos



describió el encuentro con su amigo en la estación:

El tren para en Cannon Street. En los andenes, hay mucha gente que está esperando. La forma de besar, cada uno tiene su estilo. Bajo del tren con mi maleta, sin prisa y en la multitud, el profesor Luis me llama por mi nombre. Tengo que decir, que si nos pusieran un examen, su chino sacaría por lo menos nueve puntos más que mi pobre inglés. (2011: 29)

Y también la vida en aquel país remoto:

[...] Entre mis alumnos, hay desde ancianos de 70 años, hasta adolescentes de 13 años. Cada uno pertenece a un grupo, y aprende diferentes cosas, desde las pronunciaciones básicas hasta los poemas tradicionales. [...] el mejor grupo es el de los soldados. Son muy trabajadores y la mayoría vienen de familias de soldados, unos caballeros. Dicen que si dominan un idioma, ganan unas 100 libras. [...] la peor clase es la de los empleados novatos del banco: ellos menosprecian a los profesores y tampoco nos gusta enseñarles. (2011: 39)

Tenía mucha sed de cultura occidental y leía muchos libros de literatura en la biblioteca de la universidad, y poco a poco, comenzó sus escritos. En 1925, terminó su primera novela larga *La filosofía del viejo Zhang* y creó *Zhao Zi* y *Dos caballos*, que se publicaron más tarde en la Revista Mensual de Novela y le abrieron el camino para ser escritor. Lo que sigue es el análisis del autor sobre su primera novela:

[...] En aquel momento, pensaba que era muy sabio, por eso, nombré este libro con Filosofía. ¡Filosofía! Ahora me conozco mejor: si algo de bueno tengo, sin duda alguna, no es mi pensamiento. Mi parte emocional siempre corre más rápido que mi racionalidad. Soy un amigo entusiasta pero no es una buena idea pedir mis consejos. La emocionalidad calienta mi cabeza y hace hervir mi sangre, y por lo tanto solo se me ocurren las explicaciones y recomendaciones más superficiales. Mis libros siempre están llenos de sensibilidad, y confieso que mis pensamientos no son profundos. (Lao She, 1932: 58)

En junio de 1929, Lao She terminó su vida como profesor en Reino Unido y emprendió el viaje de vuelta a China. Pasó por París y estuvo tres meses en Europa visitando diferentes países. Realizó un crucero:

Siempre la misma gente, siempre la misma agua. No hay nada nuevo y se ve que la gente engorda poco a poco como pavos rellenos. No es fácil viajar en barco. El tiempo es precioso pero no hay más remedio que malgastarlo. No estoy para leer, y ya estoy harto del mar [...] (Lao She, 2011: 54)

Desde occidente hasta oriente, Lao She vio los sufrimientos de la gente de las colonias y el despertar de la conciencia de la revolución. Decidió parar su escritura romántica y comenzó la creación de su novela *El cumpleaños de Xiaopo*, la cual narra las revoluciones contra el imperialismo.

Por fin, en marzo de 1930, nuestro autor llegó a Shanghai y dos semanas después volvió a su ciudad natal, Pekín. En julio, aceptó la invitación de la Universidad de Qilu, en la provincia Shangdong, como catedrático de letras y decano de la Facultad de Letras. En verano de 1931, se casó con Hu Jiqing, también una intelectual graduada de la Facultad de Letras en la Universidad Normal de Pekín. Esta nueva pareja comenzó su vida en la ciudad de Jinan como profesores en la universidad.

La Universidad de Qilu era una escuela muy tradicional y antigua, pero la llegada de Lao She llevó un soplo de aire fresco. Prestó la mayor parte de su atención y tiempo a la enseñanza. Mientras tanto, también tenía mucho éxito en la creación literaria, a la que se dedicaba principalmente en sus vacaciones de verano e invierno. Durante 1931 y 1934, exceptuando la publicación de *El cumpleaños de Xiaopo*, escribió cuatro novelas largas: *El lago de Daming*, *La ciudad de gatos*, *El divorcio* y *El cuento de Niu Tianci*. Además, compuso algunos poemas, ensayos y novelas cortas que se publicaron en diferentes periódicos y revistas. En el año 1933, nació su primera hija y cuatro años después, llegó al mundo su segunda hija, así describió los cambios de su vida:

La vida antes de tener hijo, es como el mundo antes del descubrimiento del Nuevo Continente. El hijo es Cristóbal Colón y me lleva al nuevo mundo. La verdad es que este mundo no está nada lejos, justamente en mi casa y las calles cercanas. Antes de ser papá, lo que veía en la calle eran peluquerías, librerías, oficinas de correos, restaurantes, etc. Al llegar los angelitos, es como si me pusiera las gafas, las calles siguen iguales, pero de repente a las cosas se les añaden múltiples matices como los diferentes tipos de leche en polvo, botellas de leche, pañales [...]. El niño hace el mundo más grande y revela las cosas ocultas. No se puede entender si no es padre. (2011: 97)

Los éxitos en la creación literaria le hicieron pensar en ser escritor profesional. Después de considerar las incompatibilidades entre la enseñanza y la escritura, en junio de 1934 dimitió de su trabajo en la universidad. No obstante, la vida de un escritor era dura. Bajo la presión económica, no tardó mucho en volver a enseñar en una universidad en la zona costera Qing Dao. Seguía con su vida de enseñante y escritor de forma simultánea, mientras ayudaba con pasión a escritores jóvenes. En el verano de 1935, fundó el *Periódico del Pueblo* con unos amigos del mundo de la literatura.

Publicó unas novelas cortas, como *La luna* o *La tragedia antigua en la época nueva*. Le encantaba la cultura tradicional, como vemos en este párrafo de su diario en Qingdao:

Sé que el cine está mucho más de moda que la Ópera de Pekín, sé que el tambor de la ópera solo produce dolores de cabeza, pero hasta los dolores, son muy cómodos y familiares. El helado, el café y la naranja estadounidense, todo me hace sacudir la cabeza mientras la bebida de ciruela ácida, el té rojo y el melocotón gordo son como viejos amigos [...]. La comida occidental es limpia y elegante. Pero si no me dejan comer dos panes chinos como postre, me siento extraño. Y la ternera con sangre, sin duda, me da diarrea. [...] Me encanta hacerme amigo de la gente corriente. No tengo mucho en común con un poeta de pelo largo, un hombre que juega al golf o una mujer estirada con un vestido elegante. Al ver a un poeta de pelo largo, la primera frase que me sale siempre es: usted tiene que ir a la peluquería... (Lao She, 1999f: 89)

La idea de ser escritor profesional nunca desapareció de su cabeza. En el verano de 1936, dimitió otra vez de su trabajo y comenzó a escribir como única ocupación. La primera cosecha de su vida profesional es la creación de una de sus obras representativas, *El camello Xiangzi*.

En el año 1937, estalló la guerra con Japón que no terminó hasta 1945, y esta guerra le interrumpió la creación de su novela larga *El paciente*. Debido a las circunstancias, tuvo que volver a enseñar en la Universidad de Qilu. La noche del 15 de noviembre del mismo año, tras un intenso debate interno, tomó la decisión de participar en la guerra, no en el frente, sino apoyando la lucha con su escritura. Así resumió su vida durante la guerra:

Sólo tengo una pluma, y esta es todo lo que tengo para luchar contra los enemigos. No quiero, ni me atrevo a abandonarla y buscar otro camino porque ya sé que este es mi destino. Entonces recorrí desde Qingdao a Jinan, de Jinan a Wuhan, y luego a Chongqing, casi todo el país. El viento se llevó mi sombrero y la lluvia mojó mi manta, pero siempre me llevó mi pluma. Más fuerte que el viento de invierno es la bomba que cayó a mi lado, esta, es exilio, es amargura, es pobreza, es luchar... (Lao She, 2011: 109)

En marzo de 1938, con el objetivo de animar al pueblo en la lucha contra los japoneses y con la ayuda del partido comunista, se fundó una asociación patriótica de los artistas y se votó por nuestro autor como secretario general. En el día de la inauguración de esta organización, aparte de unos cientos de escritores, algunos políticos famosos también estuvieron presentes en la ceremonia, como el primer ministro de Zhou Enlai, el general Feng Yuxiang. La asociación nació entre la alegría,

los aplausos y las alarmas de un ataque aéreo y la revista de esta organización no tardó ni dos meses en publicarse. Al principio, era una publicación trimestral, sin embargo, enseguida se convirtió en semanal por la demanda de la guerra. En *Los materiales del estudio de Lao She*, así la valoró:

[...] Es una revista escrita por todos los escritores del país. Siempre insiste en reclamar luchar contra los enemigos fascistas, mientras mantiene un relevante nivel artístico, lo cual no es muy fácil lograr [...]. Es literatura pero también es un fiel recuerdo de la historia. Mientras, se muestra el espíritu de la unidad de los artistas y el orgullo frente a la guerra contra los enemigos fascistas. (Zeng y Wu, 1985: 161-162)

La guerra duró ocho años y, durante estos tiempos difíciles, Lao She trabajaba en vanguardia de la asociación y dedicaba su tiempo y energía al crecimiento y el desarrollo de la organización, utilizando su pluma como arma, incluso comenzó a escribir a propósito de forma más sencilla para acercarse más a la clase de los campesinos.

Antes de la guerra, nunca se me ocurrió la idea de escribir ópera local. Pero la guerra lo cambia todo, y me obligo a cambiar tanto mi forma de vivir como de crear. Después del incidente del 7 de Julio<sup>26</sup>, Jinan cayó en manos de los japoneses, y tuve que escribir para ayudar en la lucha contra los enemigos. (2011: 117)

En *Los materiales del estudio de Lao She*, se encuentran estas descripciones:

Desde julio, los ataques aéreos de los enemigos son más fuertes y locos. Bajo la casa donde vivo en Wuhan, hay un refugio. Un día, sobre las tres de la tarde, tiene lugar un ataque, nos metemos en el hueco. Cae una bomba de 500 libras cerca de la casa, el refugio se gira como una pequeña caja cogida por un gigante. (Zeng y Wu, 1985: 163)

En el artículo del autor, titulado “Idiota” publicado en 1945, el autor confesó la importancia de la dignidad y el amor a la literatura:

No tengo nada más que mi vida y mi pluma. Nada más. Soy un idiota. Mi capital es esta vida y esta pluma y el interés es la pobreza, la enfermedad y las dificultades. Como invierto mi capital en la justicia, este interés ya se convierte en mi dignidad. ¿Cuánto vale este coraje moral? Prefiero morir de hambre, de enfermedad o ser matado a abandonarlo. Durante estos ocho años, tomo cada día

---

<sup>26</sup> También se conoce como El incidente del puente de Marco Polo, ocurrido el 7 de julio de 1937, marcó el inicio de la Segunda guerra sino-japonesa entre el Imperio de Japón y la República de China. Los soldados de ambas potencias se enfrentaron quince kilómetros al suroeste del centro de Pekín, en el Puente de Marco Polo, sobre el río Yongding.

como el último día. Comiendo el arroz áspero y aguantando el mareo, escribo mis novelas, mi vida y mi dignidad. (Lao She, 1945: 3)

En mayo de 1939, escribió la primera obra teatral, *La niebla residual*, diatriba a la corrupción del gobierno. Luego, como representante de la asociación, comenzó una visita de medio año a los soldados en el frente cruzando las provincias de Sichuan, Hubei, Shanxi, etc. Unas ocho provincias, en total unos diez mil kilómetros. Recordó lo que vio en el viaje en su poema largo “Espada norte”.

Para animar al pueblo en la lucha contra los enemigos, escribió sucesivamente distintas obras de teatro como *Zhang Zizhong, el problema de vanidad* y *Quién llega a Chongqing primero*. En el verano de 1943, vino a Chongqing, una ciudad importante del suroeste para seguir creando, donde cayó enfermo. Fue hospitalizado en octubre y al mes siguiente, su esposa y sus hijas lograron reunirse con él en esta ciudad. Pasó unos meses en el campo y lo registró así en su diario: “Cuando no hago nada, el cuerpo está libre pero mi cabeza no puede descansar. Las lomas, los arroyos, los bambús me están obligando a decir algo.” (2011: 163)

Al principio del año 1943, con el gran apoyo de su mujer, empezó la creación de su novela representativa *Cuatro generaciones bajo el mismo techo*. La guerra terminó en 1945, durante estos ocho años, bajo la amenaza de la pobreza y la enfermedad, nuestro artista participó en muchas actividades contra los fascistas al tiempo que escribía tres novelas largas, nueve obras teatrales y muchos ensayos y poemas. Después de la victoria de la guerra, no tardó en empezar la creación de su novela *El mundo democrático*.

Para impulsar la comunicación entre la cultura de Estados Unidos y China, también con la meta de reclamar la nueva literatura y el arte, en marzo de 1946, con la invitación del Consejo de Estado estadounidense, Lao She y otro autor famoso, Cao Yu, comenzaron a dar discursos en diferentes universidades de América. Pasó tres años en Estados Unidos, durante su estancia cooperó con su ayudante en la traducción de sus libros y terminó de escribir su novela *Cuatro generaciones bajo el mismo techo*.

El primer día de octubre de 1949 se fundó la República Popular, en el mismo año cuando recibió la carta de invitación del primer ministro Zhou Enlai, Lao She decidió enseguida volver a su patria desde Estados Unidos. El nueve de diciembre llegó a Tian Jin, con los ojos llenos de lágrimas, volvió sentir sus pies estar encima de su propia tierra, pero ya era una tierra nueva y llena de esperanza. Al comienzo del año siguiente,

su esposa y sus dos hijas regresaron de Chongqing a la capital y así terminó la vida separada y se reunió la familia en Pekín.

Después de tantos sufrimientos de las guerras, la fundación de la República le animó mucho a nuestro autor, por lo tanto, dedicó todo su entusiasmo al desarrollo de la cultura, participando en actividades sociales, ocupando diferentes puestos, creando obras de estilo diferente, sobre todo en el ámbito teatral. En mayo de 1950, lo eligieron presidente de la Federación de Literatura de Pekín. Dos meses después, terminó la obra teatral *La perla fang* y en septiembre del mismo año, se publicó otra obra teatral famosa *Zanja longxu*, que describe los grandes cambios de la sociedad antes y después de la fundación de la República. En diciembre del año siguiente logró el primer Premio del Artista del Pueblo y siguió la creación de obras teatrales, como *El salón de té*, *La dependienta*, *El comando joven*, etc. También terminó unas novelas como *Los héroes anónimos*, describiendo la vida de los soldados voluntarios en la Guerra de Corea del Norte. Para recopilar temas y materiales, visitó las fábricas y fue al campo, ignorando sus enfermedades. Aunque en comparación con la época de su juventud la cantidad de creación se redujo, este autor recordó los cambios importantes del país. En el año 1951, votaron por él como miembro del Comité del Gobierno de la capital y, dos años después, ocupó el puesto de vicepresidente de la Asociación de los Escritores Chinos y fue primer redactor en varias revistas. Visitó la Unión Soviética, India, República Checa y Japón como representante de los autores chinos y, en su visita de marzo de 1965 a Japón, se hizo amigo de los autores japoneses y rompió el hielo diplomático entre los dos países enfrentados históricamente.

Desde la fundación de la república en 1949 hasta la década de los cincuenta, la creación del escritor fue bastante prudente, a pesar de ser casi el más fecundo entre los de su generación, sobre todo en el género dramático. En sus numerosas obras de esta etapa se manifestaba un entusiasmo pasional político ensalzando al Partido Comunista y al Presidente Mao. En *El canto del primer día*, escribió Lao She: “quiero alabar la socialista comuna y la construcción socialista que avanza mil kilómetros en un día” (1999f: 256).

Pero siendo un artista, Lao She tenía muy claro que componer loas no formaría parte de la creación artística. La figura de Lao She después de la República se puede dividir en dos aspectos diferentes: el político Lao She y el intelectual Lao She, que peleaban, chocaban, confundían y sufrían dentro de un mismo cuerpo. El político Lao She no solo le hizo reconocer su “pensamiento estéril”, “la habilidad torpe” como

confesó en *Mis experiencias*, sino también le trajo la tragedia de la vida (Lao She, 1999f: 453).

En 1956, el Presidente Mao propuso “la libertad de creación artística y desarrollo de pensamiento” y justamente en este ambiente relativamente beneficioso nació *El salón de té*. En 1959, tuvo lugar el Movimiento contra la Derecha, que aumentó la tensión política. Lo que escribió Lao She en el artículo “Respuesta a algunas preguntas sobre *El salón de té*” después del estreno de su obra para evitar problemas, hoy suena irónico: “a través de la vida y muerte de los personajes sin importancia, nos muestra la oscuridad de aquellas épocas históricas. *El salón de té* nos hace apreciar la felicidad de la vida actual y tenemos que luchar para la construcción del socialismo.” (Lao She, 1958: 21) No obstante, no pudo escapar de las críticas duras y peligrosas durante el Movimiento contra la Derecha. El 10 de julio de 1958, el viceministro del Ministerio de Cultura Zhiming Liu dedicó medio día a criticar esta obra: “Parece que la vida no está mejorando, sino empeorando durante estos tres actos y por qué los estudiantes no muestran la voluntad de luchar cuando les detienen”, y advirtió: “cometerán errores si olvidan la política” (*Ápud.* Chen, 2000: 91-92).

En enero de 1957, Lao She publicó en inglés “La libertad y el escritor” en *Pueblo China*, artículo en el que defendió el derecho de libertad de un escritor en su creación y abogó por la concesión del derecho del autor a escribir lo que le sale del alma. Ni las asociaciones de escritores ni los ministros de cultura pueden quitarle esta libertad. La publicación de una entrevista en *Guión* en junio del mismo año, en que subrayó la importancia de revelar la crítica burocrática a través de las obras teatrales satíricas, llevó a Lao She a una situación peligrosa.

Desde el año 1966, todo el país cayó en la Revolución Cultural<sup>27</sup>, que fue una pesadilla de diez años enteros para todo el pueblo. Se encuentran estas descripciones:

Aquel verano, la presión de la política fue como el tiempo caluroso, ahogó a la gente. Todo el país estaba sumido en el caos y se oía el llorar de los ríos y las montañas. Denunciar a los inocentes, destruir sus casas, insultarles como criminales, incluso pegarles hasta morir, estas atrocidades violentas y fascistas se extendían como una peste. [...] El 23 de agosto del 1966, el desastre cayó sobre nuestro querido autor. Estaba en la reunión con unos otros 20 escritores de la federación. Les

---

<sup>27</sup> La Gran Revolución Cultural Proletaria, o Revolución Cultural, fue una campaña de masas de la República Popular China organizada por el líder del Partido Comunista de China Mao Zedong desde el mayo de 1966 hasta el octubre de 1976, dirigida contra altos cargos del partido e intelectuales a los que Mao y sus seguidores acusaron de traicionar los ideales revolucionarios, al ser según sus propias palabras, partidarios del camino capitalista.

detuvieron y les llevaron a un patio de una escuela, y les pegaron de una forma terrible. (Zeng y Wu, 1985: 276-277)

Según el recuerdo de su esposa Hu, en la noche del mismo día, sobre las dos de la madrugada, pudo llevarlo a casa. Tenía muchas heridas en el cuerpo y la cara estaba llena de sangre. No dijo nada y en sus ojos nunca se había visto una desesperación tan profunda. Se suicidó por la noche del día siguiente y sus restos se encontraron en el Lago de Paz de la ciudad. Su mujer recordó la muerte de su marido:

Por la mañana del 24 de agosto, insistí en quedarme en casa y cuidarle pero no me dejó porque si no iba a la manifestación, ellos también me harían lo mismo como a mi marido. Nunca he pensado que esta ya sería la última vez que le vería. El 24 de agosto, pasé la noche en vela esperándole en casa. Al día siguiente, llamé a todo el mundo buscándole como una loca pero no hubo ni una noticia. Sobre las nueve de la noche, recibí una llamada de un desconocido y me aconsejó ir al Lago de Paz ahora mismo. Sentí que mi mundo se derrumbó. Estaba lloviendo y llegué allí ya como una muerta. Era un sitio muy abandonado, y no había nadie. Bajo la luz de la lámpara, vi un cuerpo bajo una manta. Era mi marido y ya estaba tan frío como el hielo. [...] El camino a casa era tan largo. Recordé que me hicieron falta cincuenta días para reunirnos desde Pekín a Chongqing, pero ahora parecía muy rápido. Nos separamos dos veces, y cada separación era por lo menos de cinco o seis años, pero era como si nos reuniéramos enseguida. Ya pasamos 35 años en el viaje de la vida, pero lo sentí muy corto. Sin embargo, aquella noche, el camino hacia casa era tan largo como un camino sin fin, un camino a un destino sin él... (Zeng y Wu, 1985: 277)

Sus amigos Ba Jin y Bing Xin, escritores famosos de la misma época, no pudieron contener su llanto al oír la noticia. Lao She era el primer escritor en suicidarse en este lago y durante unos días siguientes, hubo cada día docenas de intelectuales que terminaron con sus vidas siguiendo los pasos de este autor. Después de su fallecimiento, sus hijos también fueron envueltos en la Revolución Cultural y toda la familia se rompió.

En octubre de 1976, diez años más tarde, se terminó la Revolución Cultural. El día 3 de junio del año siguiente, el Ministerio de Cultura del Congreso, el gobierno de Pekín y la Federación de los Escritores de China hicieron un funeral en honor de nuestro autor. La figura de Lao She fue rehabilitada a título póstumo, volvieron a publicar sus obras en la República Popular de China y, finalmente, reconocieron el gran valor de su creación literaria, sus aportaciones al desarrollo tanto de la sociedad como de la literatura contemporánea y su gran dignidad como artista y persona. Hoy en día, se considera uno de los escritores más relevantes en la historia de literatura del siglo XX de China.



#### IV. 3.1.1. La relación entre la muerte que escribía y su suicidio

Lao She murió saltando al Lago de Paz al comienzo de la Revolución Cultural. A través de las investigaciones, podemos notar que el tema de la muerte aparece con bastante frecuencia en sus obras. ¿Existe alguna relación entre la muerte que escribía y su muerte real?

*La filosofía de Viejo Zhang*, primera novela larga de Lao She cuando apenas cumplió veintiséis años, nos presenta a Li Jing, una estudiante tranquila que acaba de salirse de la escuela. Para pagar las deudas de su padre, la obligan a casarse con el Viejo Zhang, un hombre rico. Pero no quiere abandonar o traicionar a su novio Wang Dejie. El día antes de la boda, escapa por miedo y desesperación ante su futuro y decide terminar con su vida. Antes de la muerte de esta chica, Lao She escribió estas palabras que tal vez describen lo que pensaba antes de su propia muerte en el lago:

Cuando la gente enfrenta el peligro que no puede escapar, suele ir a sitios que no tiene importancia, quien quiere morir en el río, no solo llora a la orilla sino también ríe. A veces pregunta al agua: ¿qué es este universo, qué es la vida? Claro, no le responde y le aumenta las ganas de suicidarse. (1999a: 98)

En *Cuatro generaciones bajo el mismo techo*, la muerte de Qi Tianyou, curiosamente, coincide en parte con el caso de nuestro autor. Qi Tianyou durante toda su vida es honesto y digno. Pero durante la guerra chino-japonesa de los años treinta y cuarenta del siglo pasado, los ejércitos japoneses lo humillaron vistiéndolo una chaqueta marcada con las letras “comerciante ilícito” en la calle y lo obligaron a gritar en voz alta lo que había escrito en su ropa. En la novela, hay un párrafo triste intentando explicar lo que siente Qi Tianyou:

Su padre viejo, su esposa enfermiza, sus tres hijos, sus nueras, sus nietos, y su tienda, todo, como si no existieran. En sus ojos, solo está el río y el agua simpática, el cual parece que está flotando encima del camino e incluso le está saludando con mucho cariño. Su mundo se destruye, y tiene que ir a otro para lavar su vergüenza. Vivir, es la vergüenza. La chaqueta con las letras rojas que acaba de ponerse, siempre está y estará pegada, marcada, estampada en su cuerpo.

Un carrito le lleva a la puerta de Pingze, apoyando el muro, anda hacia el río. El sol ya cae debajo del horizonte y los árboles en la orilla le esperan en silencio. El cielo se ven arboles de atardecer, como sonrisas. El agua del río acelera por la impaciencia llevando mucho tiempo esperándole y el río está murmurando su nombre. (1999c: 853)

En *La memoria del Lago de Paz*, el hijo de Lao She, Shu Yi, recordó los últimos

dos días de su padre: “El día cuando se suicidó, antes de salir de casa, se despidió seriamente con su nieta de tres años. El abuelo llamó a su nieta, le cogió la manita diciendo: ‘di adiós al abuelito’. Es la última frase que dijo a la familia.” (2001: 31-32)

Esta despedida de su nieta recuerda al dueño del salón de té Yutai, Wang Lifa; antes de suicidarse en la casa de té donde pasa toda su vida, también se despide a su nieta Xiaohua, diciendo: “No os pongáis tristes, tenéis que ir os ya. ... Xiaohua toma esto, es una foto de la casa de té Yutai hace treinta años.” (2009:123). Al final de la obra teatral, Wang Lifa da vueltas en el salón de té, derrama la moneda para los muertos<sup>28</sup> en el aire y se ahorca. Cuando se encontró el cuerpo de Lao She en el lago, flotaron varias páginas escritas por él mismo de *Las palabras de Presidente Mao*. A lo mejor, Lao She se sentiera engañado por estas palabras y las arrojara al lago como papeles inútiles, como las monedas para los muertos.

Considerando el grupo completo de los suicidas aparecidos en sus obras, extraemos estas características comunes: honestos, serios, personajes dignos que no pueden cumplir su sueño y no tienen miedo ni dudas ante la muerte. Además, cuando habla de la muerte en sus obras, con mucha frecuencia hace alusión al río. En *El divorcio*, “Lao Li quiere ir a las afueras, saltar al agujero de hielo en el río, pero sus pasos andan hacia a casa por el instinto” (1932: 90); en *El camello Xiangzi*, “15 de agosto, él decide volver a trabajar con el carrito, si se cae enfermo otra vez, ha hecho juramento de que va a lanzarse al río” (1955: 243) ; en *Cuatro generaciones bajo el mismo techo*, “este es el destino de Tianyou, el hombre honesto, tiene que morir en el río” (1946: 421).

El destino último de su vida, el Lago de Paz, tampoco fue una elección casual. Al sur del lago, detrás del muro, estaba el piso donde su madre vivía desde 1933 hasta su fallecimiento. Más hacia el sur fue donde nació nuestro escritor. El callejón Yangjuan, donde pasó su infancia, aparece sin ningún tipo de cambio en sus novelas *Cuatro generaciones bajo el mismo techo* y *Bajo la bandera roja*. Hacia el sureste del lago murió su padre en la guerra en el año 1900, y al norte del lago se situaban las tumbas de la familia de su madre. Este lago es el epicentro donde confluyen los lugares más importantes para Lao She y su familia.

“Se recuerda muy rápido toda su vida, y se olvida todo en un segundo. Flotando, flotando, y así flotará hacia el mar, libre, fresco, limpio y alegre” (Lao She, 1946: 423).

---

<sup>28</sup> Es una costumbre tradicional de la cultura china, derramar y quemar monedas especiales para los muertos a fin de garantizar que tengan dinero en otro mundo.

Esta frase de la novela *Cuatro generaciones bajo el mismo techo* de Lao She, tal vez nos describa el momento del suicido.

#### IV. 3.2. Las obras teatrales de Lao She

Desde el estallido de la guerra contra los invasores japoneses, Lao She intentó comenzar su producción teatral, en cuanto ya era un escritor relevante en el panorama novelesco. En medio de este clima social de caos por la guerra, el género literario más fácil para acercarse a la época, y también al público, era el drama. Con este objetivo, nuestro novelista inició su andadura en el ámbito de la creación teatral. Como confesó Lao She, “Cuando comencé a escribir novelas, no sabía qué era novela. Del mismo modo, en cuanto empecé la creación teatral, tampoco conocía el drama.” (Zeng y Wu, 1985: 508)

En el año 1939, se publicó *La niebla residual* y en el mismo año se estrenó en el Teatro Guotai. Esta pieza dramática de cuatro actos fue escrita en tan solo unos quince días. La inspiración surgió de la vida real de la ciudad de Chong Qing de aquel entonces. En esta obra, a través del secretario general Xian, quien utiliza su cargo para untar a las mujeres y enriquecerse aprovechándose de los momentos difíciles que atraviesa el país, se revela la situación corrupta del gobierno. Sobre la creación de esta obra, así dijo el autor:

Mi primera obra teatral, la terminé solo en medio mes. A una persona quien no sepa cocinar, le cuesta menos tiempo en preparar la comida porque la saca antes de que se ponga cocinada. Mis ojos se enfocan en la puntilla de la pluma e ignoro por completo la existencia del escenario. Pensaba que es mi responsabilidad escribir el guión mientras actuarlo ya es el turno del director. Dicen que deben haber acciones en la drama, como no sabía qué significaba, cuando sentía la necesidad de acción, simplemente hacía a cierto personaje sacar la pistola. Esta es *La niebla residual*. (*Ibid.*)

Durante la década de los cuarenta, la pluma de Lao She no paró y escribió

respectivamente *Zhang Zizhong* (1941), *El problema de dignidad* (1941), *Dragón y serpiente de la tierra* (1941), *Quién llega a Chong Qing primero* (1943). También colaboró con otros escritores en las siguientes obras: *Primero el país* (1943), *El tigre Wang* (1943) y *Las flores de melocotón en el viento de primavera* (1943). La temática principal de esta etapa de su producción giraba en torno al entusiasmo revolucionario del público, que era secundado y mostrado por el autor. Así mismo, pretendía revelar el estado de corrupción y putrefacción del gobierno y promover el deseo de una nueva fuerza del pueblo.

En la crítica literaria escrita por nuestro autor, se anotan sus valoraciones honestas sobre algunas de estas obras mencionadas:

Después de que el general Zhang Zizong dio su vida por la patria, los amigos de los ejércitos me pidieron una obra a su honor. Esta vez, dedicaba mucha fuerza y corregía cinco veces, pero, tengo que aceptar el fracaso. Puedo crear carácter, pero nunca recuerdo sobre la pelea— el conflicto—.

[...]

En cuanto a *El problema de dignidad*, en mi opinión, las conversaciones son divertidas y simpáticas, mientras el fragmento parece simple y flaco. Ya me doy cuenta de que solo con conversaciones buenas es imposible formar una drama de calidad.

[...]

*Dragón y serpiente de la tierra*, en que dedicaba mi tiempo y energía en la planificación de los asuntos referenciales, pero no lo puedo considerar una obra de excelencia.

[...]

*Primero el país*, según las reacciones del público tras el estreno, se puede decir, que cumple su propósito. (Lao She, 1987: 142-144)

Incluso al final del texto, así confesó: “Pienso que es mejor que sigo el camino de la novela. Con tantos límites y restricciones, es un sufrimiento crear obras teatrales, como si llevara cadenas sobre las muñecas.” (*Ibid.*, 35) Sin embargo, Lao She no abandonó y seguía su creación. En la década siguiente, el estilo de Lao She estaba formándose y perfeccionándose hasta alcanzar una etapa de madurez. La mayoría de las obras importantes y exitosas de Lao She se gestaron en este período y constituyen la producción más representativa de toda su creación dramática. Desde el año 1950 hasta el 1957 publicó *La perla Fang* (1950), *La zanja Long Xu* (1951), *Lo florido de primavera y lo bendito de otoño* (1953), *Mirar al oeste a Changan* (1956) y *El salón de té* (1957).

*La perla Fang* fue su primera obra tras regresar de los Estados Unidos que se trata de una pieza dramática que consta de cinco actos que cuentan la vida de un artista de

clase inferior. Esta también fue la primera en ponerse sobre el escenario públicamente después de la fundación de la China Nueva. Mediante el gran cambio que sufre la vida de este artista antes y después de la República se muestran los diferentes estatus sociales de los artistas en las épocas antiguas y las modernas y, *La zanja Long Xu* es una obra que muestra la cotidianidad de la gente común. Entre estas obras, sin duda, *El salón de té* es la más exitosa e importante en la historia literaria de China, ya que graba los cincuenta años de China a través de tan solo tres actos. Su lenguaje, impregnado del estilo típico de Beijing, su estructura novelística y el tema profundo la han consagrado como la cumbre de la creación de este autor. Sin embargo, *El salón del té* fue fuertemente criticada en el año 1957 debido a la influencia de los movimientos políticos de la época “contra el derechista”.

Se considera que las obras escritas en los años siguientes determinan la caída posterior de Lao She porque casi todas estaban relacionadas de una u otra manera con la política, perdiendo el valor artístico. Solo quedó la voz solemne de alabanza al gobierno y a la época.

*El patio rojo* (1958) describe la vida diaria y el llamativo cambio que experimenta la gente que vive en Da Zayuan, un tipo de casa colectiva más típica de Beijing en la antigüedad. Esta pieza refleja la vida de varias familias que viven juntas en un patio, compartiendo el espacio público y el mismo portal mientras cada una mantiene su casa propia. Además, reproduce los cambios de los callejones y de las casas compartidas de los beijingneses después de la aparición de una sociedad nueva. *La dependienta* (1959) y *La foto de la familia* (1959), al igual que *El patio rojo*, están profundamente marcadas por un ambiente político y una época radical.

Basándonos en sus creaciones teatrales, descubrimos una serie de características comunes, como la aparición de protagonistas comunes y corrientes, el uso de la estructura novelística; el empleo de un lenguaje coloquial típico de Beijing, etc. Además, también nos debemos tener en cuenta las características propias de cada época y el desequilibrio del nivel artístico entre las obras de diferentes períodos.

Como dice el propio autor, no conoce a la gente importante, pero a la multitud, a la gente común sí la conoce bastante bien gracias a su rica experiencia de la vida (Ke, 1982: 158). En las obras teatrales de Lao She, la forma de plasmar personajes conlleva una cierta “popularización”. Dicho de otra manera, los arquetipos que nos presenta no son grandes autoridades ni héroes históricos, sino que representan a los grupos sociales que moran en los callejones, que se encuentran en una casa de té, pero

relucen como unas perlas pequeñas en la literatura contemporánea del país. La tía Wang, de *La zanja Longxu*, es un prototipo teatral clásico de nuestro escritor. Su imagen es tan viva que parece una vecina simpática y amable, una mujer que puede aparecer en la vida de cualquiera. Pasa toda su vida en la zanja Longxu y es la persona más tradicional, conservadora y tímida, pero es muy bondadosa y ayuda a sus vecinos.

Investigando en las obras teatrales de Lao She, descubrimos otra característica particular, que es la aplicación de la estructura novelística que ahondaremos en el apartado siguiente con más detalle.

“Para un guión de una obra teatral, el lenguaje es una parte importante. La conversación entre personajes debe ser su propia palabra, ser su propia voz, con que se describe la personalidad de cada uno.” (Lao She, 1985: 478). Frecuentemente, Lao She utiliza la técnica del dibujo lineal para describir a los personajes a través del lenguaje cotidiano de los mismos.

Según la edición original de *El salón de té*, hay en total unos ciento treinta y seis expresiones coloquiales de Beijing, mientras en el guion reformado para el escenario, el porcentaje del lenguaje coloquial ha subido 23%, hacia ciento sesenta y cinco. (Shu, 1992: 353)

Para crear un personaje, piensa Lao She que el lenguaje utilizado debe estar acorde con los personajes y tiene que poder expresar y explicar su personalidad. Siempre capta las características principales de los personajes y los crea con pocas palabras.

Los personajes de sus obras teatrales no solo poseen un lenguaje coloquial muy rico, sino que también suelen emplear un registro simple y vulgar cuando la situación lo requiere. Así pues, la señora Fang, en la obra *La perla Fang*, es un personaje de poca importancia, pero al recordarla, aparece la frase “¡te voy a dar dos patadas!”:

La señora Fang: — ¿Quién es? Por esta madrugada grita como una picaza

Serpiente blanco (apodo): — Hermana, soy yo.

[...]

La señora Fang: — Erli, ¿me escuchas?

Serpiente blanco: — Sí, por favor hermana, cuénteme.

La señora Fang: — Si va a formar un grupo, y tu perturba, ¡te voy a dar dos patadas!

Serpiente blanco: — No soy la persona que provoca conflictos.

La señora Fang: — Si te pide ayuda y no vienes, ¡te voy a dar dos patadas!

Serpiente blanco: — Sí, hermana.

La señora Fang: — Papá está muerto y ahora soy la mayor de la familia. Si te llamo para jugar al majiang y no vienes, ¡te voy a dar dos patadas! (1950: 40)

En sus obras también se descubre un fenómeno interesante: el primer acto casi siempre es la mejor parte de toda la obra. Henrik Ibsen, en *Las columnas de la sociedad* (1877) ha indicado que el primer acto siempre es el más difícil para la creación teatral. *El salón de té*, *La zanja Longxu* y otras obras suelen tener un excelente primer acto. El propio autor llegó a confesarlo en alguna ocasión:

Siempre dedico toda mi fuerza y energía en la creación del primer acto, con mucha pasión, tal vez demasiada pasión hasta que me siento agotado al terminar los actos siguientes. Utilizo mucho tiempo en el diseño del comienzo de las obras, es decir, en el primer acto, mientras los otros, ya suena bronco después del canto concentrado del primero. El señor Cao Yu es un ejemplo para seguir en este caso, cada acto es mejor que el anterior y la obra llega al cumbre en el último. (Lao She, 1980: 352)

La alta valoración del primer acto también ha sido reconocida por otros escritores, como Cao Yu. Al ver el primer acto de *El salón de té*, afirmó emocionado que se trataba de una leyenda teatral (Ke, 1982: 3). Wang Yao y Jiao Jvyin, al hablar de la creación de Lao She, también alabaron mucho ese primer acto, haciendo especial hincapié en la excelencia del lenguaje, las descripciones y el reflejo de la época.

Después de la fundación de la nueva China, Lao She empezó a dedicar más tiempo y energía en la creación teatral. Una de las características típicas de su producción dramática es la vinculación de sus obras a una época histórica, lo cual lo distingue de otros escritores del mismo período, como Guo Moruo, Tian Han, entre otros, que prefieren buscar inspiración en los temas históricos. Mientras, la creación de Lao She destaca la íntima relación existente entre sus obras, el periodo histórico en el que se ambientan y la política.

En el año 1952 se complicó aún más la relación entre política y arte. Según el llamamiento del partido, el arte y la literatura tenían la obligación de apoyar a la política y cooperar con ella para poner los cambios en práctica, llegando a obligar a los artistas a la difusión y divulgación de la política del partido. Este movimiento ejerció una profunda influencia en la creación de Lao She:

El presidente Mao ha propuesto que el arte tiene que obedecer a la política, lo cual me hace perder la dirección y quedar confundido. Como he llevado tantos años

viviendo en el marco de la burguesía, mi pensamiento, mi vida, y mis obras ya están cada día más paralítico. (Lao She, 1980: 356)

Así lo manifestó nuestro escritor. Lao She pensaba que, si no progresaba con la época y marcaba su rumbo a través de la literatura, perdería el derecho de escribir y también el valor existencial. Con esta intención de objetividad, comenzó a publicar un teatro vinculado con su contemporaneidad, respondiendo a los llamamientos del partido.

Si fue casualidad que Lao She comenzara su producción teatral durante la guerra de resistencia contra los japoneses en la década de los 30, la segunda etapa de su creación tras el regreso de Estados Unidos se fundamentaba en hechos históricos por propia voluntad.

“Tengo que decir a todo el mundo lo que he entendido de la República, para que los demás también sientan y amen la sociedad nueva.” (*Ápud.* Ke, 1982: 176). Obviamente, para expresar este entusiasmo, la obra teatral era la mejor opción entre todos los géneros literarios: “Una novela larga gastará mucho tiempo y esto es lo que no tengo ahora. Tengo prisa. Quiero crear más obras en poco tiempo, para alabar la sociedad nueva. Y por supuesto, la velocidad está bien relacionada con la cantidad de letras.” (*Ápud.* Ke, 1982: 177).

En el libro *La confusión del siglo*, Sun Jie ha explicado uno de los motivos que llevaron a Lao She a obedecer al nuevo gobierno:

Si es un escritor verdadero, un luchador verdadero con pluma, no hay excepción, su alma y su corazón, siempre persigue la libertad y la democracia. Sin embargo, este deseo hacia la libertad y la democracia, generalmente se cae en desilusión y desesperación sufriendo los dolores conscientes de la historia y la realidad de la revolución de China. Al mismo tiempo, en esta desilusión y desesperación, coexiste curiosamente la sensación de obedecer al gobierno, primero al presidente Jiang Jieshi en la lucha contra Japón y luego al presidente Mao en la revolución y la construcción social. (2003: 170)

Lao She insistía en describir el “hoy”, y siempre llevaba el temor de ser abandonado por la época. La necesidad de decir a todo el mundo lo que entendió de la República alentó su creación. Este estímulo fue el puente de inspiración de su producción.

Lao She fue un escritor importante y exitoso en la literatura contemporánea de China, pero hay que reconocer que algunas obras de su producción dramática, sobre todo en la etapa posterior, debido a las influencias y limitaciones de la política y el



ambiente social, no consiguieron gran valor artístico.

Después de *La zanja Longxu*, Lao She escribió varias obras relacionadas con la época y la historia, como *El tigre de dos caras*, *Las flores de melocotón en el viento de primavera*, *La vanguardia joven* o *Mirar al oeste a Changan*. La mayoría de estos títulos se publicaron tras la fundación de la nueva China y pertenecen a la denominada “literatura obedecida al gobierno”. En general, la meta de esta creación era difundir los cambios del partido y alabar al gobierno.

No se puede negar la verdad de la existencia del desequilibrio de las obras teatrales de Lao She. Por un lado, ha escrito las mejores obras de la historia contemporánea del drama de China. *La zanja Longxu* y *El salón de té* son dos obras clásicas y representativas no solo del autor, sino también de toda la historia de teatral contemporánea china. Pero, por otro lado, advierten que existe un desequilibrio bastante acusado del valor artístico en sus diferentes creaciones. Este desequilibrio también forma parte de las características típicas de su creación teatral.

#### **IV. 3.2.1. Las características novelísticas de las obras teatrales de Lao She**

Entre tantos escritores chinos de obras teatrales, desde el punto de vista de la estructura del contenido, podemos decir que no hay otro como Lao She, que haya aportado novedades importantes en la ampliación y la profundización en el ámbito del diseño de la estructuración. La característica primordial de sus obras teatrales, no cabe ninguna duda, es la estructura novelística, que se basa en tres aspectos siguientes.

En primer lugar, la forma de diseñar la narración y planificar los conflictos, siendo un novelista profesional, inevitablemente, ha llevado su estilo novelístico a sus obras teatrales, sustituyendo el tradicional —un hilo atraviesa desde el principio hasta el final— por diferentes hilos dispersos. Además, en el diseñador del conflicto dramático, destaca un debilitamiento en comparación con el desarrollo tradicional del resto de la producción teatral, mostrando un estilo más espontáneo. En segundo lugar, casi todo el diseño tradicional sigue el modelo del primer fragmento y segundo personaje, en cambio, nuestro autor toma un nuevo rumbo—lo más importante es el personaje y el desarrollo del fragmento debería estar al servicio de los personajes—(Lao She, 1982a:

36). Por último, el diseño del escenario espacial y temporal, en este caso, Lao She ignora el límite del tiempo y espacio y amplía la obra en un escenario más libre, empleando la duración del género novelesco. A continuación, explicaremos las características novelísticas de sus obras teatrales en función de estos tres aspectos.

Al igual que Camilo José Cela, Lao She fue un maestro en la creación de novelas. Sin embargo, dos años después del estallido de la guerra chino-japonesa en el año 1936, comenzó una nueva etapa en su creación literaria orientada hacia el género dramático. Con un entusiasmo pasional, escribió *La niebla residual*, *Primero el país, ¿Quién llega a Chongqing primero?*, *Zhang Zizong*, etc. Estos intentos lo llevaron a alcanzar la madurez creativa con mucha rapidez. Después de la fundación de la nueva China en el año 1949, valiéndose de su experiencia novelesca y teatral, publicó *La perla Fang*, *La zanja Longxu*, *El salón de té*, *Mirar a lo lejos a Changan*, *La foto de la familia*, *El puño divino*, entre otras. Una de las aportaciones e influencias más relevantes que ha hecho Lao She al desarrollo del arte teatral consiste en la renovación de la técnica teórica que se centra principalmente en la creación de una estructura novelística en el ámbito dramático.

Clayton Hamilton afirma que el drama deduce los conflictos entre personajes a través de los actores en el escenario y la mayor parte se materializan a través del diálogo y monólogo. A pesar de las diferencias, la novela y el teatro no son dos géneros separados en la literatura, sino que ambos obedecen ciertas reglas comunes. Por ejemplo, en cuanto a la estética, ambos son propensos al empleo de fragmentos, personajes y diálogos. Además, tanto la narrativa como el drama esperan cumplir el deseo de leer de los lectores y hacerlos reflexionar en algún sentido filosófico. Por lo tanto, no son totalmente diferentes ni opuestos, sino que se estudian y se nutren mutuamente (1910: 76). Lao She justamente es un escritor capaz de mezclar perfectamente estos dos géneros literarios.

Su primera obra teatral, *La niebla residual*, obtuvo críticas literarias positivas, aunque el mismo autor confesó que, cuando comenzó a escribirla, no sabía cómo hacer una obra teatral. En su artículo *Charlotear de mis siete obras teatrales* manifestó la novedad de sus conocimientos en este ámbito:

Una obra teatral es una conversación larga, cuando hay cosa para decir, la obra se continúa. Además, durante estas conversaciones, describe la mente de los personajes, lo cual es el método de la novela. Yo no sé la diferencia entre las dos y mis ojos solo se concentran en el punto de pluma y se me olvida completamente la

existencia del escenario. En el caso del desarrollo del fragmento, tampoco he considerado la relación entre lo que escribo y el escenario. (1987: 145)

Lao She fue consciente de la influencia de su estilo novelístico en sus obras teatrales. Sin los fragmentos tradicionales de enfrentamientos dramáticos, lo que juega un papel importante era el reflejo de la vida diaria. Así que, en lugar de elegir las palabras exageradas y la poética teatral, prefería una forma de narrar con tranquilidad. Entre los escritores contemporáneos de China, no cabe duda de que Lao She ha sido uno de los que mejor maneja la técnica de reflejar la historia de forma panorámica por medio de las narraciones cotidianas. Como comprobamos al presentar su bibliografía, Lao She fue un autor que poseía una rica y profunda experiencia vital. Una de las principales características, tanto de sus novelas como sus obras teatrales, es el reflejo de la época histórica, ofreciendo la vida diaria de la multitud.

Cuando Lao She comenzó a escribir teatro, este género estaba justamente en proceso de cambio, lo cual le permitía crear con un estilo menos ceñido a las reglas tradicionales y llevar su talento novelístico a la escena. En la planificación del fragmento, prefería hacer hincapié en las escenas diarias y los detalles fugaces en lugar de centrarse en suspense peregrinos y complicados. Tales detalles y escenas podrían parecer caóticos e inapropiados para elaborar una pieza dramática. Sin embargo, como el famoso escritor dramático ruso Chekhov ha dicho, “debería hacer todo lo que en el escenario tan complicado y simple como la vida misma. Comer es comer, pero durante la comida, a unos les toca buena suerte y a otros la mala.” (*Ápud.* Ye, 1960: 410)

Las obras teatrales de Lao She están inspiradas en la vida diaria y el lugar seleccionado como escenario suele ser la casa colectiva típica de Beijing, como ocurre en *El patio rojo* o *La zanja Longxu*; los callejones, como vemos en *Los tres hermanos de la familia Qin* y *La foto de la familia*, o la casa de té o bar, como en *El salón de té*. Incluso, a veces, la acción transcurre dentro de la casa de cierto personaje “mediocre”, como por ejemplo en *La perla Fang*. Los personajes tampoco son tipos ilustres de la época, casi todos son personas comunes camufladas entre la multitud.

Como hemos mencionado anteriormente, en el diseño del fragmento, Lao She rompe con el modo tradicional y lo sustituye por la estructura novelística. Tales obras teatrales suelen caracterizarse por la armonía de la novela, que incluye múltiples escenas diarias, numerosos personajes en pocos actos. Desde su primer intento *La niebla residual* hasta su obra maestra *El salón de té*, Lao She lleva este estilo y esta

forma de crear a sus obras teatrales. *El salón de té*, sin duda, es la obra más representativa de la estructura novelística teatral de Lao She, también ha adoptado la forma de “narrar”, utilizando diversos bosquejos de diferentes personajes y siluetas de distintas épocas históricas.

Además, este estilo novelístico teatral también se observa en las explicaciones del escenario, que es una parte imprescindible pero también suele ser olvidada. Las obras teatrales están hechas para el escenario. Por lo tanto, las descripciones necesarias para la novela como la ropa del personaje, el paisaje, resultan de menos importancia para la obra teatral. Esto hace que las descripciones del escenario entre la novela y la obra teatral sean muy distintas: las del teatro tienen que ser claras y simples, mientras las de la novela suelen ser desarrolladas, minuciosas. Sin embargo, en este aspecto, en Lao She se filtra su labor como novelista utilizando la forma “narrar” en las descripciones del escenario. Por ejemplo, el comienzo del primer acto de *La niebla residual*, “la decoración del salón no es muy delicada, pero tampoco no delicada. A lo mejor, el diseño viene de toda la familia y a lo mejor, es por este motivo que el salón se queda de esta forma.”(1939: 3). Las descripciones del escenario de *El salón de té* también muestran su propensión a la amplitud y al detallismo como en la novela. En lugar de describir el escenario de la forma simple y breve, nos cuenta una historia, como si fueran las descripciones de una novela. Esta forma tan única y especial dota de un color distinto a sus obras teatrales.

Una de las influencias más directas y obvias de la renovación de la estructura teatral con tintes novelescos de Lao She es el debilitamiento del conflicto dramático, al que infunde una armonía natural. La mayoría de sus piezas carece de los momentos dramáticos y las tensiones se atenúan. En el primer acto de *El salón de té*, a través de numerosos bosquejos de diversos personajes, se construyen las escenas dramáticas que reflejan los choques de la época histórica, los enfrentamientos entre el gobierno Qing, la última dinastía feudal china y el pueblo. No hay un hilo central, ni tampoco un gran conflicto. Poco a poco van apareciendo los diferentes asuntos que se entremezclan en la obra; pero sin estridencias, como una constatación asumida de una realidad cotidiana. Esos asuntos los podemos agrupar en diez escenas:

La arrogancia del señor Mawu → la repugnancia entre el pueblo y el traidor chino a la patria;

Kang Liu vende a su propia hija → la pobreza y la humillación de los campesinos quebrados;

El señor Changsi desprecia los productos exteriores→ la hostilidad de los chinos frente a la invasión económica del imperialismo;

La persona no vale más que una paloma→ la enorme diferencia de riqueza;

El señor Qin Zhongyi se dedica a gestionar fábricas con la intención de salvar el país→ los conflictos mentales entre Qing Zhongyi y el señor Changsi;

Se charla unos clientes en el salón de té→ la separación del Movimiento de Cien Días de la masa;

El señor Changsi está detenido→ el tirano del espía, el silencio, el miedo y la persecución que sufre el pueblo;

El eunuco Tang compra una mujer→ la tragedia de los campesinos inocentes;

¡Jaque mate! ¡Has perdido! → la protesta fuerte del pueblo a la reacción.

Estas escenas son esbozos de la sociedad del final de la dinastía Qing, que son relativamente independientes, y los conflictos que reflejan son distintos, pero todos revelan la oscuridad y la putrefacción de la sociedad. Una de las aportaciones más importantes del *El salón de té* es la conformación de una imagen panorámica de la historia usando cuentos separados de una manera natural y relajada.

La teoría del conflicto de las obras teatrales demanda un enfrentamiento principal entre todos los puntos de vista de la obra que debe atravesar desde el comienzo hasta el final y restringir el desarrollo de los otros. Dicho de otra manera, debe funcionar como la columna vertebral de la estructura de la obra. Sin embargo, Lao She presta más atención a plasmar las figuras de los personajes que a diseñar conflictos dramáticos. Como él mismo confesó, “ya estoy acostumbrado a narrar de manera novelística, aunque sé que en el escenario es necesario el conflicto. Soy capaz de crear diferentes caracteres, pero siempre se me olvida el conflicto dramático.” (1987: 203)

En el proceso de planificación de los conflictos, Lao She persigue un estilo natural, e incluso podemos decir que, intenta evitar choques fuertes y directos. En el diseño de los personajes, domina la combinación de diferentes características con el objetivo de consolidar los choques dramáticos. En cuanto al desarrollo concreto, suele tomar la forma fugaz: el conflicto se acaba en el punto de partida, provocando la reflexión profunda del público.

Aparte del debilitamiento del conflicto, otra característica de la estructura novelesca de sus obras teatrales es la exposición de los personajes en la creación como en la novela.

Entre todos los géneros literarios, el drama debe ser el más exigente en cuanto a la

técnica de la estructura, que es responsable de mezclar todos los factores para formular la obra. En este sentido, la novela es menos severa porque posee la libertad del cambio temporal y espacial. “Hay que enfocar las miradas en los personajes, que consecuentemente atañen las relaciones entre personaje y asunto, lo cual es un conflicto coexistente” (Lao She, 1980: 45). Pero para la obra teatral lo más importante, según las opiniones cualificadas, es el fragmento. No obstante, en la larga y rica experiencia de Lao She como novelista, el autor insiste en la manera de creación del “enfoque en personaje” y lleva este elemento a su creación— primero el personaje, el asunto depende del personaje— (Liu, 2004: 9).

En su libro *Lao She habla de la creación literaria*, afirmó: “ya estoy acostumbrado a escribir novelas y sé cómo plasmar un personaje. Cuando uno se mete en la obra teatral con esta capacidad, facilita la creación de personajes con muy poca tinta.” (1980: 167). En *El salón de té*, en total, hay unos setenta personajes con nombre, o anónimos, y este empleo de numerosos personajes y el largo periodo de tiempo que abarca la trama es justamente lo que se debería evitar en la creación teatral porque dificulta la aparición del conflicto principal y la representación dramática. Sin embargo, Lao She lo consiguió gracias a su gran experiencia como novelista. El personaje principal aparece desde joven hasta viejo, el personaje secundario aparece como parte de diferentes generaciones; y los personajes que sirven para rellenar el escenario, con una frase o sin mediar palabra y, luego, desaparecen.

En este salón de té cada uno tiene un destino diferente, aunque todo se relaciona con la misma época en la que viven. El señor Qing Zhongyi, ambicioso, sufre el fracaso del sueño de salvar el país mediante el montaje de fábricas; el señor Changsi, un hombre honrado y recto, resulta encarcelado; el dueño Wang Lifa lleva toda su vida gestionando la casa de té, pero no puede superar los reveses de la época; la adolescente Kang Shunzi es vendida a un precio humilde por su padre pobre al eunuco Pang como una de sus esposas... Los personajes van y vienen en este salón de té, en este escenario histórico, viviendo y muriendo, revelando la evolución ideológica de la China contemporánea.

Poco después de la publicación de *El salón de té*, algunos críticos literarios comentaron que el argumento no era muy dramático y tenso para convertirse en una obra maestra y clásica y recomendaron que cambiara el final: sobre el hijo de Kang Shunzi, la chica vendida al eunuco Pang, debería resaltar las descripciones de su camino

a la revolución para desarrollar la trama. Así les respondió el autor: “Les agradezco, pero no puedo coger los consejos porque así la meta de enterrar las tres épocas se abortaría.” (Lao She, 1987: 202)

Esta forma novelesca de exposición de los personajes propia de Lao She rompe con la forma tradicional. En él observamos el reemplazo del clásico “un personaje, un asunto” por “un personaje, varios asuntos” e incluso “diversos personajes y asuntos”, lo cual se opone tajantemente a la teoría dramática tradicional.

*El problema de dignidad*, publicado en el año 1941, es una obra representativa de la norma “un personaje, varios asuntos”. El protagonista, el secretario Tong, por su dignidad falsa, se enfrenta con todo el mundo: su jefe, la enfermera, el limpiador y su propia hija. Entre tantos conflictos, ninguno es más tenso que otro, ninguno se erige como principal. Al secretario Tong le ocurren muchas cosas, pero no hay una que tenga más importancia que otra. Esta es la estructura típica y clásica de “un personaje, varios asuntos”. *La perla Fang*, otra obra relevante de Lao She, nos presenta a la protagonista, una artista que se llama Perla Fang, y su maestro, un personaje que posee la misma importancia que ella mientras se enfrentan a un sinfín de dilemas. Tampoco es tarea fácil encontrar el conflicto principal ni el asunto importante. En el caso de *El salón de té*, hay en total unos setenta personajes, y múltiples asuntos ¿Quién es el protagonista? ¿Cuál es el asunto principal? Son preguntas sin respuesta. A través de sus obras, Lao She no solo nos sorprende con el nuevo diseño de la exposición de personajes, sino que también nos ofrece figuras clásicas, como la construcción de una galería de pintura de personajes.

Siempre describe y crea estos estereotipos con destreza, independientemente de que sean personajes buenos o malos, y persigue ofrecer una personalidad viva y real. Sin cubrir sus defectos para crear una persona perfecta, tampoco se centra en ellos para solapar la parte brillante de un personaje humilde. En *El camello de Xiangzi*, el protagonista es un conductor de carro de culi, un hombre honesto, fuerte, paciente, pero también muestra en ocasiones su egoísmo. En *Cuatro generaciones bajo el mismo techo*, se describe un hombre de apodo Cañón Rojo, un personaje abominable y maldito, aun así, se presenta también la parte caritativa de su personalidad. En el caso de *El salón de té* plasma las tragedias del dueño Wang Lifa, el señor Changsi y el reformista de la burguesía Qin Zhongyi con mucha compasión, porque son hombres honestos y bondadosos, aunque revela también la cobardía que los embarga.

En la creación de personajes, Lao She insiste en mostrar la parte más viva, más real

de las personalidades de cada figura. Además, siendo un maestro del lenguaje, en sus conversaciones emplea un lenguaje verosímil aplicado a la condición sociocultural de sus personajes; pero siempre, incluso aquellos que tienen una mínima participación, dicen algo que concita la atención del público:

Li San: (En voz baja.) — Parece que fue por una paloma. Una paloma de la casa de los Zhang se fue volando hasta la casa del Li y el Li no la quiere devolver... En fin, mejor no hablar mucho del asunto. (Hacia el anciano) Abuelo, ¿Por qué edad anda usted?

Anciano: (Da un trago al té.) — Muchas gracias. Ochenta y dos, y no hay a que le importe. En los tiempos que corren, mejor ser una paloma que un hombre... (Suspira y sale lentamente.) (2009: 41)

Generalmente, las obras teatrales tienen limitaciones exigentes de tiempo y espacio porque están destinadas a ser representadas ante el público. Sin embargo, estos dos factores son poco considerados por Lao She en su creación teatral. Desde el punto de vista de la estructura, las obras de nuestro autor suelen tener abundantes cambios de escenas. Como la novela es narración, dispone de un espacio amplio y está permitido el cambio de fondo libremente según la necesidad del desarrollo de los fragmentos. Este estilo novelístico también se puede notar en la planificación de escenas: en las obras de Lao She, en ocasiones –incluso dentro de un mismo acto– se cambia varias veces las escenas.

*La foto de la familia*, en la que intervienen dieciséis personajes. Primer acto: primavera temprana de 1958, madrugada, bajo un árbol grande de un callejón, y luego un día después, la madrugada de domingo, en un rincón tranquilo de un jardín y el día siguiente, al mediodía, en la casa de Li Guizhen. Segundo acto: el mismo día, donde trabaja el tío y luego, dos días después, por la noche, en la casa de Shen Weiyi y al final un día más tarde, por la tarde, en la comisaría. Tercer acto: dos días más tarde, por la mañana de domingo, en la comisaría, en la oficina del jefe. Mediante este ejemplo, se observan los variados cambios de escena de la obra teatral de Lao She. La relación con los cambios espaciales en la novela es evidente.

En cuanto al diseño del tiempo, también se nota una gran libertad: *El salón de té* nos cuenta la historia desde el otoño del año 1898 hasta la década de los cuarenta del siglo XX; *La lanza de cinco tigres* retrata los años antes y después de la caída de la dinastía Qing, el último imperio feudal de China; *Mirar a lo lejos de Changan* describe tres años, desde el otoño de 1951 hasta el invierno de 1954; *La zanja Longxu* abarca



desde una mañana del verano del 1949 hasta el verano del año 1950; *La perla Fang* tiene lugar entre la primavera y el otoño de 1948.

Desde su primer intento *La niebla residual* hasta su obra maestra *El salón de té*, Lao She rompe con el modo tradicional de hacer teatro, sustituyéndolo por el empleo de técnicas propias de la novela. Sus obras dramáticas suelen estar impregnadas de la armonía de sus novelas, que incluyen múltiples escenas cotidianas, numerosos personajes y la exposición de un pensamiento complicado en pocos actos.

### **IV. 3.3. *El salón de té***

#### **IV. 3.3.1. Aproximación a *El salón de té***

*El salón de té* es una de las obras teatrales más famosas de Lao She y de la literatura contemporánea china. Lao She la escribió en el año 1957 y se publicó en la revista *Cosecha*, en Shanghai, ese mismo año. En ella se revelan los sufrimientos padecidos por el pueblo chino durante medio siglo, como en *Los miserables* del gran autor francés Víctor Hugo.

Fue representada en el Teatro del Pueblo de Pekín entre 1958 y 1963, periodo durante el que cosechó muchos éxitos. Sin embargo, no pudo volver al escenario sino hasta el año 1979 por la influencia del Movimiento de la Revolución Cultural (1966-1976). En los años 80 del siglo pasado, *El salón de té* salió por la primera vez de China y llegó al continente europeo. Las representaciones en Francia, Alemania y Suiza despertaron un gran fervor y un fuerte interés por el teatro oriental. Luego, siguiendo los pasos europeos, las representaciones llegaron a Japón, Singapur, Canadá y Estados Unidos. Logró muy buena acogida del público internacional. *El salón de té* ya casi se ha convertido en el símbolo de las obras teatrales chinas. Como *La colmena* de Cela, esta obra maestra también tiene su versión cinematográfica. El director Xie Tian la llevó al cine en 1982, el mismo año en que se estrenó la película de *La colmena*. En 2007, otro director, He Qun, se encargó de hacer esta obra en formato de telenovela dividida en treinta y nueve capítulos que fueron emitidos en 2010.

El autor empezó la planificación de esta obra desde el año 1954, y dos años después, ofreció una versión en cuatro actos, pero considerando los consejos de otros escritores, decidió conservar únicamente la primera parte, que era la que se desarrollaba en una casa de té. Dedicó un año a pulir y mejorar la obra, desde el único acto

conservado continuó ampliando fragmentos hasta completar tres actos y, finalmente, la terminó en 1957, convirtiéndose en un clásico.

Tres actos, unos setenta personajes, unas treinta mil palabras nos cuentan una historia de medio siglo: el último período del feudalismo Qing, la dictadura del ejército Beiyang y el duro gobierno del Partido Guoming. Una casa de té en China es igual que una cafetería en España, ambos son sitios donde se reúne la gente, la multitud. Mediante el registro de la vida de los clientes, se nos revela a cara descubierta la verdad y los sufrimientos vivos del pueblo durante este medio siglo. Se nos muestra el proceso mediante el cual la casa de té acaba arruinándose y el ambiente de bullicio del primer acto desaparece poco a poco, lo que simboliza el empeoramiento de la situación social.

Como mencionamos anteriormente, esta obra teatral se divide en tres actos que muestran la vida diaria en un salón de té durante tres épocas diferentes de la historia contemporánea de este país oriental. El primer acto comienza en el año 1889, después de la derrota de la Reforma de los Cien Días. En ese momento, la sociedad estaba dominada por un horrible ambiente político. El país entero agonizaba, la gente sufría por la pobreza y, mientras tanto, el poder de los invasores extranjeros occidentales se fortalecía cada vez más, entre otras causas, por la exportación de opio. Todo el pueblo vivía en una profunda desesperación sin poder ver ninguna luz de esperanza. Por este motivo, algunos intelectuales patrióticos anhelaban cambiar la situación a través de reformas sociales. Sin embargo, como las reformas chocaban con los intereses de un grupo de la clase gobernadora, se extermina este movimiento ejecutando a sus líderes.

En el primer acto, se ofrece una imagen llena de vitalidad en el salón de té Yutai regentado por el protagonista Wang Lifa: la gente que lleva jaulas con loros toma el té y habla de curiosidades; dos personas con los ojos cerrados canturrean la ópera de Pekín; tres clientes quienes están apostando con grillos, etc. Pero bajo este bullicio se esconden la crisis y el conflicto de la sociedad. Se observa el comercio de opio, la ruina de los campesinos que se ven obligados, incluso, a vender a sus hijos; y los espías que detienen a los patriotas o a los inocentes. El cartel “PROHIBIDO HABLAR DE POLÍTICA” que vemos colgar en la casa de té delata la opresión y tedio social.

El segundo acto sigue desarrollándose en Yutai, el mismo salón de té, pero ha cambiado la época. Ahora es el año 1919, acaba de morir Yuan Shikai, quien aspiraba a restaurar la monarquía y convertirse en emperador. Los invasores extranjeros controlan a diferentes caudillos, dividen el país en varias partes y China se sume en el caos. Para sobrevivir, el dueño, Wang Lifa, tiene que hacer reformas en su salón: ahora

también ofrece un servicio de alojamiento, principalmente para los estudiantes; ha cambiado las mesas y sillas antiguas por las del estilo moderno; también ha quitado el dibujo tradicional, pero el signo de “PROHIBIDO HABLAR DE POLÍTICA” sigue estando, incluso ahora escrito con letras más grandes.

El último acto nos lleva directamente hacia el año 1945. El país acaba de terminar la guerra de resistencia contra los japoneses, que ha durado ocho años enteros. No obstante, el pueblo no puede disfrutar la victoria debido a la pobreza y la agitación social. Los espías del partido Guoming y los soldados estadounidenses detienen a muchos inocentes y toda la sociedad está bajo un ambiente de pánico. El salón de té, ya como una mujer mayor, pierde su vitalidad: el mobiliario aparece viejo y roto; muy pocos son los clientes que siguen acudiendo a tomar té, quienes apenas hablan, menos aún de temas polémicos o de forma bulliciosa; más carteles de “PROHIBIDO HABLAR DE POLÍTICA” con letras aún más grandes y un nuevo cartel añadido: “PAGAR POR ADELANTADO”. El tiempo ha convertido al dueño Wang en un anciano lleno de arrugas. Al final, como ya no puede conservar su casa de té porque quieren convertirla en un local de ocio y prostitutas, se suicida ahorcándose.

El hijo de Lao She, Shu Yi, un autor y artista famoso en China, comentó sobre *El salón de té*: “La grandeza de esta obra teatral no solo se limita a la compasión o la misericordia, sino que también revela la tragedia de aquellas épocas y aquellas sociedades” (1999: 35).

Liu Housheng, un relevante director y crítico teatral, apreció esta obra maestra de la siguiente manera:

“*El salón de té* es una gran victoria del realismo en la creación de las obras teatrales. El sitio que selecciona, los personajes que elige, refracta la historia contemporánea del país. Solo se describe un salón de té, el cual es un trozo de la montaña de hielo, pero se ve toda la sociedad a través de esta lupa”. (Zeng, 1987: 125)

La alegría y la tristeza, la prosperidad y la decadencia, la fiereza y la compasión, todo se fusiona en este pequeño salón. En *El salón de té*, como en *La colmena*, no hay un personaje protagonista, el protagonismo es de la multitud, y del colectivo.

Todos los tres actos se desarrollan en el mismo espacio, un sitio social típico de la vida diaria de los beijingneses. A través de este salón de té, el mini-universo, se graba el medio siglo de historia china. El éxito de esta obra no se limita a la selección del escenario, sino también al relevante nivel de dominio de las letras mostrado por el

escritor. Lao She y Cela, los dos maestros de la literatura, tienen muchos aspectos en común, entre ellas está el uso excelente de las palabras coloquiales; un estilo aparentemente simple, pero extraordinariamente expresivo.

Lao She era un maestro de las letras y a veces con solo una frase puede esculpir un personaje. El señor Songer, un hombre tímido que apenas sobrevive llega al salón con una imagen delgada y débil. Por el hambre, casi no tiene ni fuerza para hablar, pero al mencionar su jaula y su pájaro, enseguida se pone muy contento y dice: “cuando lo miro pienso que es lo único que me ata a la vida” (2009: 69). A Zhou Fuyuan, un artista cuentacuentos, no le importa mucho morir; sin embargo, lo que más lastima le da es que “lo que me entristece es pensar que este arte acabará perdiéndose en unos pocos años” (2009: 104). Con una sola frase nos puede mostrar totalmente las penas de un artista tradicional que no ve ningún futuro ni para su profesión, ni para su patria. El cocinero Ming, como ya no le queda ninguna salida en la vida, grita al final: “¡todavía guardo los cuchillos de cocina!” (2009: 107).

Lao She utiliza varios métodos para hilvanar la multitud de personajes y también los asuntos que se dan cita en esta obra. En primer lugar, los personajes centrales, como el dueño del salón de té Wang Lifa, desde joven hasta anciano, aparecen en la toda la obra como eje de los argumentos. En segundo lugar, para los personajes de menos importancia, se utilizan los mismos actores que cambiando de maquillaje y de vestuario. En tercer lugar, cada personaje está contando sus propias experiencias mientras el autor añade los entresijos sociopolíticos de la evolución histórica de China. Por último, algunos personajes de figuración aparecen solamente una vez e incluso desaparecen en silencio sin decir ni una sola palabra.

#### **IV. 3.3.2. La evolución histórica sobre el análisis del tema principal**

En el ámbito sobre la investigación del tema principal tratado en *El salón de té*, ya existen varias opiniones prestigiosas que podemos dividir en las siguientes clasificaciones. Primero, se considera que el tema principal, al igual que en sus otras obras, es revelar los caracteres más profundos del pueblo. Como dijo el crítico literario

Yu Fu en el artículo “Análisis sobre los valores artísticos de *El salón de té*”: “aunque el ambiente socialista de aquel momento influyó mucho en Lao She, los factores de la psicología cultural nunca desaparecieron de su conciencia” (*Ápud*, Tang, 2002: 25). Lao She prestó mucha atención para analizar la personalidad y las características de la gente corriente y el pueblo y esta obra siguió este camino. Segundo, durante la época de los 50 y 80, bajo un ambiente político de represión, los investigadores y críticos llegaron a la conclusión de que el objetivo principal de esta obra maestra, tratando el tema fundamental, era enseñar la crueldad y la oscuridad de los tres períodos amargos y humildes de la historia para ensalzar la nueva China. Según las investigaciones del crítico teatral Zhang Luosheng (Zhang, 1993: 14), se afirmó que, a través de la crítica de las épocas amargas, Lao She deseaba cantar loas a la sociedad que acababa de fundarse y agradecer al gobierno y al partido comunista su labor. Para entender mejor esta idea, tenemos que ponerlo en su contexto histórico: era una época radical y cualquier evento se relacionaba con la política. Tercero, a partir de la década de los 90 del siglo pasado, los análisis que se hacen de esta obra tienen un enfoque diferente. Se plantea que el autor no persigue las ideas radicales y el ensalzamiento de la nueva China, sino, más bien, al contrario, rememora muchas de las cosas buenas que se perdieron en esa nueva China y revela el empeoramiento de la sociedad durante los cincuenta años en la historia contemporánea.

*El salón de té* es una de las obras teatrales chinas más llevadas al escenario. Hasta el comienzo del siglo XXI, con las actuaciones en el extranjero, en total, el número llega a quinientas. En la primera reunión para la primera representación dirigida por el director Jiao Jvyin se formó el comentario fundamental del tema principal de esta obra. Este director declaró que debería hacer sentir al público los sufrimientos del pueblo frente a los cambios históricos y políticos y el mensaje esencial de la obra —el entierro de las tres épocas—(Jiao, 1958: 89). Hay dos maneras de revelar la oscuridad de la sociedad antigua: una es delatar los fenómenos ridículos sociales para que el público esté consciente; y otra es revelar esos problemas con un fin constructivo, aleccionador y positivo de mejora. Para Jiao Jvyin *El salón de té* ha seleccionado la segunda (Jiao, 1984: 173). La intención y el deseo principal de esta obra es mostrar lo bueno y lo maravilloso de la sociedad nueva.

En esta reunión también aparecían algunas escritores importantes de la historia de literatura contemporánea de China, como Cao Yu o Zhang Henshui. Se planteó si había

que añadirse “un hilo rojo”, eso es, más fragmentos sobre la revolución y elogiar la sociedad nueva para responder al llamado de la política de aquella época, a excepción de los dos autores ya mencionados quienes no estaban de acuerdo, la mayoría apoyaba esta propuesta y la opinión de Lin Mohan podría ser una representación de la opinión general:

El grupo revolucionario se ve muy poco en la obra y se nota que hay algunos sitios debería reforzarse después de leerla, por ejemplo, cuál es la reacción del público al extranjero o fortalecer la fuerza del pueblo, con el anuncio de “no hablen de la política” no se puede cerrar la boca del pueblo. En el tercer acto, se alude una fuerza potencial a través del hijo de Kang Shunzi, que se marcha para participar a la revolución, justamente esta fuerza puede llevarnos a la época nueva y debería destacarla y subrayarla sin miedo ni preocupación. Claro, es difícil forzarlo en los primeros dos actos, y en mi opinión, el ambiente revolucionario del último acto se puede ser más fuerte. La verdad es que no es necesario aparecer la escena de la revolución desde un punto de vista artística, pero hay que tener el ambiente. Solo un joven Kang Dali que va por el movimiento revolucionario, pero en el segundo acto todavía es un niño y en el tercero ni si quiera aparece. Considerando la situación tensa de Beijing antes de la tempestad, no es suficiente la descripción en *El salón de té*. (Jiao, 1984: 163)

Entre las pocas voces discordantes de esta reunión, estaba también el escritor Li Jianwu quien estaba convencido de que no hacía falta poner este hilo rojo y expresó su opinión de que se tenía que respetar la obra original y la puesta en escena era una interpretación cuya base fundamental, no cabía ninguna duda, era el guion original. “En este mundo, hay innumerables obras teatrales, tenemos que aceptar lo que nos dan los autores.” (Jiao, 1984: 174). Y en cuanto a forzar el ambiente revolucionario al final de la obra, Li expresó su desacuerdo e insistió en preservar la obra original. Tras esta reunión, los comentarios en diferentes revistas y periódicos sobre *El salón de té* fueron numerosos y las opiniones eran como una continuación de este encuentro: enterrar las tres épocas antiguas y alabar la sociedad nueva.

Después de la Revolución Cultural, una nueva etapa trajo la reivindicación de la obra de Lao She, que por fin con menos tensión política disfrutó de una libertad relativa. Por lo tanto, a lo largo de estas épocas, el estudio de Lao She y *El salón de té* tomaron una nueva dirección y el área de análisis ha estado ampliándose llegando a diversas ramas, como por ejemplo Lao She y la cultura, su personalidad y su religión, o la comparación entre Lao She y otros autores extranjeros.

El catedrático japonés Sijing apreció el revelador aporte de Lao She sobre el carácter del pueblo y negó la parte en que se exalta a la sociedad nueva. En los artículos

de Hu Heping y Ye Yunxia “*El salón de té y las características del pueblo chino*” y “El crítico literario de las obras teatrales de Lao She” de Jing Hui, se intenta definir de nuevo el tema fundamental de *El salón de té*, el cual critica la maldad oculta de todos los pueblos mientras se busca un camino de esperanza, de restauración para el país a través de investigaciones sobre la personalidad potencial del pueblo (Zhang Guixing, 2005: 32). En *Otra vez de El salón de té, detrás del clásico*, de Lin Ting, y *El tema principal de El salón de té es verdaderamente enterrar las tres épocas* de Zhou Guangfan, estos críticos expresaron sus dudas sobre el tema antiguo de la obra maestra, que fue una excusa para escapar de la política. Preferían definir el tema como un recuerdo escrito para olvidar, un recuerdo de las cosas buenas de las tres épocas históricas. (Zhang Luosheng, 1999: 76)

Para entender mejor el tema fundamental de *El salón de té*, es necesario conocer el pensamiento del autor. Las obras publicadas después de la fundación de la nueva China, como *La perla Fang* o *La zanja Longxu*, son totalmente distintas en comparación con *El salón de té*. ¿Cuáles son los motivos que producen esta diferencia?

Antes de la fundación de la República, Lao She se consideraba un autor democrático y patriótico pero siempre intentaba mantener una distancia con todos los partidos políticos. Después del estallido de la guerra chino-japonesa, Lao She tomó el cargo de presidencia de la asociación de arte y literatura contra los enemigos japoneses y dirigió el trabajo de esta organización, pero siempre trabajó como un escritor patriótico, no revolucionario. Como hemos dicho más arriba, fue invitado junto con otro autor famoso, Cao Yu, a Estados Unidos cuando terminó la guerra y no regresaron al país hasta los primeros años de la década cincuenta. El Lao She que regresó a China de EE.UU., comparado con el antiguo, que no deseaba acercarse a ningún partido político, mostraba un gran entusiasmo por el nuevo rumbo que tomaba su país.

Sobre este cambio en Lao She existen diferentes opiniones. Unos creen que Lao She había abandonado su puesto democrático como escritor libre para escribir textos que puedan cubrir la demanda política; otros más radicales piensan que este hombre había perdido la personalidad y la característica básica de autor, alabando ciegamente al Partido Comunista. En mi opinión, ambas posturas son demasiadas simples y violentas. Si Lao She hubiera olvidado su puesto democrático, no habría publicado *El salón de té*; si él hubiera perdido su personalidad honesta, la imagen recta y elegante de Lao She no se habría plasmado en el corazón del público. En el pensamiento de este hombre, después de la nueva China, convivían cuatro identidades diferentes: funcionario cultural,

público común, escritor y crítico, que chocaban entre sí y se mezclaban. Por un lado, sentía la responsabilidad como un funcionario del partido, y por otro, como parte del público común, Lao She sentía lástima por no haber podido contribuir a la liberación del país. La de escritor era la identidad que lo hacía sufrir más; por un lado, la época lo empujó a alabar la sociedad nueva y, por otro, le costó mucho abandonar los principios de la creación artística.

Otro motivo importante de su alto entusiasmo político fue el comienzo de la construcción del socialismo del país, pues sentía que su sueño de un país democrático estaba realizándose poco a poco. En su novela *El cuento de la ciudad de gato*, una obra contra la utopía y que a la vez deja entrever el sueño de utopía, escribió: “se ha reformado la ciudad de gato, ahora ya es como un jardín, la música, la escultura, las flores, los pájaros...” (1999: 378). Antes de volver a China de Estados Unidos, Lao She afirmó que no esperaba encontrar un país nuevo ni tener ganas de participar en la política y anunció sus tres principios después de llegar a China: “no hablar de política, no celebrar conferencias, no dar discursos” ((*Ápud.* Yang, 2002: 78). Podemos notar que Lao She buscaba guardar distancia con el gobierno nuevo porque había visto demasiados cambios frecuentes en la política y ninguno llegó a traer la libertad ni la democracia.

Pero las preocupaciones con respecto a la política y al sistema democrático, junto con sus tres principios, se unían en un entusiasmo nacional para la construcción del socialismo, de modo que Lao She abandonó sus tres principios, comenzó a dar discursos y alabó la nueva sociedad en sus obras literarias. *La perla Fang* y *La zanja Longxu* son dos obras representativas de este marco. A través de diferentes fragmentos, se muestra el cambio de vida de la multitud bajo el gobierno nuevo. Sin embargo, siendo escritor, Lao She no tardó mucho en descubrir los problemas y los peligros del gobierno nuevo y poco a poco, empezó a perseguir un ambiente más libre y una meta menos influenciada por la política. Este despertar del pensamiento y el nuevo rumbo de su creación artística fueron los principales motivos del nacimiento de la obra clásica *El salón de té*.

Las referencias de la crítica literaria sobre su obra son bastante reveladoras del ambiente político. Por ejemplo (Cui, 2002: 69), su primera obra después de su regreso al país, *La perla Fang*, también la primera obra teatral moderna en el escenario de Beijing, fue muy elogiada y valorada por el mundo crítico. *La zanja de Long* tuvo en total unos ochenta artículos durante el año 1951 y 1953. Incluso *Mirar al oeste a*



*Changan*, una obra de menos importancia literaria, llegó a veintiséis textos críticos en 1956. Sin embargo, sobre *El salón de té*, la obra más relevante y clásica de Lao She, solo se escribieron veintitrés desde 1957 hasta 1963.

En la investigación de los asuntos referenciales de *La colmena* de Camilo José Cela, se mencionan la pobreza y la humillación, el tedio y la soledad. En *El salón de té*, también aparece algunos de estos temas.

Lao She ha puesto en total unos setenta personajes en este escenario, y la vida de la mayoría que aparecen en la obra está marcada por la pobreza y la amargura, como Kang Liu, un campesino de las afueras de Pekín. Para no morir de hambre, se ve obligado a tomar la decisión más difícil de su vida, vender su hija por un precio ridículo:

Liu *el viruela*: — Venga, qué ¿hacen diez taeles de plata? ¿Sí o no?, que estoy muy ocupado y no tengo todo el día para andar esperando.

Kang Liu: — Pero señor, ¿es que una chica con quince años solo vale diez taeles?

Liu *el viruela*: — Un burdel daría un tael y ocho centavos más. ¡Pero no quieres!

Kang Liu:— ¡Es mi hija! Tal vez yo mismo podría...

Liu *el viruela*:— Tener una hija y no poder ni alimentarla... ¿Quién tiene la culpa?

Kang Liu:— Pero es que no hay uno solo, no hay un solo labrador que pueda salir adelante. Si tuviéramos al menos una sopa de arroz que llevarnos a la boca y pretendiera vender a mi hija, sería una bestia despiadada. Pero ni eso...

Liu *el viruela*:— Vuestras cuestiones agrarias no me interesan. Déjalo en mis manos que no saldrás perdiendo y además tu hija acabará donde tenga de comer. ¿Vas a decirme que no es un buen arreglo?

Kang Liu:— Entonces, ¿para quién va a ser?

Liu *el viruela*: —Ya verás qué contento te vas a poner en cuanto te lo diga. ¡Un funcionario de Palacio!

Kang Liu:— ¿Y quién en Palacio iba a querer una sirvienta de pueblo?

Liu *el viruela*:— ¿No es una gran suerte para tu hija?

Kang Liu:— ¿Quién es?

Liu *el viruela*:— ¡El administrador Pang! Habrás oído hablar de él, ¿no? Sirve a la emperatriz. Es famosísimo. En su casa ¡hasta las vinagreras son de ágata!

Kang Liu:— Señor Liu, casar a mi hija con un eunuco es inhumano...

Liu *el viruela*:— ¿Te parece inhumano vender a una hija sin siquiera mirar a quién? Pero qué torpe eres. Mira, en cuanto la muchacha entre por esa puerta, comerá los mejores manjares y vestirá las más finas sedas. ¿No es un buen cambio? No, no, no me sirve ese no con la cabeza, solo acepto un sí claro y contundente.

Kang Liu:— Pero si en la historia nunca ha habido... ¿y darás los diez taeles?

Liu *el viruela*:— Ni en todas las familias de tu aldea se podrían juntar diez taeles de plata. En los pueblos se cambia a una hija por medio kilo de harina. No me vas a decir que no lo sabes...

Kang Liu:— Yo... esto... tendría que hablarlo primero con ella.

Liu *el viruela*:— Mira lo que te digo, después de esta aldea ya no habrá otra tienda. Si pierdes esta oportunidad, no vengas a mí a lamentarte. ¡Vete y vuelve rápido!

Kang Liu:— Sí, vuelvo en un momento.

Liu *el viruela*:— Aquí te espero. (2009: 37-38)

El cocinero Ming trabajaba antes en la Ciudad Prohibida, mas ahora, como ya no hay emperador, tiene que dejar su dignidad a un lado y trabajar en un restaurante humilde; incluso al final no le queda otro remedio que vender sus cuchillos.

La pobreza y la humillación nunca se separan porque la pobreza menoscaba la dignidad. La camarera que aparece en el último acto, Ding Bao, huérfana de padre, está obligada a trabajar también como prostituta: “Con diecisiete años que tengo, ya estoy harta de la vida. Siento que el cuerpo ya empieza a pudrirse dedicándome a esta profesión”(2009: 94).

A dos desertores, Chen y Lin, con el poco dinero que tienen, se les ocurre la idea de comprar una mujer y compartirla como esposa:

Liu *el viruela*:— Siéntense por favor. Cuéntenme, ¿de qué se trata?

Lin:— Díselo, Chen.

Chen:— No, díselo tú.

Liu *el viruela*:— Venga, lo mismo da quién habla.

Chen:— Habla tú, que eres el mayor.

Lin:— Esto..., verás, somos como hermanos.

Chen:— Así es. Somos dos, pero lo compartimos todo.

Lin:— Tiene un puñado de dólares.

Liu *el viruela*:— ¿Cuánto en total? Decidme un número.

[...]

Chen:— ¡Es tan grande nuestra amistad que lo compartimos todo! Nadie se burla de nuestra amistad, ¿no? Y tampoco nadie se burlará de una amistad entre tres, ¿no?

Liu *el viruela*:— ¿Tres? ¿Y quién es el tercero?

Liu:— Una mujer.

Liu *el viruela*:— ¡Ah! Ya entiendo, pero será difícil. Nunca he hecho este tipo de trato. Siempre se habla en término de dos, no de tres.

[...]

Lin:— Si después de diez años como soldado, uno no puede ni casarse con media mujer, ¡vaya mierda! (2009: 81-82)

Con el paso de los actos, el ambiente se vuelve más triste y desesperado. El bullicio y la armonía del primer acto ya casi no se encuentran en el último acto. Al comienzo del segundo acto, “las grandes casa de té de Pekín han ido cerrando sus puertas una tras otra. Solo Yutai ha conseguido escapar a esta suerte, gracias a las renovaciones emprendidas por su dueño” (2009: 56) y mientras, en el último acto, al mismo salón de té Yutai le es difícil sobrevivir pero aun no para de ser reformado.

Y la desesperación alcanza su auge al final del tercer acto con el encuentro de los tres hombres ya ancianos. Sus diálogos son las mejores explicaciones de la palabra “desesperación”:

Ahora lo veo claro. Jefe, le quiero pedir un favor. (Saca una pluma en varios pedazos.) Después de que demolieran la fábrica, esto es lo único que he podido salvar. Esta pluma lleva mi nombre grabado. Ella sabe que la he utilizado para firmar muchos cheques y para registrar la contabilidad. Tómalas. Cuando no tengas nada que hacer, cuéntales a tus clientes historias como la mía. Cuéntales que hubo un idiota de nombre Qin obsesionado con la industrialización. Pasados los años, al final solo le quedo esta minucia, rescatada de entre los escombros de la que fue su fábrica. (2009: 126-127)

El dueño Wang contesta:

Soy diferente a usted. Señor Qin, usted tiene un gran corazón y ambición preocupándose por el país. Soy obediente y me doblego a todo el mundo. El único deseo es un buen futuro para mis hijos. Comida y ropa, seguridad y salud. Pero los japoneses estaban allí, mi hijo pequeño se escapó y su madre murió por la tristeza y la nostalgia. Ahora por fin, los japoneses se marcharon, jajá, mira ahora, me van a quitar este salón de té y convertirlo en una casa de prostitutas, jajá. (2009: 127)

El señor Chang Si también se apena por su vida con los amigos viejos:

No soy mejor que tú, señor Wang. Me gano la vida trabajando duro pero mira dónde me lleva la vida ahora. Con unos setenta años, vendo cacahuets. Mi vida no importa pero esperaba que el país pudiera cambiarse, escapara de la opresión de los invasores extranjeros. Jajá... (2009: 128)

Al final, el señor Chang Si cuenta sus sensaciones más reales y más tristes:

Pero he visto a los viejos amigos morir sucesivamente por el hambre o por ser matados. ¡Quiero llorar pero ya no tengo lágrimas! Song, mi amigo, murió de hambre, el ataúd que utilizamos para enterrarle, logré comprarlo pidiendo dinero en la calle. Era afortunado por tener un amigo como yo, pero cuando me toque, ¿quién va a comprarme un ataúd? Amo al país, ¿pero quién me ama a mí? (saca unas monedas para los muertos en el cesto) Cojo unas monedas para muertos cuando encuentro funerales. No voy a tener ropas funerarias, ni ataúd. Lo que puedo hacer es ahorrarme algunas monedas para mí mismo. ¡Jajá! (2009: 128)

Al final, los tres ancianos sueltan monedas para los muertos en medio del escenario para conmemorarse a sí mismos como si ya hubieran terminado sus vidas.

La soledad suena en lo más profundo de los corazones de los personajes que aparecen en el salón de té. Bajo los saludos cordiales y el bullicio diario se oyen las penas y tristezas de las distintas épocas.

“Amo al país, ¿pero quién me ama a mí?” (2009: 128). El señor Chang Si es un hombre que nunca se entrega, nunca acepta la injusticia. Ya viejo, él solo quiere ahorrar unas monedas para la otra vida.

Yo no estoy mejor que tú. He trabajado duro para ganarme la vida, he intentado ser buena persona y no he llegado a ninguna parte. Mírame, con más de setenta años y vendiendo cacahuetes. Lo importante no es la vida de una sola persona, sino que el país mejore y no siga siendo humillado por los extranjeros. (2009: 128)

Sólo deseo un mundo justo y libre de humillaciones. He visto a mis amigos morir, el que no era de hambre, fue asesinado. Me gustaría llorarles, pero apenas me quedan lágrimas. Como Songer, mi querido amigo, que murió en la más absoluta miseria. Yo mismo le procuré un ataúd y rogué por su alma. Al menos tuvo un amigo que pudo hacerle un ataúd con cuatro tablones. Pero, ¿y yo? He luchado por mi país, y ahora ¿quién lucha por mí? (2009: 129)

#### **IV. 3.3.3. “Prohibido hablar de política”**

No cabe duda alguna, *El salón de té* encierra un contenido político en todos los actos y la política está relacionada estrechamente con cada uno de ellos. Paradójicamente, la única cosa que dura desde el principio hasta el final de la obra, son los carteles pegadas en las paredes de la casa de té, PROHIBIDO HABLAR DE POLÍTICA, que además de haberse conservado, se ha ampliado.

Desde el inicio del primer acto, en las descripciones del escenario del salón de té Yutai, brilla la prosperidad y vitalidad de este sitio público.

la habitación es amplia y en ella hay varias mesas de forma rectangular y cuadrada y bancos de diferentes tamaño. A través de las ventanas se puede ver un patio trasero con toldos bajo los cuales se sitúan más asientos. En la habitación y bajo los toldos hay espacios reservados para colgar las jaulas de los pájaros. (2009: 31)

Sin embargo, la presencia de los carteles PROHIBIDO HABLAR DE POLÍTICA en seguida rompe la armonía superficial y va revelando la perturbación y la turbulencia después de la derrota del Movimiento de Reforma de Cien Días al final de la Dinastía Qing. El señor Changsi, por decir la frase “¡la dinastía Qing va a caer!”, pasa más de un año en la cárcel:

Si de verdad fuera a haberla, se ha habrían citado en las afueras, ¿para qué en una casa de té?

Si quieres pelea, vete a pelear contra los extranjeros. ¡Esos sí que son terribles! El ejército aliado de ingleses y franceses ha incendiado el Palacio de Verano, vives del estipendio de Palacio y ¿acaso alguien te ha visto combatir? En mi opinión, ¡la dinastía Qing va a caer! (2009: 33-34)

Lo que dice el miserable eunuco Pang, “escúchame bien, como no sigas los mandatos de los gloriosos imperios antepasados, te cortarán la cabeza.” (2009: 46), parece ser una exageración pero es la verdadera realidad de aquella época.

El segundo acto tiene lugar después del fallecimiento del dictador Yuan Shikai. El país cae en caos por las batallas entre diferentes grupos de ejércitos y el anuncio de PROHIBIDO HABLAR DE POLÍTICA en el salón de té Yutai revela claramente el control represivo de la opinión pública. La guardia civil extorsiona casi en todas las tiendas y los espías detienen a la gente en la calle sin ningún motivo razonable. Podemos decir que, en este acto, el ambiente infernal aparece con más violencia que en el primero. Es una época que “todavía no sabe qué es lo que nos va a tocar mañana, el viento o la lluvia”(2009: 67). Varios salones de té cerca de Yutai van a la ruina, mientras este intenta sobrevivir en esta época de más inestabilidad comparada a la anterior.

El gobierno de entonces aplicó la Ley de Editar para forzar la censura. “Se prohíbe publicar artículos sobre ninguna cosa susceptible. Según la orden del gobierno (Ma, 2007: 13), se prohíbe la publicación de noticias sobre ejércitos, política y diplomacia.” Después de embargarse algunas revistas, varios revolucionarios jóvenes fueron asesinados en secreto. Lao She siente odio hacia esta parte del gobierno que quiere tapar la boca del público y lo revela con este anuncio en esta casa de té: PROHIBIDO HABLAR DE POLÍTICA.

En el último acto, después de la lucha de ocho años contra los conquistadores japoneses, los anuncios PROHIBIDO HABLAR DE POLÍTICA en la casa de té se hacen más grandes y se ponen en sitios más centrales. En esta época, como dice en la obra, “con una frase mal dicha, en seguida tu propiedad se convertirá en ilegal” (2009: 93).

En este medio siglo, una época termina y otra viene, pero lo que únicamente ocurre es la vida del pueblo chino empeora y el cartel de PROHIBIDO HABLAR DE POLÍTICA permanece como una regla perpetua que nunca cambia y sin diferencia en todas las épocas.

Al final de la obra, Wang Dashuang le dice a su hija en voz muy baja que no debe decir absolutamente nada a nadie del tío Dali; si no los matarían a todos. A través de este fragmento, podemos sentir que el ambiente social se vuelve más tenso, cualquier palabra puede traer problemas muy serios. En comparación con el primer acto, los

clientes quieren hablar de política, pero lo hacen con mucha precaución, mientras cincuenta años más tarde, la gente no se atreve a abrir la boca en sitios públicos.

Durante estos tres actos, existen unas similitudes formidables y los nuevos sucesos hacen recuerdo de los sucesos antiguos, y en cierto modo, la historia parece estar en repetición continua. Esto es confirmado por el filósofo alemán George Wilhelm Friedrich Hegel, “en sentido rígido, la esencia de la historia china es no haber historia, es simplemente una repetición de cierto imperio” (*Ápud.*Gai, 2012: 34)

La década de la creación de *El salón de té*, eso es, durante la segunda mitad de la década 50 del siglo XX, aunque había una relajación corta en el ámbito político, no era sin embargo, una época libre. Y este cartel sigue en pie, revelando la dictadura y el control del pensamiento y la opinión pública de la República China. Se oye la alarma que toca Lao She por medio de esta obra en la década de aquel entonces, después de la construcción de la nueva China. Diferentes movimientos políticos y pensamientos celebrados por el gobierno despertaron poco a poco en nuestro autor el sueño de la utopía. Este cartel no solo es una denuncia de la época, sino también un grito fuerte por la libertad.

PROHIBIDO HABLAR DE POLÍTICA son palabras formadas por las lágrimas y tristezas de un pueblo grande, pero mudo.

#### **IV. 3.3.4. Estructura espacial y temporal**

El especialista en el estudio de Lao She, el señor Chen Baichen dijo: “*El salón de té* rompe las reglas y tradiciones, y ni siquiera tiene un asunto céntrico. Lao She ha escrito muchos teatros y conoce el escenario, lo hizo a propósito” (Lao She, 1982b: 400), mientras el mismo autor confesó que había probado algo nuevo en la forma de escribir, con la intención de zafarse de las fórmulas clavadas (Lao She, 1958: 11).

Este “algo nuevo” que probó Lao She consiste en varios aspectos, y el primero se trata del estilo “teatro épico” o “teatro dialéctico”, que es perseguido y preconizado por el dramaturgo alemán Bertolt Brecht, quien cree que “el teatro debe considerar la ideología materialista dialéctica como la base filosófica para la comprensión y el reflejo de la vida, mientras con la forma teatral amplia y libre de la épica y el método de narrar, manifiestan lo accesible y cambiante que es la vida del humano, con la intención de despertar y estimular el entusiasmo y el afán del pueblo por reformar la realidad social y

luchar por las reformas” (1990:10). En la década 40 del siglo XX, durante su estancia en Estados Unidos, Lao She tuvo varias charlas con Bertolt Brecht y las influencias que han hejado esta corriente iniciada por el dramaturgo alemán han sido evidentes.

Tras perseguir los efectos del “teatro épico”, el enfoque de Lao She ha ido cambiando, del destino individual al destino colectivo y nacional, por medio del uso de los personajes mediocres y asuntos menudos con el propósito de reflejar, desde el ángulo lateral, los acontecimientos y las vicisitudes históricas. Superficialmente, lo que se muestra es el carácter de cada personaje, pero lo que manifiesta en su idea profunda es la característica de la época. “he intentado cumplir que cada personaje hable de sus cosas mientras se relaciona con la época misma” (Lao She, 1982a: 158). En *El salón de té*, estos tres actos cubren asuntos de medio siglo, Lao She ha dicho que “en estos cincuenta años, han tenido lugar tantos acontecimientos históricos importantes, pero en la obra, simplemente es un salón de té y personajes comunes quienes acuden a este lugar, pasando por encima los asuntos relevantes.” (1982a: 401)

Perseguir el “teatro épico” también le ha añadido las características de “obra teatral narrativa” a *El salón de té* y este “algo nuevo” que ha probado Lao She también consiste en mezclar “obra teatral narrativa” y “obra teatral dramática”. Bertolt Brecht ha denominado las creaciones de Aristoteles “obra teatral narrativa” y “obra teatral dramática”. Según la historia del desarrollo del teatro, “obra teatral dramática” fue iniciado por Aristoteles y dio un gran paso al final del siglo XIX con la aparición de “obra teatral del Naturalismo” del dramaturgo francés Zola, y después del criticismo del dramaturgo Ibsen y el ruso Chekhov, llegó a su cumbre con el teórico ruso Stanislavski, formando un sistema teatral completo. “Obra teatral dramática” exige que los actores penetren en sus papeles y produzcan la ilusión de la realidad en el escenario, como si los espectadores no existieran. El teatro moderno empezó con la introducción de las obras de Ibsen y más tarde, persiguió los pasos de Stanislavski, por lo tanto, el teórico Huang Zuolin dijo: “casi todas las personas que se dedican al teatro en China, incluyendo los espectadores, consideran que este tipo de teatro es el único y aceptable” (Huang, 1962: 4). Mientras que Bertolt Brecht estimaba la narración en las actuaciones teatrales, este era totalmente nuevo para los dramaturgos chinos y también para el público, e inclusive la penetración de la narración en el teatro hizo a los espectadores chinos perder la paciencia.

*El salón de té* de Lao She, en todas las expresiones, ha sido una prueba exitosa de mezclar “obra teatral narrativa” y “obra teatral dramática”, produciendo un tipo de

teatro narrativo con el estilo dramático, y al mismo tiempo evitando los extremos de Stanislavski y Bertolt Brecht. En este salón de té, se ha escrito de muchos personajes mediocres, quienes sirven para reflejar la época en vez de plasmar la imagen particular. En sus destinos se manifiestan las características históricas y evolucionarias de la corriente de la época.

En esta “obra teatral narrativa” también se refleja la estructura temporal de *El salón de té*, aunque el primer acto comienza al final del imperio Qing, en el año 1898, y el último termina sobre el año 1945, más de medio siglo, lo que diseña el autor es sacar tres días en estos cincuenta años con la intención de manifestar el transcurrir de las épocas. Sin embargo, esta selección resultaría complicada si no se tuviera una habilidad y un talento excelente. A primera vista, los tres días elegidos son días normales: el primer acto, al principio del otoño de 1898, después de fracasar el Movimiento Reformista de los Cien Días; el segundo, una mañana estival del año 1916, tras la muerte del presidente de la república; y el último, una mañana otoñal de 1945, finalizada la guerra contra los invasores japoneses. En lugar de elegir días en que tomaron lugar acontecimientos históricos destacados, Lao She prefirió jornadas menos llamativas con el fin de debilitar los conflictos teatrales, en su idea de “obra teatral narrativa”, “novelizando” su teatro; y por otro, ser fiel a la realidad, en aquella época en que la comunicación no era tan avanzada, se tardaba días en formarse opinión en los lugares públicos, como en un salón de té, por las influencias de los acontecimientos históricos.

El autor ha seleccionado una casa típica de té de la capital como el único fondo de los tres actos, condensando la historia de cincuenta años en este espacio cerrado. Como se describe en la explicación del telón en el primer acto, el salón de té Yutai de la ciudad de Beijing, es como la cafetería Delicia de Madrid, un sitio para reunir a gente de diversas clases sociales:

Se trata de un espacio de suma importancia en la vida diaria, al que se dirigía tanto el ocioso como el diligente para pasar largas horas. Este espacio era además testigo de las noticias más irracionales, como aquella de una araña que se convertía en espíritu y era alcanzada por un rayo; de los puntos de vista más dispares, como aquél que defendía la propuesta de construir grandes muros en toda la línea de costa para impedir que los ejércitos foráneos entraron en el país; de la última melodía creada por éste o aquél intérprete de ópera local o de la forma más adecuada de quemar el opio. También en las casas de té podía uno apreciar el último tesoro obtenido por alguno de los presentes: un desenterrado colgante de jade para un abanico o unos frascos de rapé decorados. En definitiva, eran un espacio imprescindible de interacción cultural. (2009: 31)



La casa de té es un espacio muy reconocido en la historia de China, la cual nació en la Dinastía Jin (265 a.C.-420 a.C.), consiguió desarrollarse en la Dinastía Tang (618-907), Song (960-1279) y Ming (1368-1644) y, llegó a su época próspera al final de la Dinastía Qing (1636-1911) y siguió floreciendo en la época contemporánea y moderna.

Antes de la Dinastía Jin, debido a la poca producción de las hojas de té y el alto coste, tomar el té se limitaba a la clase noble. En la Dinastía Jin, gracias al aumento de la producción de las hojas, el té comenzó a relacionarse con la vida diaria de la gente común. Poco a poco, apareció el puesto de té, el cual convertía al té en comercios y servicios al público. En la Dinastía Nan (420-589), surgieron posadas donde se ofrecían alojamientos a los pasajeros, y también el servicio de descanso y el té, este último considerado como el embrión de la casa de té.

Entrando en el periodo de la dinastía Tang, gracias a la ampliación de la plantación de hojas de té entre otros motivos, tomar el té se volvió una moda. Primero, por la estimación del emperador, la religión budista logró un gran desarrollo y se construyeron muchos templos en todo el país. Para mantener un espíritu puro, los monjes no comían carne y tampoco bebían alcohol, mas tomaban el té buscando mantener un estado de tranquilidad, y como resultado la gente empezó a imitarles. Luego, durante la Dinastía Tang, los intelectuales quienes aspiraban ser funcionarios, tenían que participar del examen imperial, que solía durar un día entero. Con el fin de reponer las fuerzas y energías de los participantes y vigilantes, se ofrecían frutas y té durante el examen. Y de esta manera, tomar el té se hizo popular entre la clase intelectual. Por último, el decreto que impuso la restricción del consumo de bebidas alcohólicas promulgado desde mediados de esta dinastía contribuyó a la expansión del hábito de tomar el té y cada vez más habitantes acudían a las casas de té (*cf.* Xu, 2010: 10).

La función principal de las casas de té durante la Dinastía Tang se limitaba a servir el té. En la dinastía Song cobraron más importancia. La producción de las hojas seguía incrementando y, paralelamente, la técnica para preparar el té mejoraba y, por consiguiente, se presentaron diversos tipos de té famosos aumentando el interés del público de tomar el té. En estas décadas, a lo largo del desarrollo de la economía y durante la ampliación de las ciudades, los habitantes de la ciudad e inmigrantes del campo, necesitaban de lugares como las casas de té para el descanso, entretenimiento y el intercambio de informaciones.

Las casas de té conseguían más prosperidad y desarrollo en las metrópolis. Según *El recuerdo de Kaifeng* (Li, 1997: 124), durante la Dinastía Song, en la capital Kaifeng,

en los barrios comerciales y residenciales había diversas casas de té. En la calle Panlou, cada día sobre las cinco de la mañana, algunas casas de té desde tan temprano empezaban a servir el té a los comerciantes y vendedores en el mercado. Además, también existían casas de té con acceso sólo para mujeres e incluso aparecían casas de té de veinticuatro horas. Por la competencia y la demanda social, los dueños de casas de té prestaban más atención en la decoración poniendo pinturas, caligrafías en las paredes y empezaron a ofrecer programas de ópera y música. Al mismo tiempo, las casas de té servían diferentes tipos de té según las estaciones y el público que acudía venía de todas las clases sociales, desde los nobles hasta los artesanos. Los tipos de casas de té se fueron multiplicando, desde la casa de té para la reunión y el encuentro de los intelectuales, y después la casa de té para la enseñanza de instrumentos musicales, y más adelante, la casa de té para el intercambio de informaciones laborales, hasta “la casa de té de flores”, como prostíbulo.

Las casas de té de la Dinastía Yuan (1271-1368) y la Dinastía Ming (1368-1644), eran prácticamente la continuación de las casas de té de la Dinastía Song. Debido a lo corto que fue la dinastía Yuan, no pudo mostrarse el florecimiento cultural de esa época; sin embargo, en el ámbito del estudio y la cultura del té, logró conservar las tradiciones excelentes de los períodos anteriores. Durante la época Yuan, había más inclinación por la fuerza militar menospreciando a la clase intelectual, e incluso por un largo tiempo, se canceló el examen imperial destruyendo el sueño de los intelectuales de poder conseguir un puesto en el imperio. Desilusionados y decepcionados, la clase intelectual se concentró en las casas de té, matan su tiempo charlando y creando poemas. En esta época, esta fue la primera vez que la casa de té apareció en las obras literarias. En las creaciones del famoso romanceador Zhang Kejiu, se encuentran más de cincuenta romances sobre el té o la casa de té. Otro autor relevante fue Li Dezai, su obra *Diez romances al té* todavía es muy conocida en China.

Durante la Dinastía Ming, seguía aumentando la cantidad de las casas de té, lo cual se nos muestra en la novela más importante de la época titulada *Jarrón Dorado*: el té se menciona más de seiscientas veces, y en concreto la casa de té aproximadamente doscientas. Durante este periodo, la característica más obvia de las casas de té fue el refinamiento, el público exigía desde la hoja, la teteta y hasta el agua.

En la última dinastía Qing (1644-1912), una época transitoria desde el feudalismo

hasta el semi-colonialismo, desde la conquista del continente por los manchúes <sup>29</sup>, hasta la caída de este imperio, las casas de té observaron los cambios históricos. En comparación con la dinastía anterior, en la dinastía Qing, las casas de té se desarrollaron con más rapidez y también se extendieron de las ciudades hacia los pueblos cerrados. Cuando los manchúes conquistaron la parte interior de la Gran Muralla, se convirtieron automáticamente en clase privilegiada, podían cobrar del imperio una buena pensión sin tener que trabajar. Las casas de té se consideraban lugar ideal para pasar el tiempo. Los manchúes junto con sus jaulas de pájaro, pasaban medio día o hasta el día entero, tal y como el señor Songer de *El salón de té*. Y especialmente durante los gobiernos de los emperadores Kang Xi y Qian Long, por lo rico y próspero que era el país, se les podía brindar a los habitantes condiciones de una vida cómoda; las casas de té eran elegidas como lugar ideal para el ocio.

Principalmente, las casas de té se dividían en cuatro tipos: “la casa pura de té”, donde sólo se servía el té, generalmente colocaban mesas y sillones de estilo tradicional en el medio del salón y caligrafías de artistas famosos en las paredes, y la mayoría de sus clientes eran intelectuales; “la casa de té de los cuentacuentos”<sup>30</sup>, en este tipo de casa de té aparte de servirse el té, también se ofrecían programas de narración de cuentos, y los consumidores eran más diversos, desde la clase noble hasta la gente común; “la casa bárbara de té”, como su nombre indica, este modelo de casas de té solía estar al lado de las avenidas, fuera del portal de la ciudad o incluso en las afueras de la ciudad, y con hojas de té baratas y teteras toscas, suministraba el té a los artesanos, campesinos y vendedores; “la casa completa de té”, como un restaurante, aparte del té, proporcionaba platos, bebidas alcohólicas, postres, etc.

Al final de la Dinastía Qing, especialmente en las décadas de los sesenta y setenta del siglo XIX, con la caída del imperio, la invasión de los conquistadores occidentales y el empobrecimiento del pueblo, mucha gente pasaba el día entero con un vaso de té en las casas de té, y las personas preocupadas por el futuro del país y sus propios destinos, acudían a estos lugares para conseguir noticias e informaciones recientes.

Durante la historia milenaria, la casa de té no sólo había suministrado al público un lugar de descanso, sino que también había establecido una plataforma para heredar

---

<sup>29</sup> Los manchúes, minoría étnica, originaria de Mongolia, fueron los fundadores de la Dinastía Qing y gobernaron China desde el año 1644 hasta el 1912.

<sup>30</sup> Cuentacuentos, en chino es Pingshu, un arte tradicional chino. Generalmente, un contador de historias narra cuentos acompañado con un tambor.

tradiciones del país y había construido un canal para transmitir información. Desde un punto de vista sociohistórico, la casa de té es un espacio de entretenimiento y reunión al que acuden todo tipo de personas, desde la clase alta hasta la gente pobre y humilde, como la cafetería de la sociedad occidental, que constituye una parte importante e incluso imprescindible para la vida diaria. En la época contemporánea de China, la casa de té seguía disfrutando de su prosperidad en la zona costera, incluso en los pueblos pequeños era normal encontrarse con muchas casas de té.

Como ha dicho Lao She, una casa de té es una mini-sociedad. La verdad es que, además de su función lúdica, la casa de té también fue un lugar para el comercio, ya que ofrecía espacio para los vendedores y mendigos para ganarse su pan de cada día. En este lugar se muestran las formas de entretenimiento y la tradición de la sociedad oriental.

Durante el final de la Dinastía Qing y el comienzo de la época de democracia, el espacio público en la zona del noroeste de la provincia Si Chuan sufría gran cambio. El puesto principal del templo en la vida pública de la gente se perdía poco a poco y al final fue sustituido por diferentes casas de té, que se desarrollaron con mucha rapidez y comenzaron a jugar el papel cada vez más importante tanto en la ciudad como en el pueblo. (Lin, 2010: 21)

Con cientos de años de tradición, ir a la casa de té se había convertido en una costumbre diaria y la casa misma era el lugar perfecto para conseguir las últimas informaciones y los puntos de vista más dispares como “la última melodía creada por éste o aquél intérprete de ópera local o de la forma más adecuada de quemar el opio” (Lao She, 2009: 30)

En esta mini-sociedad, a través de múltiples personajes, el autor nos presenta los cambios políticos: conocemos al señor Mawu, quien “come comida de los extranjeros, cree en sus religiones, habla sus lenguas. Ni los oficiales del gobierno se atreven a ofenderle” (2009: 35); a través de un cliente anónimo, se nos muestra que al final del imperio Qing, los manchús todavía disfrutaban del derecho privilegiado, “Mi cosecha están seguras, ése tal Tan, y ése otro Kang Youwei, ¿no querían eliminar los impuestos por las tierras y obligar a que cada uno se busque el sustento como pueda?” (2009: 49). Al comienzo del segundo acto, cuando el salón de té acababa de reformarse, la frase dicha por la esposa del dueño a su camarero “su trenza casi hace daño a la vista” (2009: 58) nos manifiesta que ya comenzó el período de la república y los hombres se quitaron la trenza tradicional cambiándose sus peinados al estilo moderno. Al aparecer la camarera femenina Ding Bao en escenario en el último acto, se transmite un mensaje

claro de que la época debería ser completamente diferente si un salón de té como Yutai emplea ahora a una mujer.

Además, las personas que deseaban cerrar alguna transacción comercial, también acudían al salón de té, como por ejemplo, el Viruela Liu, allí vende a una chica campesina e intenta vender un reloj extranjero al señor Songer “escuche, escuche cómo suena, ¡tic-tac, tic-tac, tic-tac! Es suyo por cinco taeles de plata” (2009: 39). En definitiva, el salón de té había sido un espacio imprescindible de interacción sociocultural en China.

La mayoría de los clientes iban para relajarse y entretenerse, “los aficionados a los pájaros se dirigían a ellas cada día después de sacar al parque a sus tordos y canarios para descansar las piernas, tomar un cuenco de té y dejar que las aves realizaran una demostración de canto.”(2009: 30), como el señor Changsi y Songer, entran con sus jaulas con canarios, “primero cuelgan sus jaulas y después buscan un lugar para sentarse” (2009: 33).

*El salón de té* de Lao She no es ni la primera ni la única obra que utiliza una casa de té como fondo espacial. Desde los romances de la Dinastía Yuan, hasta la historia de literatura contemporánea de China no es complicado encontrar obras literarias, tanto novelas como dramas, que han utilizado la casa de té como el lugar central: *Kong Yiji*, *Medicamento*, *En el bar* y *La lámpara ilumina*, de uno de los mejores novelistas de la literatura contemporánea, Lu Xun; *En la casa de té Qi Xiang* y *Anécdota de cierto pueblo*, de Sha Ting y, por supuesto, *El salón de té*, de Lao She, entre otras.

En las novelas de Lu Xun suelen aparecer las sombras de dos pueblos típicos del este de la provincia de Zhe Jiang, una zona cerca de Shanghai, el pueblo Lu y el pueblo Wei.

En algún sentido, la cultura del pueblo Lu, es la cultura de la casa de té y el bar. En sus dos colecciones más completas de las novelas *Grito*, *Confusión*, hay 30% de las obras que han mencionado la casa de té o el bar como el bar Xian Heng y la casa de té Hua. (Yang, 1988: 77)

Aparte de Lu Xun y Lao She, otro escritor, Sha Ting, también ha utilizado varias veces la casa de té como escenario central de sus obras. En sus obras, como *En la casa de té Qi Xiang* o *Anécdota del cierto pueblo*, se describe la vida diaria de la gente y se explica también la importancia de las casas de té en la vida pública.

“Cada día, la gente se levanta como ayer, mientras poniendo la ropa, ya sale de casa para tomar un té en el salón de té [...] Después del desayuno, como siempre, la gente viene a la casa de té para charlar.” (Sha, 1959: 115)

La casa de té no solo ofreció un espacio para desarrollar las obras literarias, sino que también jugó un papel imprescindible en las descripciones y revelaciones de la esencia de la sociedad y los defectos oscuros de la personalidad del pueblo entero.

#### **IV. 3.3.5. Elementos estilísticos en el lenguaje y los valores culturales**

“Las palabras de los personajes de *El salón de té* salen de la fuente de la vida y las experiencias.”(1983: 65), así dijo Lao She en su libro *El lenguaje de obras teatrales*. Entre los pocos maestros del lenguaje de la época contemporánea, Lao She ha tratado de ser el que más ha disertado sobre el idioma, particularmente durante la postrimería de su creación, no sólo escribía varios libros teóricos sobre esta área, sino que también solía relacionar este tema con otras partes de la literatura.

Su teoría del lenguaje ha enriquecido la de literatura moderna del país y la estética del idioma. En primer lugar, el escritor estimaba un lenguaje simple, breve y fuerte, sustituyendo así el uso de alusiones literarias y clásicas por una lengua común y moderna. En su opinión, las obras excelentes siempre persiguen un lenguaje sencillo y breve, “la belleza de este tipo de obras vienen del interior” (Lao She, 1984: 73), que es mucho más complicado en lograr que amontonar diferentes modos retóricos. Por lo tanto, Lao She apreciaba las frases simples y coloquiales, y las aprovechaba para expresar los pensamientos más profundos y las emociones más complejas. En segundo lugar, Lao She insistía en la precisión del lenguaje, concretamente, la selección exigente de las palabras y la búsqueda de las frases más adecuadas para cada personaje, “una buena obra literaria, puede describir las emociones complicadas con pocas palabras, y con las frases más precisas, se muestra en seguida una imagen tridimensional” (1984: 89). Lao She consideraba las conversaciones como la voz de las personalidades y las presentaciones, al mismo tiempo, también funcionaban como fuerza motriz para desarrollo de los fragmentos, y en *El salón de té*, se ha demostrado el diseño preciso de las conversaciones.

Lao She siempre capta lo esencial de un personaje y lo configura con pocas palabras. En *El salón de té*, una conversación entre el señor Songer, Changsi, Mawu y

Er Dezi nos muestra su lenguaje simple y fuerte, y su selección exigente de las palabras:

Song Er:— Parece que ya pasa algo otra vez.

Chang Si:— ¡Pero no habrá pelea! Si de verdad fuera a haberla, se habrían citado en las afueras, ¿para qué en una casa de té?

(En ese preciso instante entre Er Dezi, uno de los matones, que tras escuchar las palabras de Changsi, se precipita hacia éste.)

Er Dezi:— ¿Qué te interesa a ti los asuntos de nadie?

Chang Si:— (Sin amedrentarse) ¿Es a mí? Yo estoy aquí, tomando el té que he pagado, y ¿quién eres tú para decirme qué me debe importar y qué no?

Song Er:— (Calibra a Er Dezi con la vista de pies a cabeza) usted es también del ejército imperial, ¿no? Venga y siéntese a tomar un té que todos somos de la profesión.

Er Dezi:— ¿Y qué le importa si soy o no del ejército imperial?

Chang Si:— Si quieres pelea, vete a pelear contra los extranjeros. ¡Esos sí que son temibles! El ejército aliado de ingleses y franceses ha incendiado el Palacio de Verano, vives del estipendio de Palacio y ¿acaso alguien te ha visto combatir?

Er Dezi:— Deja a los extranjeros para otro momento, que primero te voy a enseñar a ti. (Hace el ademán de pegarle. El resto de los presentes sigue ocupándose de lo suyo sin prestar mayor atención.)

Wang Lifa:— Señores, aquí todos somos amigos. Lo que tengan que decir, díganlo con calma. Vamos, señor Dezi, venga a sentarse en el patio.

(Er Dezi hace caso omiso de las palabras de Wang Lifa, coge un cuenco de té y lo estrella contra el suelo del escenario. A continuación, se tira al cuello de Changsi)

Chang Si:— (Lo esquiva) ¡Pero qué haces!

Er Dezi:— ¿Que qué hago? No pude darles a los extranjeros, ¿Tampoco a ti?

Ma Wu:— (Sin levantarse) ¡Qué imponente, Er Dezi!

Er Dezi:— (Barriendo el espacio con la mirada, ve a Ma Wuye) ¡Menuda sorpresa!, Ma Wuye, ¿Cómo usted por aquí? ¡Vaya despiste, ni lo había visto! (se acerca a él y le saluda con una reverencia.)

Ma Wu:— Si tiene algo que decir, dígallo con calma, ¿Qué es esto de recurrir a las manos a la más mínima?

Er Dezi:— Sí, tiene usted razón. Voy a sentarme al patio. Li San, esta cuenta corre a mi cargo. (Camina hacia el fondo) (2009: 33-35)

En este diálogo, el señor Song Er con dos frases deja al descubierto que es miedoso; el señor Chang Si con cuatro frases deja entrever su personalidad honrada y recta; Er Dezi se presenta como un maltratador de los débiles pero temeroso de los fuertes, cinco frases revelan su audaz pero denigrante carácter; en la única frase del señor Mawu se muestra el orgullo y poder de los esclavos de los extranjeros en aquella época; y también en una sola línea de Wang Lifa, el dueño, se revela su carácter prudente.

A Lao She se le había considerado el artista del pueblo, él siempre decía que la vida era el diccionario más amplio y prestigioso, de modo que no paraba de aprender el lenguaje del pueblo, el lenguaje de las personas comunes.

hay que absorber el lenguaje más vivo y fresco de la multitud, de las personas comunes, como las palabras diarias y las expresiones coloquiales. En este aspecto, ellos son los mejores profesores. Y todo esto, no es para embellecer a la obra, sino para revertir la vida original con más precisión. (Lao She, 1984: 90)

En la opinión del autor, para crear un personaje, el lenguaje tiene que estar acorde con su personalidad. Este maestro del lenguaje, en una entrevista del año 1958, confesó que sin las experiencias de la vida, no habría lenguaje vivo:

Sobre el tema del lenguaje, no hay mucho para hablar. Lo que quiero subrayar es si no hay vida, no hay lenguaje. He tenido algunas experiencias de la vida y he conocido a las masas en los salones de té, y también sé lo que hacen y lo que suelen decir, basando en ésto, voy a exagerar un poco en éste y retocar un poco a aquéllo, convirtiendo estas palabras en el lenguaje de los personajes y también el mío al mismo tiempo. El Pico de Oro dice que ya deja el opio, ahora fuma la heroína, en efectivo, esta frase es su propia palabra, pero la siguiente es una que le hago decir, “cigarrillos ingleses y heroína japonesa, dos grandes potencias a mi servicio, ¿no es una gran suerte?”(2009: 65) Es lógico que un hombre cínico dice palabras cínicas. (Lao She, 1982a: 160)

El director Shen del último acto, desde el principio hasta el final, sólo ha dicho unos “¡oquei!” , y en las explicaciones del autor, se entera del origen de ese lenguaje:

¡Claro que sí! He visto a varios directores importantes del partido: consideran indigno estrecharse las manos con los demás y si hablan con las personas de su clase social, son habladores, pero cuando se encuentran con la clase inferior, con la intención de destacar su identidad noble, de su boca, sólo salen muy pocas palabras. Esto es la base de los estos pocos “¡oquei!” del Director Shen. No hay vida, es imposible dominar el lenguaje. (*Ibid.*)

Al igual que Camilo José Cela, entre las líneas de Lao She se lee también un sentido del humor especial, que nos hace sentir tristes en la comedia y descubrir lo gracioso y ridículo dentro de la tragedia. Cao Yu, uno de los escritores más importantes de la literatura contemporánea china, creía que en la historia contemporánea de la literatura, no hubo otro que superara a Lao She en el humor, “Mark Twain ha conseguido un puesto autoritario en América y en todo el mundo por su humor, y nuestro señor Lao She es comparable.” (*Ápud.* Zhang, 1993:11)

Siendo maestro del humor, Lao She también poseía fama prestigiosa y tenía un conocimiento profundo sobre el humor: primero, el autor consideraba el humor como una actitud; segundo, confesaba la imperfección de la humanidad y aceptaba que cada persona tiene su propio carácter ridículo y gracioso, ni una persona era excepción, por



lo tanto, en el humor también se llevan las compasiones, “la actitud de humor es aceptar los defectos de la humanidad, y tener en cuenta que yo también estoy incluido”, “el superficial y el grotesco no es el humor, sino la simpatía, la compasión” (Lao She, 1949: 3); luego, intentaba definir las similitudes y las diferencias entre el humor y la ironía:

En las definiciones, entre los dos, existe diferencias obvias, pero en la práctica y el uso, nunca se puede separar el uno al otro de una manera sólida. La ironía toma el humor como la base pero es más incisiva: la ironía tiene que ser mordaz y urente, mientras el humor tiene opciones, puede burlar y puede no, y con la necesidad de emoción, incluso a veces la intención es sólo para hacerse reír. En la actitud, el humorista es amable y simpático mientras el escritor satírico suelen jugar el papel dura, que las ironías mediocres y suaves, en cierto sentido, han abandonado su responsabilidad de burlar y criticar. (1982b: 134)

En el segundo acto de *El salón de té*, cuando los dos agentes secretos Song y Wu vienen al salón con la intención de chantajear al dueño, a través de un juego de palabras, nuestro humorista revela la codicia y la hipocresía con las siguientes líneas graciosas:

Song Enzi:— Tengo una idea, nada especial. Podríamos darte un menú mensual, cada primero de mes, según el calendario solar. Entrégnanos el...

Wu Xiangzi:— el simbólico de nuestra amistad.

Song Enzi:— Eso es, el simbólico de nuestra amistad.

Wang Lifa:— ¿Y de cuánto valía este simbólico de nuestra amistad?

Wu Xiangzi:— como viejos amigos, lo que juzgas conviene. Estoy seguro de que no vas a convertir este simbólico de nuestra amistad en algo inamistoso, ¿no? (2009: 73)

En *El salón de té* se produce un tipo de risa que cubre lágrimas y suspiros, una risa que al inicio hace al público reír pero que de repente lleva a la tristeza. En el segundo acto, en el momento cuando el señor Songer quiere suicidarse, ve a su pájaro en su jaula y deja a un lado la idea de quitarse la vida y empieza a reír diciendo: “puedo sufrir el hambre, pero mi pájaro no.” (2009: 69). Al final del último acto, utilizando su buena relación con el director militar, Liu *El viruela* intenta quitarle el salón de té al dueño viejo y este dueño viejo al enterarse de la noticia, lo que sale de la boca del dueño Wang Lifa no es nada más que estas dos palabras “¡excelente! ¡maravilloso!” (2009: 124). En el mismo acto, el hijo del matón ha seguido la carrera de su padre y está muy orgulloso de pegarle a unos estudiantes de la universidad. Mediante la ironía, Lao She revela el alma turbia de sus personajes:

el hijo de Er Dezi:— (Toma de la mesa una botella, le da un trago y habla en voz baja) El partido Nacionalista me ha mandado a la Facultad de Política y Derecho. ¡Oh, qué gran misión! Mejor incluso que mezclarse con aquellos en Tianqiao. Medio dólar cada estudiante. ¿A cuántos les metí ayer?

Wang Dashun:— A seis.

el hijo de Er Dezi:— Exacto, incluidas dos chicas. Las mandé al suelo de dos puñetazos. ¡Una maravilla! Dashuan, mira, toca, toca (Alarga el brazo) Duro como el acero, perfecto para sacudir estudiante. ” (2009: 112)

Gracias a las burlas e ironías de Lao She, se muestra la parte esencial y escondida debajo de la armonía falsa, y gracias a su humor acompañado de compasión, se le añade un aire ligero a esta historia miserable.

Lao She se consideraba un maestro del lenguaje, al mismo tiempo, también se le conocía como el maestro de la cultura coloquial de Beijing. Él pasa la mayoría de sus cuarenta y un años de creaciones en la capital y a pesar que vivió un corto tiempo fuera, —Londres, Jinan, Qingdao, Chongqing<sup>31</sup>— su pluma aun seguía escribiendo de Beijing, su tierra natal, su fuente de creación y su protagonista eterna.

Antes de la guerra contra los invasores japoneses, he escrito ocho novelas largas y unos treinta cortas. Aunque he llevado también años viviendo en Tianjin, Jinan, Qingdao y Singapur, en esta millón de palabras, noventa por ciento lo he dedicado a describir a Beijing. (Lao She, 1982a: 98)

*El salón de té*, no se limita a recordar las épocas importantes en la historia y a reproducir una imagen panorámica, sino que también desde el ángulo histórico y socio-cultural, profundiza en relatar los detalles y ofrece una pintura completa de la cultura de Beijing, desde las costumbres y hábitos diarios de los habitantes locales, como jugar al ajedrez chino, apostar dinero en la pelea de grillos, hasta la gastronomía más popular, como lo son los tallarines con salsa de soya frita y pepino adobado. Esta obra relata lo condensado y rica que es la cultura y tradición de Beijing.

A pesar de que el té no tuvo origen en la capital, Beijing disfruta de una larga historia de té y tomarlo, hasta hoy en día, sigue siendo una costumbre imprescindible de la vida diaria. Todo el mundo acude al salón Yutai a tomar el té: el capitalista poderoso, el eunuco desalmado, los manchús, los agentes secretos, los guardias civiles, y hasta los que ni siquiera se sabe su identidad. Sin embargo, no sólo vienen por el té, sino que además se reúnen en Yutai con otras diferentes intenciones, como cerrar comercios o

---

<sup>31</sup> Todos estos son ciudades de China, donde Lao She había vivido debido a diferentes motivos como el trabajo, la guerra, etc.

matrimonios, descansar las piernas, buscar informaciones, o simplemente charlar y pasar el tiempo. Tomar el té es el motivo inicial de venir al salón de té pero enseguida que entran y se sientan los clientes, tomar el té se convierte en un instrumento invisible.

Aparte de tomar el té, mantener mascotas también forma parte importante de la vida, y en comparación con los habitantes de otros lugares, en lugar de tener perros y gatos, los beijingneses prefieren los pájaros, sobre todo, los canarios y las palomas: “una jaula dorada, un pajarillo bonito, un silbido alegre, ya es suficiente para formar la imagen de los beijingneses” (Gan, 1993: 27). Cuando la etnia minoritaria Man conquistó el continente dominado por la etnia Han, los manchús construyeron el último imperio feudal en la historia china y trajeron la costumbre de tener pájaros a la capital. En opinión de los nativos, mantener un pájaro era más elegante y limpio que mantener un perro, y la calidad de la jaula y clase del ave había pasado a simbolizar el gusto y la clase de una persona. Los beijingneses solían pasear a los pájaros por la mañana en los jardines o las plazas, y luego los llevaban consigo a un salón de té para descansar las piernas, “cuelgan primero sus jaulas y después buscan un lugar para sentarse. Señor Songer, distinguido, lleva una pequeña jaula con un canario; la de Chang Si, imponente, es una jaula alta y grande de tordo.” (2009: 33). Hay muchas diversiones en la selección del ave, por ejemplo, según diferentes demandas, se dividen en tres tipos los pájaros: los que tienen voces bonitas como la alondra, los que llevan plumas vistosas como el canario y el loro, y los que dominan habilidades para manifestarse como el gavilán (Gan, 1993: 137).



(Maqueta de un beijingnes con su jaula de pájaro en la dinastía Qing, 2016)

Los beijingneses tienen una complicidad especial con las palomas, en el primer acto, casi se produce una pelea entre dos familiares por una paloma. El escritor Gao Xingjian<sup>32</sup>, ganador del Premio Nobel de Literatura del año 2000, en su libro *Una paloma de pico rojo*, escribe:

Cuando todavía estaba en la escuela secundaria, ya me encantaba mantener las palomas. Son pajarillos inteligentes, suaves y amorosos. Es un gusto y placer mirarlas dando vueltas en el cielo.

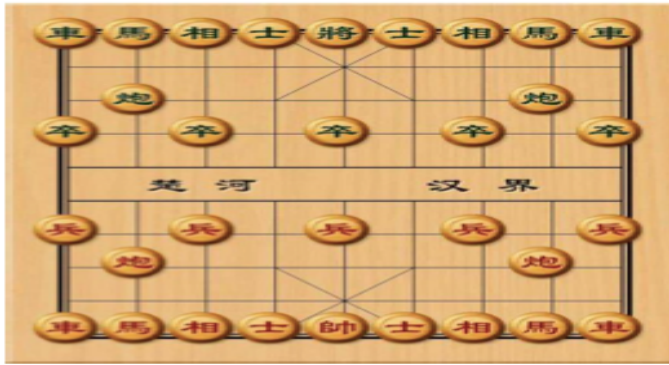
Bajo el cielo de color verdemar y las luces solares brillantes, ves a un grupo de palomas volar con las pitadas del viento. El grupo sigue a la primera paloma, la fantasma más fuerte y ágil. No se da tiempo para ver su gesto, en los ecos de las agitaciones de las alas, desaparecen detrás del techo del vecino. (1997: 2)

Al final del primer acto, dos clientes anónimos están jugando al ajedrez chino y con sus frases “¡Jaque mate! ¡Has perdido!” (2009: 54) se alude a la aniquilación del imperio Qing. El ajedrez, originado en China sobre el año 569 d. C, es una actividad muy tradicional y popular en la capital. La gente suele jugarlo en los jardines, en las casas de té o en su casa, y los amigos o incluso desconocidos se reúnen alrededor del tablero para empezar “una batalla”. El ajedrez chino tiene ciertas características que lo convierte especial: las piezas se colocan sobre intersecciones formadas por nueve líneas horizontales y diez verticales, y luego en el medio está el “Río”, un área abierta que divide el tablero en dos partes. Generalmente, este río está marcado con los nombres Río Chu y Frontera Han, que dan referencia a la famosa guerra que hubo entre dos imperios en la historia de Chu y Han<sup>33</sup>, antes de nuestra era. En ambos lados hay una fortaleza donde se colocan las piezas: el general, los mandarines, los elefantes, los caballos, los carruajes, los cañones, y los soldados, cada una tiene asignado diferentes reglas para moverse. Sin embargo, la idea esencial del ajedrez chino resulta similar al ajedrez occidental; esto es, cada jugador utiliza sus piezas con el fin de atacar a la pieza más importante de su rival, el general, para darle jaque mate o paralizarlo totalmente.

---

<sup>32</sup> Gao Xingjian (1940-), dramaturgo y novelista en lengua china, nacido en China, en 1997 logró la nacionalidad francés y en 2000 ganó el Premio Nobel de Literatura. Su obra más importante es la novela *La montaña del Alma*. (1990)

<sup>33</sup> La guerra Chu-Han era una batalla importante en la historia milenaria china, ocurrida en 203 a. C. Una lucha entre los generales rivales Liu Bang y Xiang Yu tras la caída del dominio del primer emperador Qin. La guerra terminó con la victoria de las fuerzas Han encabezadas por Liu Bang y después de la batalla, China comenzó la época de prosperidad, la dinastía Han.



(el tablero de ajedrez chino. 2016)

En el último acto, Zou Fuyuan, Wei Fuxi, entre otros artistas frustrados por causa del arte tradicional vienen al salón de té Yutai y conversan con el dueño sobre la situación tan miserable de las artes tradicionales. Entre las líneas dictadas en esta conversación podemos leer los lamentos y suspiros de Lao She por causa de la caída y la pérdida de estas artes coloquiales.

Zou Fuyuan:— (a Wang Lifa.) ¿Entonces, habrá esta noche sesión de cuentacuentos?

Wang Lifa:— Lo intenté, pero no funcionó. Aumentó la factura de la luz, pero no la clientela.

Zou Fuyuan:— Lo mismo ocurrió en la casa de té Huixian. Conté la historia de cómo tres caballeros, cuatro aristócratas, cinco tiranos, diez poderosos, trece héroes asaltaron la montaña de Fénix, de cómo las cien aves rindieron homenaje al fénix y de cómo el propio fénix resultó herido en una pata. Adivine, ¿cuántas personas acudieron para escuchar?

Wang Lifa:— ¿Cuántas? Salvo usted, nadie sabe contar esa historia.

Zou Fuyuan:— Así es. Pero sólo había cinco personas, y dos ni siquiera habían pagado.

[...]

Zou Fuyuan:— Que nosotros vivamos o muramos, lo mismo da. Lo que me entristece es pensar que este arte acabará perdiéndose en unos pocos años. (2009: 103)

Afortunadamente, lo que profetiza Zou Fuyuan no se cumple. Superada la época decayente, el estilo de cuentacuentos, también conocido en chino como Pingshu, ha logrado seguir desarrollándose en el período contemporáneo y moderno. Hoy en día, en la capital, todavía existen muchos lugares donde se ofrece este tipo de programa y además se transmite a través de muchos canales de radio y televisión gracias al desarrollo de los medio de comunicación. Pingshu, uno de los artes más ágiles, no requiere del escenario, ni del telón y tampoco de la banda. En este arte, a menudo, el ejecutante se instala detrás de una mesa, con vestido tradicional y con un abanico

doblado y un mazo que sirve para reforzar el efecto durante la actuación o para marcar el comienzo o fin de un intervalo. Esta agilidad del Pingshu también se muestra en el contenido: desde la antigüedad hasta la contemporánea, desde los asuntos históricos hasta las leyendas románticas, desde el humano hasta los fantasmas. A pesar de la caída del Pingshu en la década de los cuarenta del siglo pasado, hoy en día en la ciudad de Beijing este arte tradicional todavía conserva mucha energía y espacio para la creatividad.



(el artista más famoso de Pingshu, Shan Yuanfang, 2016)

Aparte de estas actividades diarias mencionadas en *El salón de té*, al mismo tiempo en la obra aparecen varios objetos coloquiales de la capital como símbolo de la cultura de Beijing:



(el frasco de rapé decorado, pequeña botella empleada para la inhalación de tabaco en polvo. 2016)



(los tallarines con salsa de soya frita, una comida típica de Beijing, 2016)

*El salón de té* de Lao She, por un lado, es una obra maestra en el ámbito del lenguaje, es simple pero profundo; y por otro lado, reúne y conserva los factores más típicos de la cultura de Beijing.

## **IV. 3.4. El concepto de colectividad y personajes importantes en *El salón de té***

### **IV. 3.4.1. El protagonismo de la colectividad**

Esta obra teatral, con unos setenta personajes, en vez de subrayar algunos de ellos como los protagonistas, deja a cada uno jugar su papel especial, lo cual funciona como una pequeña pieza para el cuadro panorámico de la capital oriental durante medio siglo. Un carácter relevante de *El salón de té* es dar más importancia a lo colectivo que a lo individual, tal y como se destaca en *La colmena*, de Cela. Lao She, mediante la descripción del colectivo social, nos presenta que el verdadero protagonista de esta obra maestra es la época misma:

Además de té, se servían aperitivos y raciones. Los aficionados a los pájaros se dirigían a ellas cada día después de sacar al parque a sus tordos y canarios para descansar las piernas, tomar un cuenco de té y dejar que las aves realizaran una demostración de canto. También acudían a las casas de té quienes deseaban cerrar alguna transacción comercial o incluso un matrimonio. En aquellos tiempos, las peleas eran frecuentes, pero también lo era el amigo que aparecía e intercedía para que se resolviera todo pacíficamente. (2009: 30)

Entre estos setenta personajes que aparecen en la obra, la diversidad es notoria: un eunuco de la Ciudad Prohibida, un pastor de la iglesia que llega junto con los invasores occidentales, un capitalista que quiere cambiar el país con reformas, un especulador que aprovecha las épocas difíciles para enriquecerse, refugiados que sufren el hambre hasta el punto de vender a sus propios niños, soldados tiránicos del ejército, así como ladrones, prostitutas, espías, charlatanes y videntes como el gitano, etc. Cada personaje tiene su propia experiencia y destino. Si Lao She no tuviera esta enorme habilidad en la escritura, no hubiera podido lograr la fusión de todos estos estereotipos.

Cada uno de esta masa tiene su propio destino, pero todos se mezclan en el salón de té: un estafador astuto, quien se aprovecha de la situación de estas épocas difíciles para hacer sus comercios sucios, trafica el opio e incluso personas, y su hijo se convierte en gerente del salón de té reformado, una casa de prostitutas; dos señores anónimos, quienes siempre llevan sus jaulas al salón y toman el té mientras charlan de la vida diaria matando el tiempo; dos hombres sin importancias, quienes se encuentran en el establecimiento canturreando, con los ojos entreabiertos y acompañando al ritmo con vaivenes de cabeza y acompasados golpes en la mesa. Otro grupo de otros dos o tres clientes observa abstraído una lata con grillos dentro; una joven camarera que viene a



trabajar a este salón y se ve obligada a prostituirse para sobrevivir; un anciano con varillas de bambú utilizadas para la adivinación, peines para barbas, utensilios para limpiar los oídos y demás artilugios de este tipo; los guardias, quienes para ganar más dinero detienen a profesores y pegan a estudiantes inocentes que asisten a las manifestaciones; un artista tradicional, quien está triste y apenado porque este arte va a perderse en épocas inestables y ridículas...

La sociedad que Lao She nos muestra se puede dividir en varios grupos según las condiciones económicas y la clase social de los personajes: Los pudientes, como el dueño de la casa de té, quienes son representantes típicos de los pequeños comerciantes; la clase privilegiada como lo es don Qing Zhongyi, quien posee una rica herencia y ha llevado toda su vida haciendo reformas; el eunuco Pang, apoyado por el poder de la casa real, hace cosas ridículas y graciosas; el señor Mawu, quien por trabajar para los invasores extranjeros, ostenta un gran poder. Por otro lado, la clase que vive en la zona gris de la sociedad, como Tang Pico de Oro y la prostituta Ding Bao; los pobres, como el campesino Kang Shunzi, el camarero del salón de té, Li San, los dos desertores Chen y Lin.

*El salón de té* nos muestra una sociedad empobrecida durante medio siglo, en el cual China sufrió la invasión del exterior y la guerra civil. Este es un cuadro que refleja al pueblo que vegeta entre el hambre y la miseria. Igual que en *La colmena*, en *El salón de té* hay varios personajes que aparecen una sola vez y desaparecen definitivamente. Es el caso del señor Mawu, cuya vida depende de misioneros extranjeros; el anciano que vende cigarrillos y curiosidades como el cerillero en la cafetería de doña Rosa, lástima que una paloma vale más que su vida; el recaudador de cuentas de electricidad y varios clientes que vienen a tomar té en el salón (Guan, 1997: 37).

Existen, por el contrario, personajes que aparecen en tres actos como ejes de toda la obra, como el dueño de Yutai, Wang Lifa, el capitalista Qin y la señora Kang Shunzi. Sin embargo, no podemos definir que algunos de ellos son protagonistas, porque en toda la obra teatral, lo colectivo predomina a lo individual. Todos los personajes, de más importancia o menos, son solamente diferentes piezas para formar el cuadro completo de la historia.

Los propietarios, los guardias, los camareros, los pobres, los crápulas, cada uno, con su propio destino y problemas, protagonizan *El salón de té*. Como el Café Delicia de doña Rosa, esta casa de té Yutai también es un microcosmos que nos enseña la vida de la gente que aquí aparece. La sociedad va marcando el destino y la forma de ser de

los personajes, de jóvenes vitales pasan a ancianos desilusionados. Les aguarda un futuro sin nada de esperanza. Con el transcurrir del tiempo, ellos se vuelven cuentos y memorias o simplemente son olvidados, solo queda la época y la masa.

#### **IV. 3.4.2. Algunas figuras de *El salón de té***

##### **IV. 3.4.2.1. El dueño del salón de té Yutai: Wang Lifa**

Aunque *El salón de té*, destacando la prioridad del colectivo, no nos ofrece un protagonista central, el dueño de este espacio, Wang Lifa, es uno de los personajes de más importancia en esta obra, uno de los pocos que aparecen en los tres actos. El autor se emplea a fondo para plasmar su imagen, la cual es muy típica y representativa de los dueños de los salones de té de la capital de aquella época: astuto, adulator, cobarde y, al final, arruinado y pobre. En comparación con doña Rosa, la dueña de Delicia, una mujer fuerte, desagradable, antipática, egoísta, que no tiene compasión de nadie, es un dueño bastante diferente.

Al principio de la obra, pertenece a una clase pudiente. Este puesto social moldea dos aspectos de sus características y su personalidad: por un lado, para mantener la armonía con todo el mundo por su comercio, aguanta todas las humillaciones respondiendo respetuosamente e hipócritamente; y por otro lado, no entiende verdaderamente el sufrimiento de los refugiados y no se muestra compasivo. En realidad, no sólo el salón es una herencia recibida, hasta la forma de gestionar y la filosofía del dueño Wang es heredada de su padre, “en un comercio como este, hay que ser popular. Sigo la vieja norma de mi padre: hablar respetuosamente, saludar a todo el mundo, ganarme la simpatía de la gente.” (2009: 6)

Cuando el capitalista Qin Zhongyi llega a la casa de té, la actitud humilde y cuidadosa de este dueño joven nos ofrece una imagen adulatora e hipócrita:

Wang: — ¡Oh! ¡Don Qin! ¿Es posible que usted dedique tiempo para visitar mi salón de té? ¿No llevas ningún criado?

Qin: — Solo para echar un vistazo, a ver si un jovencito como tú puede hacer un comercio como éste.

Wang: — Pues, haciendo y aprendiendo. Sigo los pasos de mi padre, ser muy amable, saludar a todo el mundo, halagar a los ricos, así no van a cometer errores grandes [...]. Siéntese por favor, le voy a server un mejor vaso de té, la hoja está

fresquísima.

Qin: — ¡No voy a tomar té ni sentarme!

Wang: — ¡Solo un ratito! ¡Será mi gran honor!

Qin: — De acuerdo. Pero no hace falta halagarme.

Wang: — ¡Camarero, un mejor té! ¿Cómo está su familia, todo bien?

Qin: — No especialmente.

Wang: — Pero seguro que no tiene nada para preocuparse. Con tantos comercios y dinero, su dedo es más ancho que mi cintura. (2009:27)

Cuando el señor Qin le avisa que va a subir el alquiler, así le responde, cubriendo completamente su descontento y aceptándolo con mucha alegría como si fuera un honor:

Qin: — ¡Granuja! Eres más astuto que tu padre todavía. Mira con tus ojos, tarde o temprano, voy a recobrar este sitio.

Wang: — ¡No haga usted está broma, señor! Sé perfectamente que a usted le importa mi bienestar. Nunca se le ocurre la idea de desarraigarme a la calle, para ver que vende el té con una tetera grande y caliente. (2009:43)

Al final del primer acto, cuando el miserable eunuco Pang entra en el salón de té, este dueño también muestra una actitud exageradamente respetuosa llamándole excelentísimo señor administrador.

Sin embargo, este hombre reverente se convierte en otro al encontrarse con los pobres, y se ve su lado más desalmado. Justamente cuando el capitalista Qin está saliendo del salón, una refugiada entra con su hija, pobre, harapienta. Wang Lifa les grita: “Fuera, fuera, no podéis estar aquí” (2009: 44). El señor Changsi, un cliente familiar de esta casa de té, les regala un bol de fideo. Así reacciona el dueño a su acción: “es usted un buen hombre, dándoles de comer. Pero escuche lo que le voy a decir, si va por ese camino se encontrará con que los problemas son demasiados, ¡demasiados! Nadie se puede ocupar de todos.”(2009: 45). A las dos pobres mujeres solo están permitidas comer fuera del salón y cuando terminan, devuelven el bol al dueño, pero la niña dice murmurando que sigue teniendo hambre. Wang Lifa, le contesta: “Fuera” (2009: 53).

Casi veinte años después, cuando la época de la Dinastía Qing cambia por la dictadura de los ejércitos, aunque el feudalismo terminó, al contrario de lo que la mayoría pensaba, la vida se endurece con la dictadura. Un grupo de refugiados pasa por la puerta de Wang Lifa cuando está preparándose para abrir el comercio.

Refugiados: — ¡Sea bondados! ¡Tenga piedad de nosotros, tenga piedad!

Wang: — ¡Anda, anda! No voy a poder resolver vuestro problema. Todavía no he empezado el comercio de hoy.

Refugiados: — ¡Tenga compasión, señor! Somos refugiados pobres y miserables.

Wang: — No me hagan perder el tiempo. Bastante tengo con lo mío. (2009:61)

Wang Lifa se convierte en un hombre maduro. Para mantener y mejorar su comercio no para en hacer reformas, cambia los muebles y la decoración del salón de té, e incluso le salen algunas palabras inglesas de vez en cuando. Sin embargo, su sueño de enriquecer la familia choca fuertemente con la realidad social. El cartel PROHIBIDO HABLAR DE POLÍTICA se pone cada vez más grande, mientras que el comercio va empeorando bajo las restricciones de la política: campañas de ejércitos, los millones de refugiados... Entonces este pobre dueño hace todo lo posible para mantener la casa de té que le deja su padre a toda costa. Li San, el único camarero del salón de té, un hombre honesto y trabajador, vive bajo su explotación. Este pobre describe su vida como la de un perro:

Li: — Tengo que barrer el suelo de unas 20 habitaciones y servir comida a 20 personas, además, con el trabajo de calentar el agua y ofrecer el té, enviar y coger cartas, la verdad es que ya estoy a punto de morirme.

[...]

Li: — con cuatro o cinco horas para dormir cada noche. ¡No estoy hecho de hierro!

[...]

Li: — Ya ha pasado más que 20 años. ¿Me habéis subido el salario? Hacéis reformas en todo y ¿por qué no reformas el salario? (2009:59)

Al oír las quejas del empleado, el dueño para resolver el problema con más rapidez y no tardar el comercio, así le contesta:

Wang Lifa: — Venga, no se ponga así. Si el negocio fuera mejor, ¿no crees que te subiría el sueldo? Mañana abrimos, vamos a dejar de lado esta pequeña conversación para que no nos traiga mala suerte, así que a ello. All right? (2009:59)

La conversación entre el espía Song Enzi y el dueño también nos ayuda a profundizar y conocer la imagen de este comerciante astuto. El salón de té está reformado y ahora ofrece servicio de alojamiento para elevar ingresos.

Song Enzi: — ¿Qué inquilinos tiene?

Wang Lifa: — La mayoría son estudiantes universitarios y unos pocos conocidos. Tengo una lista de registrados para facilitar la investigación de la policía.

¿Quiéren ustedes echan un vistazo?

[...]

Song Enzi:— ¿Por qué alojas a estudiantes? No son de fiar.

Wang Lifa:— Los funcionarios se cargan hoy pero les despiden el día siguiente. Igual como lo que ocurre a los comerciantes, quienes comiencen el comercio hoy y se acabará mañana. ¡Nada es estable! Solo los estudiantes universitarios tienen pasta para pagar el alquiler cada mes. Esto es lo que aprendo de mi experiencia. ¿Qué piensa usted?

Song Enzi:— Tienes buen ojo, y toda la razón. Hoy día, hasta a nosotros se nos retrasan en los pagos. (2009: 72)

En la década de los cuarenta, toda la sociedad está sufriendo las consecuencias por la inflación. El precio se dispara de forma horrible y se cobra el dinero del té antes de su consumo, lo cual le parece muy extraño a todos y va contra la tradición:

Wang Lifa:— ¡Qué temprano llegan caballeros! ¿Han traído la hoja de té? Da Shuan (su primero hijo), trae el agua. Me tienen que perdonar señores, pero paguen primero por favor.

Cliente:— ¡Nunca he oído disparates como esto!

Wang Lifa:— He llevado cincuenta años en este comercio y tampoco lo he oído. Pero como usted lo sabe, el precio del carbón y la hoja está subiendo cada minuto. Probablemente cuando están tomando el té, ya está elevándose. Entonces, para evitar los líos, mejor pagamos por adelantado. (2009: 94)

En el salón de té de Yutai, ocurren muchos cambios durante estos cincuenta años, cambios en los clientes, en la decoración, pero el cartel PROHIBIDO HABLAR DE POLÍTICA no cambia. Wang Lifa se queja de la política del país, pero el miedo y el temor, lo convierten en un hombre cobarde. Cuando los agentes de policía pasan por el salón de té con el intento de robarle al dueño el dinero de protección, Wang Lifa, sin coraje para defenderse a sí mismo, prefiere seguir la filosofía enseñada por su padre de no ofender a nadie.

Wang:— Cierto, qué despiste el mío... pero, regístreme si quiere, de verdad que no me queda ni un céntimo. (Alza su chaqueta invitando al agente de policía a registrarle.) Míreme los bolsillos, ¡mire! (2009: 63)

Al ver a los agentes alejarse, este hombre por fin se desahoga: “¡La madre que lo parió! Hoy luchas, mañana más luchas... Siempre luchando, mierda de guerra.” (2009: 63).

Con el transcurrir del tiempo, el dueño siempre con el temor de quedarse a la zaga del resto, hace reforma a su salón de té poniendo “mesas vestidas con manteles de color

verde y sillones de mimbre, sustituyendo la estatua tradicional por carteles publicitarios de marcas de tabaco extranjeros ilustrados con figuras de bellas mujeres.” (2009: 56), “Cuando el té no se vendía bien, abrí una pensión. Cuando la pensión desapareció, empleé a un narrador de historias para que entretuviera a los clientes. Esto también fracasó, así que me tragué mi orgullo y empleé a una camarera.” (2009: 128). Al mismo tiempo, se reforma a sí mismo, cambiado del peinado, la forma de vestirse e incluso hablar el inglés, pero todo resulta en vano. Este hombre lleva toda su vida transformando cosas en búsqueda de maneras para seguir con el comercio heredado de su padre, sin embargo, la realidad cruel destruye uno tras otro sus intentos e ilusiones: “he sido un ciudadano sumiso toda mi vida. He reverenciado, me he inclinado y postrado ante todos.” (2009: 127), “¿por qué no me han dejado vivir?” “¿a quién he ofendido?” “¿a quién?” (2009: 128). Estas preguntas son el prolegómeno de su suicidio.

#### **IV.3.4.2.2. El capitalista Qin Zhongyi**

Qin Zhongyi es uno de los personajes de la clase privilegiada como lo son el eunuco Pang, quien servía a la emperatriz en la Ciudad Prohibida, y el director militar Shen, quien más adelante pasa a ocupar el salón de té de Yutai. A diferencia del dueño Wang Lifa, Tang Pico de Oro, y Liu El viruela, solo aparecen en el primer y el tercer acto, con dos imágenes totalmente distintas, “Qin Zhongyi entra en escena. Su atuendo está cuidado al detalle, haciendo gala de porte y distinción.” (2009: 41); “entra Qin Zhongyi, claramente envejecido y con un aspecto lamentable.” (2009: 125). Este hombre ha llevado toda su vida intentando salvar al país de la pobreza y la invasión, montando fábricas, haciendo reformas, pero al final, el gobierno le quita su propiedades y todo ha sido en vano.

En el primer acto, al final de la Dinastía Qing, este hombre es un capitalista que posee muchas viviendas y riquezas. Cuando entra en el salón de té, se puede notar que es un personaje de la clase alta. Cuando Tang Pico de oro intenta acercársele para leer su mano y ganar alguna moneda, el señor Qin le ordena con claridad: “¡Largo de aquí! ¡Vete!” (2009: 43). Mientras conversa con el dueño del salón de té, entra una campesina

con una niña hambrienta, “con un tallo cortado enganchado en el pelo.<sup>34</sup>” Sin embargo, la reacción del señor Qin Zhongyi no muestra ni pizca de misericordia ni compasión, y ordena al dueño Wang Lifa que les eche fuera de la casa de té. La primera impresión que se nos da es de un hombre duro, con sentido de superioridad y poca misericordia con la gente pobre. Pero la conversación siguiente nos deja conocer otro lado de su personalidad, su carácter patriótico:

Qing Zhongyi:— Es que además de desalojar el local, voy a venderlo todo, las tierras y propiedades del campo y de la ciudad, todo.

Wang Lifa:— ¿Y para qué?

Qing Zhongyi:— ¡Para juntar dinero y abrir una fábrica!

Wang Lifa:— ¿Abrir una fábrica?

Qing Zhongyi:—Eso es, ¡una fábrica enorme! Esa sí es forma de ayudar a los pobres, la única manera de contener las divisas extranjeras, ¡la única forma de salvar el país! (A Wang Lifa, mirando a Changsi.) En fin, no sé para qué me molesto en contarte todo esto, si no lo entenderías...

Wang Lifa:— ¿Lo va a dar todo por los demás y se va a quedar sin nada? ¿Qué va a ser de usted?

Qing Zhongyi:— Pero es que solo así podemos fortalecer el país [...] (2009: 45-46)

Al salir del salón de té, el encuentro entre Qin Zhongyi y el eunuco Pang es un encuentro entre un capitalista, representante de la fuerza nueva y reformista, y un símbolo del poder feudal:

Eunuco Pang:— ¡Pero si es el señor Qin!

Qin Zhongyi:— Qué, administrador, ¿ya está más tranquilo?

Eunuco Pang:— ¿No se nota? En el mundo reina el Orden: los grandes sabios han decidido y parece que Tan Sitong va a ser ajusticiado. Escúchame bien, como no sigas los mandatos de los gloriosos antepasados, te cortarán la cabeza.

Qin Zhongyi:— Vaya noticia.

Eunuco Pang:— Es usted un hombre inteligente, de no ser así, no sería tan rico.

Qin Zhongyi:— No merece la pena nombrar mi humilde patrimonio.

Eunuco Pang:— No sea tan modesto. ¿Quién no conoce en Pekín al señor Qin? Es usted más importante que muchos funcionarios de Palacio... He oído que los dueños de algunas fortunas hablan de reformas...

Qin Zhongyi:— Nada de eso, con el poco poder que tengo, mi amenaza ni siquiera podría afectarle. (Ríe a carcajadas.)

Eunuco Pang:— Tiene razón. Cada cual tiene su habilidad, como los ocho inmortales cruzando el mar. (Ríe a carcajadas.)

Qin Zhongyi:— Un día de estos pasará a presentarle mis respetos. Hasta luego.

---

<sup>34</sup>El tallo cortado se empleaba en la antigüedad para señalar que un producto está puesto en venta. Aquel que deseaba deshacerse de algún bien, ya fuera un utensilio de labranza o un hijo, le colocaba este tallo para atraer la atención de posibles interesados. (2009: 44)

(Sale.)

Eunuco Pang:— (Aparte.) ¡Ay! Hasta el que es dueño de un puñado de monedas como este miserable se atreve a tomarme el pelo. Ya lo creo, los tiempos han cambiado. (2009: 46- 48)

Este hombre joven, rico y ambicioso, cuando aparece en el acto último, ya es un anciano, no solo viejo, sino también arruinado, triste y desesperado. Incluso el dueño viejo Wang no le puede reconocer.

(Entra Qin Zhongyi, claramente envejecido y con un aspecto lamentable.)

Qin Zhongyi:— ¿Está el jefe Wang?

Changsi:— Sí, usted es...

Qin Zhongyi:— Soy Qin.

Changsi:— ¡Señor Qin!

Wang Lifa:— (Trae el té.) ¿Quién es? ¿Señor Qin? Precisamente estaba pensando en decirle que esto necesita una reforma. Venga, siéntese.

Changsi:— Tengo unos cacahuetes. (Coge un puñado.) Té y cacahuetes, ¿Qué más se puede pedir?

Qin Zhongyi:— Ya me dirás cómo los vamos a masticar...

[...]

Qin Zhongyi:— Nadie me hace caso, por eso he venido a hablar contigo. Acabo de ir a Tianjin a echar un vistazo a mi fábrica.

Wang Lifa:— ¿No la habían confiscado? Eso quiere decir que se la han devuelto, ¿no? ¡Enhorabuena!

Qin Zhongyi:— Demolida.

Changsi y Wang Lifa:— ¿Demolida?

Qin Zhongyi:— Demolida. Cuarenta años de esfuerzo demolidos. Los demás no lo saben, pero jefe Wang, tú lo sabes bien: desde que tenía veinte años he abogado por la industrialización para salvar la patria. Hasta hoy. Me quitaron la fábrica, vale, no tenía ninguna influencia, era imposible que hiciera nada contra ellos. Pero si la hubieran dejado funcionar, hubiera podido ayudar a que la gente prosperara. ¿Cuál ha sido el resultado? Demolición. Toda la maquinaria hecha pedazos y vendida al peso. Decidme, ¿dónde en este mundo, dónde en el mundo entero hay un gobierno como éste? (2009: 125-126)

El capitalista Qin, como él mismo había dicho, ha tardado toda la vida en aprender una verdad de la vida, “si tienes dinero, gástalo en vino, mujeres y juego. Disfruta de una vida disipada y no intentes hacer algo útil. Cuéntales que ese tal Qin no comprendió esto hasta los setenta años porque sencillamente fue un idiota.” (2009: 127). El mismo país al que le ha dedicado toda su vida intentando salvar, le ha quitado la ambición, la esperanza y el sentido de luchar.



#### IV.3.4.2.3. Las figuras marginales

En este salón de té, un escenario histórico, hay todo tipo de personajes y, entre la multitud y la masa, hay un grupo marginal que llama mucha nuestra atención: la prostituta, el quiromántico, el alcahuete, el espía, etc. Un grupo que vive en la zona gris de la sociedad, la clase más baja; el cual, sin embargo, juega un papel relevante en la formación de la imagen panorámica de este medio siglo de China.

Entre los tantos personajes que aparecen en el escenario del salón de té Yutai, están unos personajes especiales: el quiromántico Tang Pico de Oro, el estafador y alcahuete Liu El Viruela y también la “camarera” Ding Bao, la chica empleada por el dueño viejo para mejorar el comercio del salón de té.

Tang es un hombre que se dedica a la quiromancia y se gana la vida leyendo las manos y prediciendo el futuro, en algún sentido, es muy similar a las mujeres gitanas que pronostican el futuro con cartas. En la cultura china, es una profesión de mínimo respeto social, lo que se nos deja muy en claro al comienzo del primer acto de *El salón de té*. Tang Pico de oro, entra en la casa de té de Wang Lifa “arrastrando los pies, vestido con faldones largos y harapientos, lleva prendidas de la oreja algunas tiras de papel” (2009: 32), un hombre triste, de la clase social más baja quien sobrevive a duras penas,

Tang Pico de Oro:— Jefe Wang, ¡acoga a Tang Pico de Oro!, invíteme a un cuenco de té y le leo el futuro. Le leo la mano sin que le cueste un centavo. (Le coge la mano sin permitirle mediar palabra.) Estamos en el vigésimo cuatro año del reinado del emperador Guangxu, usted tenía... ¿cuántos años?

Wang:— (Retira la mano) Déjelo, le invito a un té, ¡no hace falta que malgaste sus predicciones! Es inútil predecir nada, el futuro nos depara esta misma vida de perros. (Sale de detrás del mostrador, invitar a Tang Pico de Oro a sentarse.) Siéntese, mire lo que le digo, si no deja el opio, va a tener toda una vida de mala suerte. Así es como predigo yo el futuro, mucho mejor que usted. (2009: 32)

Luego, cuando el dueño está conversando con el capitalista poderoso Qin, el quiromántico se les acerca con cuidado y le dice al señor Qin: “Aquí tenemos alguien con un futuro fausto, sí señor. Frente prominente y barbilla redondeada...” (2009: 42) El dueño Wang se le acerca al pobre y le empuja con suavidad diciéndole con cortesía que ya ha tomado suficiente té y que saliera a otro lugar.

Casi veinte años más tarde, el quiromántico vuelve a aparecer en la casa de té. Pero esta vez, parece ser otra persona, está vestido de seda y hasta su tono de hablar ha

cambiado.

Tang Pico de Oro:— ¡He venido a desearle buena suerte!

Wang:— (Todavía indignado.) Señor Tang, ¿qué hace por aquí? No le pienso dar ni un solo cuenco de té. (Le calibra con la mirada y esboza una sonrisa.) Pero veo que se gana la vida bastante bien, ¡ahora se viste con seda!

Tang Pico de Oro:— me va algo mejor, gracias a los tiempos que corren.

Wang:— ¿Gracias a estos tiempos? ¡Qué raro suena eso!

Tang Pico de Oro:— Este negocio se beneficia del desorden. En estos tiempos en los que seguir vivo o caer muerto es sólo cuestión de casualidad, no paramos de predecir el futuro. ¿Entiende? (2009:64)

A través de Tang Pico de oro se nos revela que la época está empeorando aunque China terminó el período feudal y entró en la democracia, ahora está más desordenado y peligroso. La gente se sentía insegura y vivía con la amenaza de la muerte. Por lo tanto, viviendo en tiempos como esos, como dice Tang, vivir o morir, todo depende de la suerte. Y este hombre, aprovechando la situación inestable y el miedo de las personas, se enriquece.

Tang Pico de oro:— Me han dicho que ha abierto un hostel en el patio, ¿me podría alquilar una habitación?

Wang Lifa:— Me temo que no va a poder ser. Con ese vicio suyo...

Tang Pico de oro:— Pero si ya dejé el opio.

Wang Lifa:— ¿De verdad? Entonces no tardará en hacerse rico.

Tang Pico de oro:— Ahora fumo heroína. (Señalando con el dedo uno de los carteles publicitarios de la pared.) Mire, los cigarrillos de marca Hademen son largos y el tabaco está poco prensado. (Saca del bolsillo un cigarrillo para hacer una demostración.) ¿Lo ve? Se le da unos golpecitos en el extremo y en la punta queda un hueco perfecto para poner la heroína. Cigarrillos ingleses y heroína japonesa, dos grandes potencias a mi servicio, ¿no es una gran suerte? (2009:64-65)

“Ahora fumo heroína”, “Cigarrillos ingleses y heroína japonesa, dos grandes potencias a mi servicio, ¿no es una gran suerte?” (2009: 65). Con solo dos frases se describe con claridad la imagen de un adicto truhán. Había sido siempre tratado sin respeto alguno por Wang Lifa, pero cuando su estado económico mejora, aunque no mucho, empieza él a despreciar al dueño.

Vendedor de periódico:— Jefe, ¡lea acerca de la batalla de Chang Xingdian!  
¿Quiere una copia?

Wang Lifa:— ¿No hay noticias que no tengan que ver con la guerra?

Vendedor de periódico:— Quizás, eche un vistazo usted mismo.

Wang Lifa:— ¡Fuera de aquí! ¡Nada de vistazo!

Vendedor de periódico:— Jefe, el que no lea las noticias no significa que no

haya batallas. (Se dirige a Tang Pico de oro) ¿Le interesa?

Tang Pico de oro:— (señala con el dedo a Wang Lifa) A diferencia de él, me preocupo por la política nacional. (Agarra una copia y sale corriendo sin pagar.) (2009: 66)

Unos treinta años después, en China acababa de terminar la guerra chino-japonesa, la situación política estaba complicada, y una guerra civil estaba a punto de estallar. Tang Pico de oro ha fallecido, y quien aparece en el salón de té, ahora es su hijo. A diferencia de su padre, él viene al salón de té Yutai con una túnica de seda y zapatos nuevos de satén. Como su padre, sigue la misma gestión, leer manos y predecir el futuro, pero cuando el viejo dueño Wang Lifa le reconoce como el hijo de Tang Pico de oro, el joven no quiere ser titulado como su padre Pico de Oro, repitiendo que ahora se llama Maestro del Cielo.

Luego, entra el hijo de Liu El Viruela, haciendo un encuentro entre las generaciones siguientes, y esto es un diseño especial de Lao She. Ya han pasado casi medio siglo, y los hijos del grupo como el hijo del alcahuete y del quiromántico siguen el mismo comercio de sus padres, pero viven mejor, con más prosperidad. La pobreza, la miseria, y la inseguridad del futuro hacen que la gente acuda a este grupo social en búsqueda de una solución.

Liu El viruela hijo: —(A Tang Pico de oro hijo.) Ah, eres tú, pedazo de malnacido.

Tang Pico de oro hijo:— Tú sí que eres un malnacido, Viruela. A ver, deja que te vea bien. (Lo inspecciona de frente por la espalda.) Indecente, ¿Cómo es que llevas ropa occidental? Visto de espaldas parece más forastero que los mismísimos occidentales. (A Wang Lifa.) He estudiado los astros y sé que pronto aparecerá un verdadero Hijo de Cielo. Es por eso que el Viruela, yo y ésta...

Liu El viruela hijo:— El negocio se dividirá en cuatro grandes departamentos: compraventa, transporte, formación y abastecimiento. Habrá que ver quién venderá o comprará las chicas, quién las trasladará de Shanghai a Tianjin y de Kankou a Chongqing, quién se encargará de su formación como camareras y como chicas al servicio de las tropas americanas y de los funcionarios del gobierno. Todo gestionado por una sola empresa para garantizar que el cliente queda plenamente satisfecho, ¿qué opinas?

Tang Pico de oro hijo:— Maravilloso, excelente. Desde el punto de vista teórico, sigue un principio de unidad en la gestión. En la práctica, cubre las necesidades de las tropas americanas a la vez que beneficia a la nación. (2009: 100)

Cuando el hijo de Liu El viruela le pide que piense un nombre para esta casa de prostituta, así dice:

¿Qué tal El Ramo de Flores? ¿Qué son las chicas sino flores frescas? Que quiera chicas, que pague, las flores cuestan dinero, y tú quieres que el negocio florezca, ¿no es así? Pues ya está, las flores harán que el negocio florezca. Ya lo dice la ópera: verde es la montaña, verde es el agua y el mundo, inundado de flores. (2009:101)

Tang Pico de Oro y su hijo, ambos dedicados al mismo comercio, como peces en este agua revuelta de la historia, están hechos para el tiempo que corren, de tribulaciones y de corrupción.

Ding Bao es un personaje que no aparece hasta el último acto, es una camarera que ha pedido el dueño Wang Lifa a Liu El Viruela para su último intento por mantener su salón de té que se encuentra al borde de la ruina. El tercer acto tiene lugar en la década de los cuarenta del siglo XX, una época conservadora en que se consideraba muy extraño que una mujer trabajara en una casa de té. Además, su trabajo no era solo como camarera, sino también como prostituta clandestina, “Ding Bao, ¿la conocen en toda la ciudad!” (2009: 98), lo cual nos explica el hijo de Liu El viruela, quien planea reunir todo tipo de chicas, prostitutas públicas, clandestinas, “bailarines”, “cantantes”, “camareras” para formar una casa gigante de prostitutas.

En contraste con las chicas típicas de aquella época, quienes trabajaban en casa, se encargaban de cuidar de los niños, no se atrevían a hablar con desconocidos, etc., a Ding Bao, con 17 años, apenas una adulta, la vida le ha enseñado muchas habilidades para buscar una forma de sobrevivir. “Jefe, está sano como una manzana, ¿eh?”(2009: 93). Así le saluda al dueño Wang Lifa, con un tono vulgar y experimentado. Cuando el primer hijo del dueño, Wang Dashuan, quiere oponerse a contratar una camarera en la casa de té, “¿una casa con más de sesenta años de historia y va a contratar una camarera?” (2009: 94), enseguida le contesta esta señorita:

¿qué dice de nombre antiguo? Las cosas cuanto más antiguas, menos valen. ¿Qué no? Si ahora tuviera 28 años, ya me podrían poner todos los adornos del mundo, que no habría nadie que se fijara en mí. (2009: 94)

Así persuade a los dos hombres para que le dejen quedarse en el salón de té. Sin duda, todo esto lo ha aprendido en la calle buscándose la vida:

Ding Bao:— Me crió mi madre, que es viuda. Tras la guerra, el gobierno no insistió en que la pequeña casa que nos dejó mi padre era propiedad de un traidor, así que nos la quitaron. Mamá se murió del disgusto y yo me hice camarera. Jefe, todavía no entiendo qué significa propiedad de un traidor, ¿usted lo sabe?

Wang Lifa:— Joven, ten mucho cuidado con lo que dices. Basta con decir una sola frase inconveniente para que cualquier cosa se convierta en propiedad de un traidor. Mira, ahí detrás tuvo en su día un almacén del señor Qin Zhongyi. La gente dijo a la ligera que era propiedad de un traidor y se lo confiscaron. Así de simple.

Ding Bao:— Jefe, tiene usted razón. Hasta yo soy propiedad de un traidor. Sirvo a que tenga dinero. ¡Joder!, solo tengo 17 años y ya pienso que sería mejor morirme. Al menos dejaría un bonito cadáver, porque este trabajo va pudriendo el cuerpo. (2009: 93-94)

Obviamente la vida no le ha dado muchas opciones. Se siente tratada de manera injusta, si tuviera más opciones, preferiría morir ahora para dejar un cadáver bonito y una alma limpia pero no puede. Aunque vive en la clase más baja de la sociedad, Ding Bao tiene un carácter muy fuerte, siempre dice la verdad sin maquillajes ni máscaras. A lo mejor, porque es todavía muy joven y rebelde, en la conversación con el hijo de Liu El viruela, se muestra su espíritu luchador y que nunca se rinde.

Liu El viruela Hijo:— Ding Bao, ¡Has venido!

Ding Bao:— Como para no venir, después de decírmelo tú...

Liu El viruela Hijo— Jefe, ¿Qué opinas de esta muñequita que te he encontrado? Talento, edad, apariencia, experiencia... ¡toda una promesa!

Wang Lifa:— Solo que me temo que no voy a poder contratarla.

Liu El viruela Hijo:— No importa, No quiere sueldo, ¿verdad, bonita?

Wang Lifa:— ¿No quiere sueldo?

Liu El viruela Hijo:— No tienes que preocuparte de nada, abuelo. Ya nos las arreglamos entre ella y yo, ¿verdad bonita?

Ding Bao:— Sí, claro, ¿dónde estarías ahora sin tus sucios arreglos?

[...]

Liu El viruela Hijo:— No estoy mintiendo, bonita. Mi padre trabajó mucho y no llegó lejos. Ahora es mi turno, voy a ser alguien. (Abre el maletín y saca un dossier.) Mira, bonita, mira mis planes.

Ding Bao:— No tengo tiempo. Me voy a casa a descansar, ya vendré mañana a trabajar.

[...]

Liu El viruela Hijo:— [...] ahora bonita, escucha mi plan, porque tiene que ver contigo.

Ding Bao:— Pues yo preferiría que no tuviera nada que ver conmigo... (2009: 96-97)

Se puede ver en la forma que le contesta al hijo de Liu El viruela una ironía. El hijo de Liu El viruela y el hijo de Tang Pico de oro se encuentran en el salón de té Yutai para hablar sobre montar una casa de prostitutas y cuando están discutiendo sobre el nombre que le pondrán a este comercio, esta jovencita les recomienda el nombre “La inmoral asociados” (2009: 101). Podemos notar que ella es una prostituta que tiene mucho orgullo y desprecia a todo hombre como el hijo de Liu El viruela que gana dinero aprovechándose de las mujeres, pero irónicamente, se ve obligada a cooperar con este sujeto repulsivo.

Wang Lifa:— ¿Y qué pasa con lo de Ding Bao?

Liu El viruela Hijo:— Ya te he dicho que no te preocupes por eso. Cuando el trust esté montado, lo pondremos a prueba aquí misma.

Ding Bao:— ¿No has dicho que íbamos a tomar café?

Liu El viruela Hijo:— Tang Pico de oro, ¿vienes o no?  
Tang Pico de oro Hijo:— Adelantaos vosotros. Estoy esperando a alguien.  
Liu El viruela Hijo:— Entonces vamos, bonita.  
Ding Bao:— Hasta mañana, jefe. Adiós, Maestro de cielo. (Sale acompañada de Liu El viruela Hijo) (2009: 102)

Ding Bao muestra su compasión por el viejo dueño del salón de té cuando se entera de que le van a quitar su negocio: .

Ding Bao:— Jefe, tengo que decirle algo.  
Wang Lifa:— Dime jovencita, ¿qué tienes que decirme?  
Ding Bao:— Es Liu El viruela, no se trae nada bueno entre manos. Quiere quedarse con la casa de té.  
Wang Lifa:— ¿Cómo que quedársela? ¿Para qué quiere esta vieja casa de té?  
Ding Bao:— Están al llegar. No tengo tiempo para explicarle. Piense en algo cuanto antes.  
Wang Lifa:— Gracias por avisar.  
Ding Bao:— Solo quiero ayudar. No me vaya a descubrir.  
Wang Lifa:— Tranquila, todavía no he perdido el juicio. (2009: 118-119)

Aunque la vida de “camarera” la convierte en un ser marginal, su actuación es ética, es la única persona que intenta luchar por el señor Wang Lifa. Antes de suicidarse, este hombre despierta a su familia entregándole una foto antigua de su salón de té Yutai hace treinta años. Ha pasado toda la vida en esta casa de té y forma ya parte de su alma, “¡esta es mi casa de té! ¡Aquí está mi vida y aquí me encontrará la muerte!”(2009: 123). Ding Bao reconoce el sufrimiento y la desesperación de este hombre, ya que la vida difícil que ha llevado le ha ayudado a entender mejor el sufrimiento de los demás. Cuando llega el director Shen quien quiere ocupar el salón de té siguiendo el consejo del hijo de Liu El viruela, la señorita Ding Bao todavía intenta pedir que le dé un trabajo a Wang Lifa como portero de la casa nueva de prostitutas el cual va a abrirse exactamente en el mismo lugar donde el anciano había pasado toda su vida.

(Ding Bao toma un paquete de cigarrillos Camel de la mano de un policía y le ofrece uno al director Shen. Xiao Xinyan se lo enciende.)

Liu La viruela hijo:— la parte de atrás era un almacén. Ya nos hemos desecho de todo lo que había dentro, así que ahora está vacío. Reformándolo un poco podemos convertirlo en una pequeña sala de baile e instalar dormitorios a ambos lados con cuarto de baño privado. Cuando desee relajarse, puede venir a bailar, a jugar a las cartas o a tomar un café. Si se hace tarde, puede pasar aquí la noche. Será su pequeño club privado. Conmigo al cargo esto será mucho más agradable, cómodo y divertido que su residencia oficial.

Director Shen:— ¡Oqueei!

Ding Bao: — Disculpe, director, ¿podría hacerle una sugerencia?

Director Shen: — ¡Oquee!

Ding Bao: — El dueño del local es digno de compasión. Si le damos un uniforme de portero, podrá hacerse cargo de los invitados más distinguidos. Ha estado aquí durante muchos años. Todo el mundo le conoce. Es un signo de distinción en sí mismo.

Director Shen: — ¡Oquee! ¡Que venga! (2009: 131-132)

Liu El viruela, un alcahuete, juega un papel importante en *El salón de té*, quien siempre se aprovecha de esta situación social complicada para ganarse la vida. En el primer acto, saluda a unos clientes de la casa de té y trata de venderles algunas curiosidades extranjeras.

Liu El viruela: — ¡Qué madrugadores! (saca una pipa y la llena de tabaco.) ¡Prueben! Recién conseguido, cien por cien inglés, fino y puro.

Changsi: — Ay que ver, hasta el tabaco tiene que venir de fuera, ¡cuánto dinero se nos va así al extranjero!

Liu El viruela: — Si algo no falta en nuestro gran imperio Qing, son montañas de oro y plata, ¡imperecederas! Ahora vuelvo, que tengo cuestiones que atender. (2009: 36)

Incluso durante la espera por la decisión del pobre campesino sobre la venta de su hija, Liu El viruela tampoco descansa, vuelve a charlar con el señor Changsi y su amigo Songer para persuadirles que compren un reloj.

Changsi: — Señor Liu, hay que ser despiadado para dedicarse a esto.

Liu El viruela: — Si no me preocupara, ni siquiera encontrarían compradores. (Cambiando de tema apresuradamente. A Songer.) Mire esto. (Saca un reloj)

Songer: — (Coge el reloj.) Qué maravilla de reloj.

Liu El viruela: — Escuche, escuche cómo suena, ¡tic-tac, tic-tac, tic-tac!

Songer: — (presta atención.) ¿Cuánto vale?

Liu El viruela: — ¿Le gusta? Pues no se hable más, es suyo por cinco taeles<sup>35</sup> de plata. Cuando se canse de él y ya no lo quiera, le devuelvo su parte proporcional. Es auténtico, toda una obra de arte de los más expertos.

[...]

Liu El viruela: — Songer, quédese con el reloj. En los tiempos que corren, llevando un reloj como éste, le mirarán con otros ojos, ¿o no? ¿Qué me dice?

Songer: — (Le gusta el reloj, pero le parece un precio inflado.) Esto...

Liu El viruela: — Llévelo un par de días, ya me lo pagará. (2009: 39-40)

A través de su forma de vender el reloj, se nota que es un hombre astuto y sabe hacer comercio. En la venta de la niña Kang Shunzi, una chica de quince años, al eunuco Pang, Liu el viruela es igual de astuto e indeseable. Le da diez taeles de plata al

---

<sup>35</sup>Tael, en el original, se llama liang. Moneda de 38 gramos de plata.

padre pobre Kang Liu mientras le pide doscientos taeles de plata al eunuco Pang.

Durante todo el proceso de este comercio, Liu El viruela desprecia a este campesino Kang Liu hablándole con prepotencia, y parece que le está haciendo un gran favor en vender a su hija de quince años por diez taeles de plata, lo cual en realidad es un precio miserable. Como él ha dicho, en comparación con los campesinos como Kang Liu, es mejor “ser un perro reencarnado en la ciudad, en Pekín”(2009: 39). No se ve para nada sentimiento de compasión, sino al contrario, podemos notar que él busca aprovecharse de la dificultad económica de este hombre para chantajearle.

La pobre niña se desmaya al ver la cara del eunuco Pang y este viejo dice que solo le interesa una viva, no muerta. Su destino horrible se ha escrito en el primer acto, por lo tanto, no resulta raro que en el último acto el hijo comprado por el eunuco revele lo que le hace el viejo a esta chica, “le atizaba, le pagaba, le mordía” (2009: 77). Liu El viruela, no siente culpa, al contrario dice “si no me preocupara, ni siquiera encontrarían compradores” (2009: 39). Con esta niña, él ha hecho un comercio inhumano; sin embargo, no es el único dinero sucio que ha ganado, en el acto siguiente lo que intenta hacer es también una iniquidad: buscar a una esposa compartida para dos desertores.

En el segundo acto, Liu El viruela entra en el salón de té Yutai corriendo como una persona sin alma.

(Liu El viruela entra corriendo y se tropieza con Li San.)

Li San:— Pero, ¿qué pasa? Pareces un espectro.

Liu El viruela:— (sin aliento) Nnn, no... ¡No salgan, no salgan! ¡Han estado a punto de detenerme! (2009: 74)

Liu El viruela sigue la misma “carrera”. Se encuentra con dos espías Song Enzi, Wu Xiangzi, quienes vienen a la casa de té para chantajear al dueño que les pague “gasto de protección” y los dos espías le desprecian, le amenazan e incluso le intentan sacar alguna moneda del bolsillo a Liu El viruela.

Song Enzi:—Pero sigues bien vivo, lo justo para seguir comprando y vendiendo muchachas.

Liu El viruela:— Los que venden y compran son otros, yo solo hago de intermediario. ¿Tengo yo la culpa o qué? (Apura los tres cuencos que están encima de la mesa.)

Wu Xiangzi:— Mira lo que te digo, desde los tiempos de la antigua dinastía Qing los de mi clase nos hemos ocupado solo de los partidos revolucionarios, no de asuntos sucios como la trata de blancas o el secuestro de mujeres. Si se me pone por delante uno como tú, no voy a hacer la vista gorda. Es más, a los de tu clase los detendría para dejarlos encerrados en la letrina.

Liu El viruela:— Venga, no se ponga así. ¿Acaso no soy yo otro muerto de



hambre? Mire, antes vivías de los eunucos y de los mandos de ejército manchú, pero la revolución me hundió. Ahora todos los jefes de los regimientos y los generales de división quieren actrices y estrellas de cine como mujeres y concubinas. Y se gastan hasta cinco mil dólares. Yo solo les miro hacer, sin meterme por medio. A ver si entera de que mis negocios son insignificantes.

Song Enzi: — Ya veremos lo que dice cuando esté encerrado en una letrina.

Liu El viruela: — Dejemos el tema. Si hoy no puedo ofrecerles nada, supongo que podré hacerlo un día de estos. (2009: 74-75)

El mismo ha confesado las dificultades y reducción del negocio por el cambio de época. Los clientes de ayer como el eunuco y los mandos del ejército manchú han desaparecido del escenario histórico y son sustituidos por los jefes y generales de división militar. Y lo que está de moda en el mercado ya no son las hijas de los campesinos miserables sino las cantantes, las actrices o las estrellas del cine. Sin la valentía para meterse a estos grandes comercios, Liu El viruela sigue haciendo sus negocios insignificantes, como buscar a una mujer que quiera ser esposa compartida para dos soldados escapados, desertores.

Sin embargo, antes del comienzo de este negocio, se encuentra con Kang Liu, la chica vendida por su padre campesino al eunuco Pang y el hijo comprado por este mismo eunuco en el salón de té.

Wang Lifa: — ¿Busca a alguien?

Kang Shunzi: — (Sin contestar, se abalanza sobre Liu El viruela.) Viruela, ¿te acuerdas de mí? (hace un ademán de golpearle pero congela el gesto y comienza a temblar.) Eres un, un... (Quiere insultarlo, pero no es capaz de articular palabra.)

Liu El viruela: — ¿Y tú quién eres? ¿A cuánto de qué vienes a molestarme?

Kang Shunzi: — (Esforzándose por sobreponerse.) ¿A cuánto de qué? Mírame y dime quién soy. ¿Es que no podías ganarte la vida de otra manera? ¿Tenías que dedicarte a esta escoria de negocio? (Prorrumpe en llanto.) (2009: 76)

Cuando el camarero del salón de té Li San se acerca a Liu El viruela intentando protegerle para que pueda salir, ya que si queda aquí, no cabe duda que le vendrán un par de bofetadas, este hombre le rechaza la protección e insiste diciendo que está esperando a dos amigos. “¿Qué otra cosa puedo hacer? Cada cual a lo suyo: usted siempre servirá té y yo siempre seguiré dedicándome a esto.” (2009: 80). Pero esta vez no ha tenido suerte. Antes de recibir la comisión de los dos soldados escapados, los dos espías Song Enzi y Wu Xiangzi, reconocen a los dos desertores y aprovechan para chantajear a Liu El Viruela. En el mismo momento, llega el Grupo de Disciplina buscando soldados escapados y Liu El viruela es asesinado, lo decapitaron como chivo expiatorio. Este suceso no se describe de forma nítida en el segundo acto, pero nos

enteramos de esto en detalle por la descripción que da su hijo en el último acto “fue arrastrado hasta el centro de la calle y allí le cortaron la cabeza con un golpe seco de espada.” (2009: 96)

## V. INTERRELACIONES TEXTUALES Y SOCIOCULTURALES

### V.1. La cafetería y el salón de té



(Una foto de la Película *La colmena*, fuente de la línea, 2014)

Acodados sobre el viejo, sobre el costroso mármol de los veladores, los clientes ven pasar a la dueña, casi sin mirarla ya [...] Muchos de los mármoles de los veladores han sido antes lápidas en las Sacramentales; en algunos, que todavía guardan las letras. (Cela, 1989: 9-10)

La cafetera niquelada borbotea pariendo sin cesar tazas de café exprés, mientras la registradora de cobriza antigüedad suena constantemente. (*Ibid.*, 16)



(Una foto de la actuación de *El salón de té*, primer acto, fuente de línea, 2014)

Este tipo de casa de té ya ha desaparecido, aunque aún las había hace una década por todo Pekín. Además de té, se servían aperitivos y raciones. Los aficionados a los pájaros se dirigían a ellas cada día después de sacar al parque a sus tordos y canarios para descansar las piernas, tomar un cuenco de té y dejar que las

aves realizaran una demostración de canto. (Lao She, 2009: 30)

Las grandes casas de té de Pekín han ido cerrando sus puertas una tras otra. Sólo Yutai ha conseguido escapar a esta suerte, gracias a las renovaciones emprendidas por su dueño [...] Se han instalado mesas más pequeñas, vestidas con manteles de color verde claro, y sillones de mimbre. En las paredes, el cuadro de *Los ocho inmortales beodos* y la estatua del Dios de la Riqueza han sido reemplazados por carteles publicitarios de marcas de tabaco extranjero ilustrados con la figura de bellas mujeres. Los carteles PROHIBIDO HABLAR DE POLÍTICA son lo único que, además de haberse conservado, se ha ampliado. (*Ibid.*, 56-57)

Tanto *La colmena* como *El salón de té* son obras clásicas de la época: una ocurre en plena dictadura franquista durante la posguerra y la otra narra casi medio siglo de la historia contemporánea china. Cela ha escogido una cafetería de Madrid como espacio central de su novela, mientras que Lao She ha elegido un salón de té de Beijing como único escenario de su obra teatral. Como ha dicho el propio autor de *La colmena*:

*La colmena* es la novela de la ciudad, de una ciudad concreta y determinada, Madrid. [...] No presto atención sino a tres días de la vida de la ciudad, que es un poco la suma de todas las vidas que buen en sus páginas, unas vidas grises, vulgares y cotidianas, sin demasiada grandeza, ésa es la verdad, *La colmena* es una novela sin héroe, en la que todos sus personajes, como el caracol, viven inmersos en su propia insignificancia. (Urrutia, 2001: 23)

En *La colmena* nos encontramos con la cafetería Delicia, un microcosmos que nos refleja el macrocosmos de la sociedad española durante la posguerra. Así, Cela crea una novela de posguerra, una novela que intenta reflejar la vida real de los madrileños en esta época oscura de la historia de su país. No hay lugar mejor que un café para configurar un espacio que funcione como una maqueta en miniatura de la sociedad, en donde se pueda analizar y plasmar la cotidianidad de los ciudadanos derrotados tras un proceso bélico tan complicado.

Por su parte, Lao She también ha explicado el motivo de su elección:

Una casa de té es un pequeño mini-universo, aquí se reúne la multitud. Tres actos, pero cruza cincuenta años, lo cual significa que es imposible escapar del tema de la política. No conozco a los funcionarios de alto cargo y tampoco entiendo la política, pero conozco de sobra al corriente. Les reúno con mi pluma en una casa de té, utilizando sus vidas para enseñar los cambios sociales. (*Ápud.* Ke, 1982: 158)

Además, gracias a una narración de la esposa de Lao She, la señora Hu Qiqing, podemos entender que no fue azarosa la selección de un salón de té como espacio principal y único para su mejor obra teatral:

Él, Lao She, tiene su vida como base para la creación de *El salón de té*. Nació en una familia pobre de un soldado del ejército de la última dinastía feudal y se quedó huérfano de padre desde muy pequeño. La época del primer acto es la misma que la de su nacimiento. Había un salón de té que estaba en la calle en donde pasó su infancia. Después de volver del colegio, solía ir al salón de té para escuchar *pingshu*. Durante el período de guerra contra Japón, estaba solo en Chongqing, lejos de la familia y casi siempre estaba en una casa de té con sus amigos, comentando o planteando las creaciones y los trabajos contra la guerra. Había un sitio que era su favorito, y en la pared de este salón, se pegó el signo 'No hable de política'. No es una coincidencia la creación de esta obra de mi marido. (*Ibid.*, 411)

A continuación, vamos a analizar las características y funciones de los escenarios que hemos mencionado hasta ahora –la cafetería y el salón de té– en sus respectivas obras.

Primero, ambos son lugares relativamente cerrados, pero permiten el acceso al público. La cafetería Delicia de doña Rosa es frecuentada por diferentes clases de clientes: desde Elvira, una prostituta a quien se le agota el tiempo para encauzar su vida; el pobre poeta Martín Marco, quien diariamente escribe versos persiguiendo su sueño literario aunque no tiene dinero para pagar ni siquiera un café por lo que es expulsado del local en alguna ocasión por un camarero; el joven bachiller que no le encuentra utilidad al estudio y acepta un trabajo sin contrato como si hubiera ganado la lotería; doña Visitación, una señora preocupada por la superpoblación de chinos sin saber que su esposo la engaña prestando visita a prostitutas en la casa de citas; hasta los intelectuales, quienes se reúnen cada tarde para debatir acerca del modo de narrar mientras utilizan al pícaro para poder tomarse un café con leche gratis. Sin embargo, la mayoría de los clientes pertenece a la clase media e inferior de la sociedad española de posguerra.

Por su parte, los clientes que acuden al salón de Yutai son aun más variados, y esto se puede evidenciar haciendo un rápido repaso a la lista de personajes de los tres actos. El primer acto ocurre durante el otoño de 1898 después del fracaso del Movimiento de Cien Días. En este momento, los personajes que aparecen en la casa de té son Wang Lifa, Liu *El viruela*, Eunuco Pang, Tang *Pico de oro*, Kang Liu, Niu Er, el señor Songer, Huang *El gordo*, el señor Changsi, el capitalista Qin Zhongyi, el camarero Li San, la campesina y su hija, etc. En el segundo acto, se presentan algunas figuras nuevas: un vendedor de periódicos, refugiados, soldados y espías escondidos. Y en el último, entran en la trama el artista Zhou Fuyuan, el director militar Shen y la prostituta Ding Bao, entre otros. En total, transitan por ese espacio unos setenta personajes. Exceptuando a los miembros de la familia del dueño Wang Lifa, todos pertenecen a

clases sociales diferentes, que varían desde el capitalista Qin Zhongyi y el eunuco Pang –de la clase alta–, pasando por el señor Changsi, Songer y los clientes anónimos –de la clase media– hasta los refugiados, el quiromántico, la espía y la prostituta –de la clase baja–.

Tanto la cafetería como el salón de té son producto del desarrollo de la sociedad comercial, son lugares que ofrecen un espacio público para el consumo y entretenimiento a los ciudadanos. Todo aquel que sea capaz de pagar el costo de un café o un té puede ir allí a descansar o conversar sin hacerse distinción entre estatus sociales. Los motivos principales que mueven al autor a elegir estos escenarios son: plasmar la comunicación, reforzar las relaciones interpersonales, facilitar el encuentro con los amigos, etc.

El sociólogo alemán Jurgen Habermas se hace eco de la relevancia de estos centros de reunión social:

Los abogados suelen venir a la cafetería Nando o Grecian para discutir sobre los conocimientos de la ley, criticar la situación política; los intelectuales siempre aparecen en la cafetería Truby o Child chateando de los temas populares de la universidad; los soldados en la Charing que está a la esquina con los ancianos y jóvenes; los miembros del partido conservador vienen a la cafetería Cocoa Tree que sitúa en St. James; los artistas callejeros prefieren la cafetería Gresham que está cerca de los institutos; mientras los comerciantes se encuentran en Lloyd, hablando de la tendencia de la Bolsa... (*Ápud.* Chen, 2006:19)

Pero en el caso de *La colmena* es un poco distinto. Los clientes no pertenecen a un determinado grupo social; por el contrario, el acceso parece estar libre y abierto a todo el mundo. Sin embargo, los miembros de los diferentes estamentos aparecen en horarios bien delimitados.

Los clientes que vienen a las tres de la tarde no tienen nada que ver con los que llegan a las siete y media; es posible que lo único que pudiera unirlos fuese la idea, que todos guardan en el fondo de sus corazones, de que ellos son realmente la vieja guardia del café. (Cela, 1989: 54)

En este caso, el salón de té Yutai funciona de otra manera. Las casas de té de China no se distinguen unas de otras por el tipo de clientela que las frecuentan y son espacios públicos que pueden dar cabida a todas las clases sociales. Por lo tanto, en *El salón de té*, aparecen personajes que representan estereotipos que van desde el capitalista poderoso y rico hasta el refugiado miserable sin que se establezca una diferencia horaria.

Segundo, como la cafetería occidental y la casa de té oriental son productos de la época, inevitablemente, llevan las huellas de la época histórica a la que pertenecen. Así pues, se puede notar el cambio de período histórico mediante la decoración del salón de té Yutai.

Se han instalado mesas más pequeñas, vestidas con manteles de color verde claro, y sillones de mimbre. En las paredes, el cuadro de *Los ocho inmortales beodos* y la estatua del Dios de la Riqueza han sido reemplazados por carteles publicitarios de marcas de tabaco extranjero ilustrados con la figura de bellas mujeres. Los carteles PROHIBIDO HABLAR DE POLÍTICA son lo único que, además de haberse conservado, se ha ampliado. (2009: 56-57)

Los sillones de mimbre han sido sustituidos por bancos y taburetes y el espacio al completo, desde las paredes hasta el mobiliario, ofrece un aspecto lúgubre. Destacan los carteles que recuerdan que está PROHIBIDO HABLAR DE POLÍTICA, incrementados tanto en número como en tamaño. Junto a éstos se han añadido otros en los que se puede leer: PAGAR POR ADELANTADO. (*Ibid.*, 89)

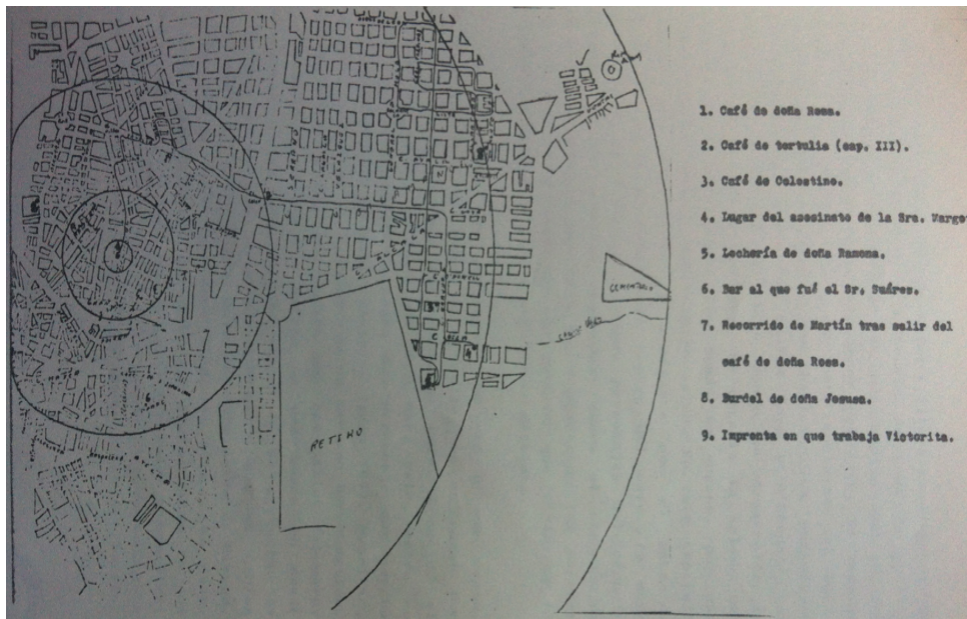
A través de estas descripciones explícitas del salón de té Yutai podemos ver el cambio de época y las huellas que se han dejado en este sitio. Mientras tanto, en *La colmena*, el autor no suele describir directamente la Cafetería Delicia. A excepción de cuando se nos detalla el aspecto de las mesas de mármol que provienen de lápidas de las Sacramentales y la registradora de cobriza antigüedad, no se nos dibuja claramente la decoración de la cafetería. En contraste, Cela ha elegido otra forma de describir este sitio, poniendo los personajes allí como muebles:

En el de doña Rosa, todos fuman y los más meditan, a solas, sobre las pobres, amables, entrañables cosas que les llenan o les vacían la vida entera. Hay quien pone al silencio un ademán soñador, de imprecisa recordación, y hay también quien hace memoria con la cara absorta y en la cara pintado el gesto de la bestia ruin. (1989: 10)

Una cliente particular como la señorita Elvira se convierte en “un mueble en el Café de doña Rosa, suele decir a todo amén” (*Ibid.*, 105); y la dueña, doña Rosa, “va y viene por entre las mesas del Café, tropezando a los clientes con su tremendo trasero. Doña Rosa dice con frecuencia ‘leñe’ y ‘nos ha merengao’.” (*Ibid.*, 9) E incluso a veces describe al café como si describiese a una persona: “El Café, antes de media hora, quedará vacío. Igual que un hombre al que se le hubiera borrado de repente la memoria.” (*Ibid.*, 29).

Tercero, en cuanto al diseño de la estructura espacial y a la relación con otros lugares seleccionados, se observa una diferencia entre la cafetería Delicia y el salón de

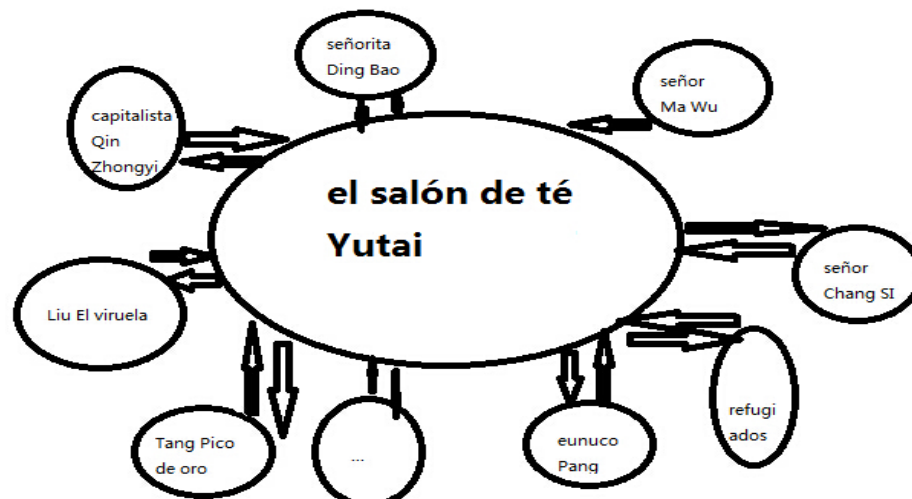
té Yutai.



(Vargas Labella, 1986: 49)

Como se muestra en este plano hecho por Vargas Labella, la cafetería Delicia está relacionada geográficamente con otros emplazamientos, como el café de Celestino, la lechería de doña Ramona, el bar al que fue el señor Suárez, el burdel de doña Jesusa, la imprenta en que trabaja Victorita, el Parque del Retiro, etc.

Por el contrario, en el caso del salón de té, este es el único escenario que aparece en toda la obra, creando un espacio cerrado. Sin embargo, a través de la salida y llegada de tantos personajes a este lugar se desdibuja el límite del lugar, creando una sensación de amplitud que da cabida a todos los personajes que acuden a él.



(hecho propio)



Por último, lugares como cafeterías y casas de té, a donde la gente acude para descansar, tomar un café o un té mientras charlan inevitablemente, deberían ser espacios públicos y libres para expresar opiniones. En cambio, al tratarse de una cafetería de la década de los cuarenta en plena posguerra española, no se escucha la voz del público en temas relacionados con la política, el país o la dictadura, casi todos son conversaciones sin importancia. Al igual, en el salón de té Yutai, el anuncio pegado a la pared PROHIBIDO HABLAR DE POLÍTICA que permanece presente desde el principio hasta el final de la obra nos recuerda que este no es un sitio ideal para tal tipo de diálogo.

En la cafetería de doña Rosa, los intelectuales pobres están ocupados hablando del arte de narrar; la prostituta está pensando si es una buena idea volver con su amante antiguo o si la vida le ofrecerá otra salida; las mujeres charlan de la caída del nivel moral por culpa del cine oscuro; un señor lleva toda la tarde pensando cómo funciona el corazón que nunca deja de latir y cosas aún más aburridas... Da la impresión de que a nadie le importa lo que está pasando en el país a causa de la pobreza, la dictadura y nadie plantea cambiar la situación, decidiéndose a pasar su vida sufriendo estas vejaciones en silencio.

En la casa de té Yutai, a veces se puede ver el deseo de los ciudadanos de hablar de la política o del estado del país, pero al aparecer palabra relacionada a la política, se cambia el tema enseguida, como podemos ver en el siguiente episodio.

Liu *El viruela*: (Se acerca al señor Songer y a Changsi.) ¡Qué difícil es hacer nada con los campesinos! Nunca dicen nada claro.

Songer: ¿Otro gran negocio?

Liu *El viruela*: No es para tanto. Si sale, me ganaré unas monedas.

Changsi: ¿Qué es lo que está pasando con el campo? ¿Es posible que haya llegado a tanto? Que si vendo un hijo, que si vendo una hija...

Liu *El viruela*: Qué sé yo. Pero mejor sería para un perro reencarnarse en la ciudad, en Pekín.

Changsi: Señor Liu, hay que ser despiadado para dedicarse a esto.

Liu *El viruela*: Si no me preocupara, ni siquiera encontrarían compradores. (Cambiando de tema apresuradamente. A Songer.) Mire esto. (Saca un reloj.) (2009: 38-39)

Cuando el señor Changsi pregunta qué está pasando en el campo para que los campesinos vayan hasta el salón de té para vender a sus hijos, Liu *El viruela* saca un reloj con el objetivo de emprender una nueva empresa.

Otro ejemplo es el anciano que vende ciertos objetos pequeños. Al tiempo que se lamenta porque su vida no vale ni una paloma, justo cuando parece que su intervención

va a desviarse hacia comentarios acerca de la situación del país o de su propia tristeza, se interrumpe nuevamente el fragmento con la llegada del capitalista Qin.

Entra un anciano con varillas de bambú para la adivinación, peines para barbas, utensilios para limpiar los oídos y demás artilugios de este tipo. Con la cabeza baja, se va acercando a todos los clientes, pero ninguno de éstos muestra el más mínimo interés por adquirir sus mercancías. Cuando se dispone a entrar al patio, Li San le corta el paso.

Li San: Ande, abuelo, salga a ver por otro lado. En el patio están haciendo las paces, no están para comprar lo suyo. (Con rapidez le ofrece al anciano un cuenco de té que sobraba.)

El señor Song: (señala al patio trasero y se dirige a Li San en voz baja.) ¿Qué les ha pasado a éstos para echar mano de cuchillos y palos?

Li San: (en voz baja) Parece que fue por una paloma. Una paloma de la casa de los Zhang se fue volando hasta la casa del Li y el Li no la quiere devolver... En fin, mejor no hablar mucho del asunto. (Hacia el anciano) Abuelo, ¿por qué edad anda usted?

Anciano: (Da un trago al té.) Muchas gracias. Ochenta y dos, y no hay a quien le importe. En los tiempos que corren, mejor ser una paloma que un hombre... (Suspira y sale lentamente.) (2009: 41)

El tema de la política es intocable. El señor Changsi es una víctima de esta censura, solo por decir la frase “El imperio Qing va a caer” (2009: 45) pasa un año entero en la cárcel. Por este motivo, se genera un ambiente en el que impera la comprensión tácita quitando el coraje de los ciudadanos a expresarse y opinar acerca de este tema.

En este sentido, la cafetería Delicia y el salón de té Yutai pierden su función como espacio público y libre para manifestar las opiniones sociales, impidiéndonos oír la voz de los madrileños y los beijingneses frente a la presión política. Pero justamente a través de estos cortes repentinos por las intervenciones de los personajes y por sus aparentes indiferencias ante la situación del país podemos sentir las denuncias a la dictadura y la opresión a la libertad de expresión de ambos pueblos.

## **V.2. Lo madrileño y lo beijingnes**

A pesar de que Cela no nació en Madrid, se trasladó a la capital a los diez años, llevó una gran parte de su vida viviendo en la capital ibérica y en el 2002 falleció en la

misma ciudad. Entre sus obras, tampoco resulta complicado encontrar las que están relacionadas con Madrid como *La colmena*, *San Camilo 1936*, etc., y en las cuales se ha mostrado su dominio excepcional del lenguaje coloquial madrileño y su profundo entendimiento de la cultura de la capital española. En el año 2000, se fundó en Madrid la Universidad Camilo José Cela, se puede decir, el novelista se ha convertido parte de la ciudad, y de la misma manera, la metrópoli siempre fue una pieza imprescindible de la vida de Cela.

En comparación con el autor español, Beijing le ha dejado huellas e influencias mucho más profundas a Lao She: él nació en esta capital oriental, pasó la mayoría de su vida allí y, como él mismo confesó, incluso en los años fuera de ella, lo que siempre prefería escribir era de su tierra natal.

Nacido allí, conozco de sobra las personas de allí, las cosas, los paisajes, los olores, los sabores, e incluso las voces de los vendedores de pisco-labis. Al cerrar los ojos, mi Beijing está completa en la cabeza como un cuadro colorado y tridimensional. (Lao She, 1982a: 98)

Por lo tanto, Lao She ha dedicado casi todas sus obras a esta ciudad, y se puede encontrar la sombra de Beijing en la mayoría de sus creaciones: las novelas largas como *cuatro generaciones bajo el mismo techo*, *El camello Xiangzi*, el teatro como *El salón de té*, *La Zanja Longxu*, y los ensayos *La brisa primaveral de Beijing*, *Beijing en la Fiesta de Primavera*, *Los hutongs beijingnes que te aman*, entre otros. Al final, bajo las persecuciones durante la época de la Revolución Cultural, Lao She eligió ofrecer su propia vida y dignidad a Beijing. En la actualidad, cerca de la Plaza Tian'anmen, hay un salón de té enorme llamado Lao She, en donde se reúne gente de todas partes del mundo para tomar el té y apreciar la belleza de la cultura de la capital china.

Los dos autores se han mezclado respectivamente con estas dos ciudades capitales y al mismo tiempo se nutren ciudad-autor el uno al otro. En *La colmena*, partiendo desde el café Delicia, el escenario se va ensanchando progresivamente hasta llegar a captar una imagen panorámica de la Madrid en la Posguerra. En el segundo capítulo, Cela aprovecha la hora de la cena, hace que la gente salga de la cafetería e instala la cámara frente a algunos personajes, y a través de sus ojos y pasos, nos muestra un espacio más amplio, hacia las calles de la ciudad.

A veces las descripciones sobre la ciudad madrileña son bastante borrosas y muy generales que ni siquiera pueden distinguirse:

Martín Marco, el hombre que no ha pagado el café y que mira la ciudad como un niño enfermo y acosado [...] Las luces de la plaza brillan con un resplandor hiriente, casi ofensivo. (1989: 30)

La calle, al cerrar de la noche, va tomando un aire entre hambriento y misterioso, mientras un vientecillo que corre como un lobo, silba por entre las casas. (1989: 78)

Pero con los pasos vagabundos de Martín Marco, el señor Suárez y su “amigo” Pepe, la imagen se pone más clara y los nombres de las calles empiezan a aparecer, en ese instante, podemos encontrarnos con unas calles bastantes conocidas de Madrid como la calle Goya, Prado, O’Donnell, etc.

Martín Marco se para ante los escaparates de una tienda de lavabos que hay en la calle de Sagasta. [...] Una bocanada de frío cae por la calle de Manuel Silvela y a Martín le asalta la duda de que va pensando tonterías. (1989: 32)

Un hombre baja por Goya leyendo el periódico.

[...]

La fotógrafa y el Astilla se fueron, muy cogiditos del brazo, por la calle del Prado arriba. (*Ibid.*, 33)

El hombre siente un escalofrío y compra veinte de castañas — cuatro castañas —, en la boca del metro que hay esquina a Hermanos Alvarez Quintero.

[...]

Lee distraídamente la placa de la calle. —Estos sí que han tenido suerte. Ahí están. Con una calle en el centro y una estatua en el Retiro. (*Ibid.*, 34)

El matrimonio González vive al final de la calle de Ibiza, en un pisito de los de la ley Salmón. (*Ibid.*,36)

Martín, al llegar a la esquina de O’Donnell, se tropieza con Paco. (*Ibid.*, 43)

Don Pable, después de la comida, se va a un tranquilo café de la calle de San Bernardo, a jugar una partida de ajedrez con don Francisco Robles y López-Patón. (*Ibid.*,52)

A través del breve viaje del poeta en metro, el autor nos lleva como en un recorrido por el centro de la capital y el barrio de Salamanca, el área más lujoso de Madrid:

Las cuatro castañas se acabaron pronto y Martín, con el real que le quedaba, se fue hasta Goya.

—Nosotros vamos corriendo por debajo de todos los que están sentados en el retrete. Colón: muy bien; duques, notarios y algún carabinero de la Casa de la Moneda. ¡Qué ajenos están, leyendo el periódico o mirándose para los pliegues de la barriga! Serrano: señoritos y señoritas. Las señoritas no salen de noche. Este es un barrio donde vale todo hasta las diez. Ahora estarán cenando. Velázquez: más

señoritas, da gusto. Este es un metro muy fino. ¿Vamos a la Ópera? Bueno, ¿Has estado el domingo en los caballos? No. Goya: se acabó lo que se daba. (1989: 35)

Basándose el escenario de la obra principalmente en la cafetería, se va haciendo cada vez más presente la imagen de Madrid en la obra, y casi todos los lugares mencionados en *La colmena*, tales como Serrano, Ópera, el Retiro, Casa de la Moneda, siguen existiendo en esta ciudad actualmente y siendo los sitios más importantes de la capital, y así, la misma Madrid se ha convertido en un testigo fiel de la historia de la Posguerra.

Debido a que las características del género literario teatral consisten principalmente en los diálogos, en *El salón de té*, apenas hay descripciones directas y concretas sobre Beijing. En *La colmena*, la palabra Madrid se menciona cuarenta y una veces, mientras que el nombre Beijing se limita a las descripciones del telón antes de cada acto:

“Pekín, casa de té Yutai” (2009: 30); “Las grandes casas de té de Pekín han ido cerrando sus puertas una tras otra. (2009: 56)”; “Ha concluido la guerra de Resistencia contra Japón y tras la derrota de los invasores en 1945, soldados estadounidenses y agentes del servicio secreto del KMT campan a sus anchas por Pekín.” (2009: 89)

Al inicio del segundo acto, en las líneas del dueño, se encuentran nombres de ciertos lugares simbólicos de la capital: “He oído que las demás casas de té han cerrado, la de Detai en Xizhimen (la Puerta Xizhi), la de Guangtai en Beixinqiao (el Puente Beixin) y la de Tiantai, junto a Gulou (Torre del Tambor).” (2009: 57). Hoy en día, los tres lugares siguen siendo lugares céntricos y han conservado sus nombres: Xizhimen, al noroeste de la Ciudad Prohibida, era una de las puertas de acceso de la extinta muralla, que se había derrumbado durante la década de los cincuenta y sesenta del siglo XX, y ahora, es un centro comercial importante de la ciudad; Beixinqiao, está al noreste de la Ciudad Prohibida y el Gulou, construido en el siglo XIII, se sitúa en el pleno centro de la capital y en la actualidad, se ha convertido en lugar histórico.

No obstante, la mejor forma para distinguir la imagen de Beijing suministrada por Lao She, probablemente no consiste en mencionar los nombres de los lugares famosos, sino en incrustar las costumbres típicas de los habitantes nativos de la capital que permiten al lector crearse una imagen exacta de la identidad de la ciudad: tomar el té, mantener palomas como mascota, jugar al ajedrez chino, apostar dinero mediante la pelea de grillos, escuchar cuentacuentos tradicionales en las casas de té, coleccionar

frascos de rapé decorados y los colgantes de jade para abanicos, etc., e incluso, se ha mencionado la gastronomía más popular, los tallarines con salsa de soya frita.

En *La colmena*, los madrileños acuden a las cafeterías y bares para tomar el café;, en *El salón de té*, los beijingneses se reúnen en la casa de té Yutai para tomar el té, y ese café y té respectivamente, son representantes de la cultura de Madrid y Beijing, o en un sentido más amplio, símbolos de la cultura del Occidente y el Oriente. En la novela española, han aparecido diversos tipos de café como el café con leche, café exprés, café solo, café doble, café corriente, y hasta hoy en día, estas variedades se pueden descubrir en cualquier cafetería de Madrid. Además, también se mencionan algunos postres típicos de la receta madrileña: bollos suizos, mojicones, torteles y los churros, que se suelen pedir para acompañar el café.

Un señor de barbita blanca le da trocitos de bollo suizo, mojado en café con leche, a un niño morenucho que tiene sentado sobre las rodillas. (1989: 13)

La dueña da media vuelta y va hacia el mostrador. La cafetera niquelada borbotea pariendo sin cesar tazas de café exprés. (*Ibid.*, 16)

¡Hay muchos cafés solos en esas bandejas! ¿Es que no sabe la gente que hay suizos, y mojicones, y torteles? (*Ibid.*, 17)

El niño se ha tomado un doble de café con leche y dos bollos suizos, y se ha quedado tan fresco. (*Ibid.*, 23)

-¿Dos cafés corrientes?

-Tres pesetas. (*Ibid.*, 57)

-¿Qué quieres, café y unos churros? (*Ibid.*, 124)

Desde las cafeterías más famosas como Café Comercial en la calle Fuencarral, donde posiblemente también se sitúa el café de doña Rosa, Café Gijón de Recoletos, que abrió en 1888 y disfruta de una lista brillante de clientela ilustre como Benito Pérez Galdós, Ramón Gómez de la Serna, Pío Baroja, etc., hasta las miles de cafeterías repartidas por sus calles, se nos muestra que Madrid es una ciudad que se baña y crece en el café. Además, en vez de tomar el café a solas, según los datos de la Federación Española del Café (Moreiras, 2016), 80% de los españoles prefieren tomarlo en compañía de amigos, colegas, o familiares para charlar, comunicarse, e incluso hacer comercio. Se puede decir que el café no sólo se trata de una faceta importante de la vida diaria, sino que también juega un papel importante en las relaciones sociales.

Mientras tanto, en *El salón de té*, aparte de la escena en que llega el capitalista Qin Zhongyi a la casa de té Yutai y el dueño Wang, con la intención de lisonjearle, le dice

con cortesía y humildad que le va a preparar un té con las hojitas finas, en los tres actos no se menciona con especificación los tipos y los nombres de los tés; sin embargo, la clasificación de té es diversa y cada uno es rico en su sabor, se pueden clasificar en: té verde, el té Oolong, el té negro, el té rojo, el té blanco, el té amarillo, y el té de flor, y en cada clasificación existen varios tipos diferentes de hojas. Por ejemplo, el té Long Jing, que significa pozo del dragón en chino, originario del Lago Oeste de la ciudad Hanzhou, y el té Bi Luochun, que significa primavera verde, producido cerca del Lago Tai, ambos son té famosos que pertenecen a la clasificación del té verde.

Uno de los motivos de que Lao She prefiere no mencionar concretamente los nombres de los tés en la obra, posiblemente se debió a la limitación del género teatral o a la consideración de concentrar al lector en el desarrollo de los fragmentos principales. No obstante, en los tres actos, la palabra té, en total, ha aparecido unas cuarenta veces.

Tang Pico de Oro:— (sonriendo.) Jefe Wang, ¡acoja a Tang Pico de Oro! Invíteme un cuenco de té y le leo el futuro. (2009: 32)

Señor Changsi:— (Sin amedrentarse.) ¿Es a mí? Yo estoy aquí, tomando el té que he pagado, y ¿quién eres tú para decirme qué me debe importar y qué no? *Ibid.*,33)

Li San:— Ande, abuelo, salga a ver por otro lado. En el patio están haciendo las paces, no están para comprar lo suyo. (Con rapidez le ofrece al anciano un cuenco de té que sobra.) *Ibid.*, 41)

Wang Lifa:— (al agente de policía) ¡Espere, espere! Todavía no estamos abiertos, pero cuando lo estemos, le prepararé todo lo que me pida. Disculpe la molestia. (Le alcanza un billete.) Vaya a tomarse un té por ahí, hable bien de mí y sabré agradecerse. *Ibid.*,62)

Liu El Viruela:— Los que venden y compran son otros, yo sólo hago de intermediario, ¿tengo yo la culpa o qué? (Apura los tres cuencos de té que están encima de la mesa.) *Ibid.*,74)

Diferentes personas de diferentes clases sociales con diferentes intenciones acuden al salón de té para tomar el té. Hay varios refranes y varias expresiones de los beijingneses que están relacionados con el té, lo que nos permite ver el puesto tan importante que ocupa esta bebida en la vida diaria de los habitantes: “mejor estar sin sal durante tres días que sin té en un día”, o para describir un estado enamorado, “se olvida de la comida y el té”, o resumir la vida “la vida es leña, arroz, aceite, sal, salsa de soya, vinagre y té.”

Curiosamente, en *La colmena*, aparece en dos escenas el té:

Visi tiene una intuición profunda para el amor. El primer día permitió que su nuevo acompañante le estrechase la mano, con cierta calma, ya durante la despedida, a la puerta de su casa; habían estado merendando té con pastas en Garibay. (1989: 64)

Don Ricardo Sorbedo bebió un traguito y se quedó pensativo.  
-oye, Maribel, ¿a qué sabe esto? La Maribel bebió también.  
[...]  
-A mí me parece que este vino sabe a té, tiene el mismo sabor que el té.  
[...]  
-Yo creo que cuando se tiene la barriga vacía todo sabe a té.  
[...]  
-Al té sin azúcar, al té que toman los que parecen del estómago. (*Ibid.*, 108)

Mientras tanto, en *El salón de té*, aparece la sombra del café también en dos ocasiones:

Liu el Viruela Hijo— (A Tang Pico de Oro Hijo.) No te vayas aún, te invito a un café. Ding Bao nos acompaña. (2009: 99)

Liu el Viruela Hijo— La parte de atrás era un almacén. Ya nos hemos desecho de todo lo que había dentro, así que ahora está vacío. Reformándolo un poco podemos convertirlo en una pequeña sala de baile e instalar dormitorios a ambos lados con cuarto de baño privado. Cuando desee relajarse, puede venir a bailar, a jugar a las cartas o a tomar un café. (*Ibid.*, 132)

Aunque son pocas las ocasiones y las pruebas, se permite ver que en la década de los cuarenta del siglo XX, el café occidental había penetrado en la capital china Beijing, y el té oriental aparecía en la mesa de los madrileños.

Aparte de estas dos bebidas de consumo diario, en las dos obras aparecen otros tipos de gastronomía coloquial provenientes respectivamente de estas dos capitales, por ejemplo, en la novela española, desde un chocolate caliente hasta los hígados y riñones.

Don Pablo piensa que los sobrinos de su mujer le han venido a hacer la pascua, le han estropeado la tarde. A estas horas estaba ya todos los días en el Café de doña Rosa, tomándose su chocolate. (1989: 98)

Don Roberto González desayuna una taza de malta con leche bien caliente y media barra de pan. La otra media la lleva, con un poco de queso manchego, para tomársela a media mañana. (*Ibid.*, 123)

Don Tesifonte es el oráculo de doña Matilde. Es también su huésped.  
-Un hígado que esté tiernecito para poder hacerlo con el guiso de los riñones, con un poco de vino y cebollita picada. (*Ibid.*, 62)

No obstante, la función de la comida mencionada en la novela, no consiste en



mostrar las variedades deliciosas de alimentos particulares, sino al contrario, lo que se subraya y se repite en *La colmena*, es el hambre en los años cuarenta (Rodríguez, 2013: 31), bien explicado mediante las ideas que han corrido por la cabeza de Martín Marco en su encuentro con la policía quien le pide la identidad: “¡Lo que yo quiero es comer! ¡Comer!”, “¡Y los que andamos por ahí tirados y malcomidos, a dar la cara y a pringar la marrana!” (1989: 94). Y también lo podemos ver a través de la tragedia de la Victorita quien “no pedía más que comer y seguir queriendo a su novio.” (*Ibid.*, 83), hasta las calles y la ciudad “al cerrar de la noche, va tomando un aire entre hambriento y misterioso.” (*Ibid.*,78)

En *El salón de té*, se mencionan otros alimentos aparte del té como los tallarines con la salsa de soya, el pepino adobado, la comida más común y de diario consumo, pero sin embargo aparecen como un tipo de alimento de lujo. El hambre atraviesa los tres actos enteros.

(Entra una campesina tirando del brazo de una niña, que ronda los diez años, con un tallo cortado enganchado en el pelo.)

Niña:— (Entra hasta el centro de la sala y se detiene.) ¡Mamá, tengo hambre, tengo hambre! (2009: 44)

Señor Songer:— el Imperio Qing no era tan bueno, pero ahora, en la república, ¡paso hambre! (*Ibid.*,72)

Wang Xiaohua:— Madre, ¿me haces para almorzar sopa de tallarines?, hace mucho que no la como.

Zhou Xiuhua:— Lo sé, cariño. Pero no sabes si hoy tendrán harina en las tiendas y, de haberla, tampoco sabemos si tendremos suficiente dinero para comprarla. (2009: 90)

Wang Lifa:— Si hubiera buenos tallarines con salsa de soja frita, me tomaría tres tazones grandes. Qué pena que no haya. (*Ibid.*, 93)

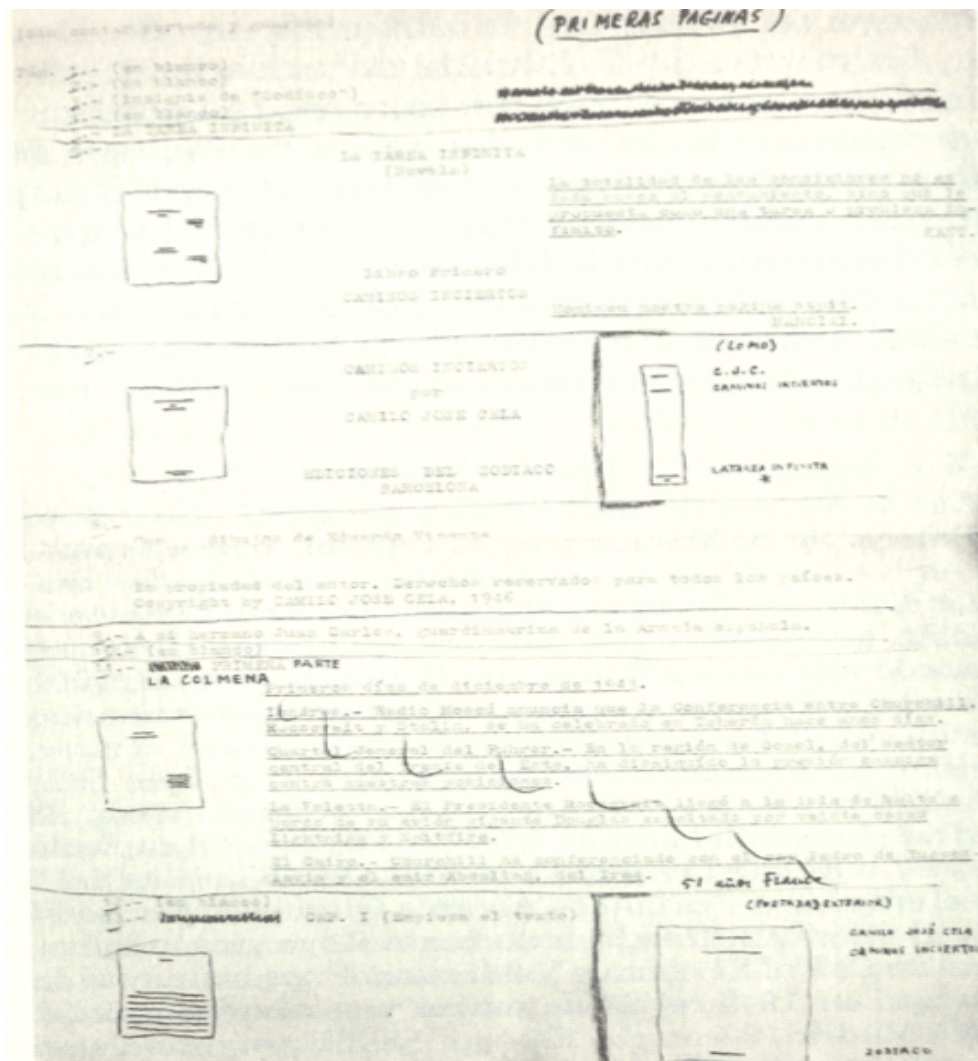
Madrid pasa hambre en la década de los cuarenta durante la época de Posguerra y Beijing casi cincuenta años. La escasez de la comida y el hambre que pasan estos habitantes saca a la luz los problemas sociales que se viven en estas dos ciudades hambrientas: las guerras, las dictaduras, el miedo y el estado vacío y agotado del espíritu.

### V.3. La censura

Tanto *La Colmena* de Camilo José Cela como *El salón de té* de Lao She no han podido escapar de la censura política. La primera edición de la obra española se publicó en Argentina en el año 1951 por la editorial Emecé y no pudo publicarse en España hasta diez años más tarde debido a que el autor ahonda en una temática prohibida que gira en torno a la homosexualidad, la prostitución, etc. Dicho de otra manera, Cela ha plasmado la vida real de las abejas de la colmena de Madrid, aunque tal vez su visión fue demasiado real y viva para el gobierno dictadura Franco.

En contraste, el destino de *El salón de té* resulta aún más complicado. El tema principal de esta obra fue: revelar la oscuridad de la sociedad y el empeoramiento de la vida del pueblo, pero este había sido tergiversado a lo largo de la primera década tras su publicación y representación (1957-1967). Durante la Revolución Cultural (1966-1976), *El salón de té* fue catalogado como un libro prohibido por abordar un tema demasiado negativo y contrario al gobierno, elementos que causaron de una u otra manera la vejación y el suicidio de su escritor.

Las décadas de los cuarenta y cincuenta en España fueron épocas de gran control sobre los productos impresos, ya fueran libros, revistas o periódicos. A lo largo del proceso de la escritura de *La colmena*, el problema de la censura dio muchos dolores de cabeza a su creador. Cela comenzó esta obra en 1945 y la concluyó en el verano de 1948. No obstante, la corrección no terminó sino hasta 1950, en buena parte por las limitaciones de la censura. En el año 1946, Cela preparó el diseño completo de *La colmena* –las páginas del comienzo, como el detalle de la página en blanco, e incluso la letra del lomo de la cubierta.



(El diseño original de Cela para *La colmena*, Fernando Huarte Morton, 2000: 129)

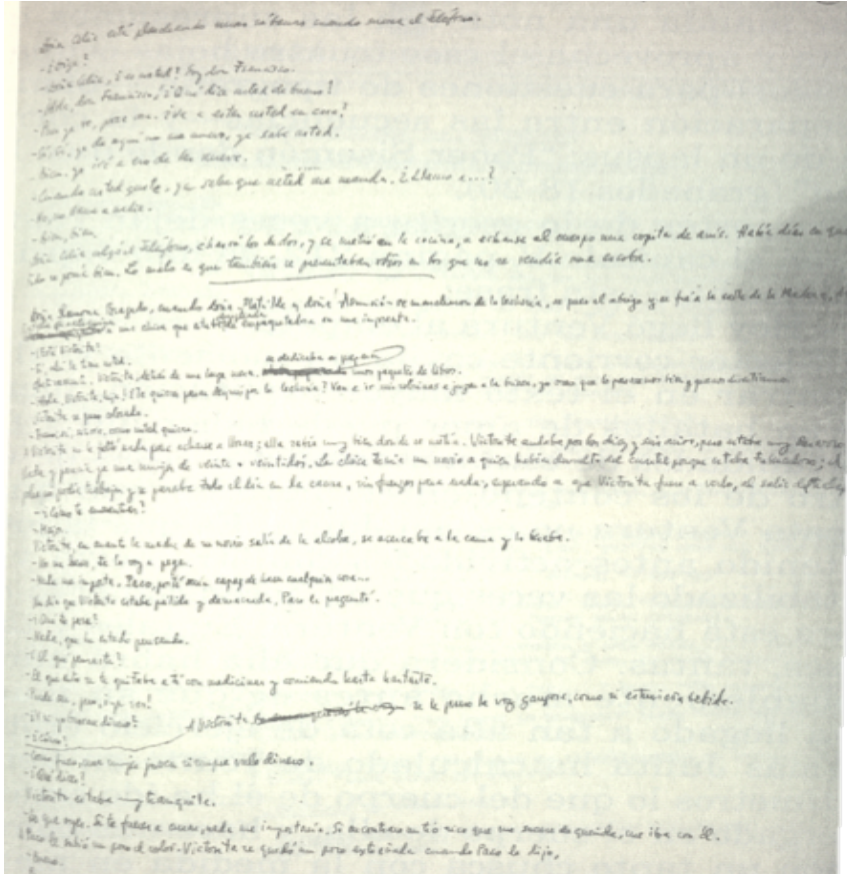
Al finalizar el diseño, la presentó para su lectura, pero desafortunadamente no le dieron el permiso para publicarla. El propio autor dijo estas palabras cuando hablaba de las dificultades de la difusión de la obra: “El novelista se conformaría con que la censura le permitiera dejar los blancos de las partes que tache, con el fin de que los lectores que lo deseen puedan escribir en sus ejemplares el texto suprimido.” (Morton, 2002: 136). El alumbramiento de la novela fue tan complicado que llegó un momento en que el autor quiso destruir el original.

En la edición de *La colmena* de Alonso Zamora Vicente, el crítico recuerda en el prólogo el sufrimiento de Cela por los cambios continuos, no por el motivo literario, sino debido a la censura política:

Cela nos ha contado cómo, un buen día, harto de tanto enojo como le causaba el libro no nato, en un momento desesperado arrojó al fuego el original. Si no hubiese

sido por manos familiares, atentas y rápidas, todo se habría resuelto en humo y ceniza. (Morton, 2002: 136)

En la siguiente imagen vemos una página del original en la que todavía se observa la huella de una quemadura a la derecha.



(El folio quemado del original de *La colmena*, Fernando Huarte Morton, 2000: 137)

Después de una exasperante y larga espera, *La colmena* logró publicarse al otro lado del Océano Atlántico por la editorial argentina Emecé con la condición de modificar y borrar algunas palabras y fragmentos. Un ejemplo muy interesante: la censura argentina propuso sustituir la frase “por seis mil duros se la estoy chupando a usted y a quien usted mande toda la vida”, por esta otra menos explícita: “por seis mil duros hago lo que usted me mande toda mi vida.” (Urrutia, 2002: 96). Las dos imágenes que contienen esas directrices de suprimir información revelan también la censura que se vivió en Argentina.

**EMECÉ EDITORES, S. A.**  
 SAN MARTIN 427 - TELEF. ARGENTINA: 32 - DARSENA 3082/3/4 - BUENOS AIRES

PAGINA 82.-  
 Suprimir desde "Al llegar a la boca del Metro..." hasta "-No, hombre, es que éste es un buen amigo" (página 83).

PAGINA 85.-  
 Suprimir desde "La pareja se puso a reír..." hasta "...y después se besó".

PAGINA 91.-  
 (Seis renglones antes de terminar el párrafo)  
 Suprimir "con las tetas al aire"

PAGINA 95.-  
 Suprimir desde "Calla!" hasta "...el escote de la blusa rasgado".

PAGINA 99.-  
 Suprimir desde "La uruguayaya es una hembra..." hasta "Oye, dame me fuego" (página 100) IV

PAGINA 103.-  
 Suprimir desde "De adolescente tuvo..." hasta "casi no podía contener".

PAGINA 130.-  
 X Suprimir desde "Por las noches, a veces, la pobre mujer..." hasta "si hacía mucho frío".

Suprimir desde "La Uruguayaya es una golfa tirada" hasta "si que les hagan hecho liaga medio kilo"  
 - "Oye, ¿viste, ándate con ojo" "¡Para lo que la va a dar!"  
 - "La Uruguayaya siguió ~~admirándose~~ a Martín" hasta "No, hombre, es que éste es un buen amigo"  
 explicándole  
 lo sucedido.  
 "¿puedo poner "los pechos" por "las tetas". Si no, suprimase."

**EMECÉ EDITORES, S. A.**  
 SAN MARTIN 427 - TELEF. ARGENTINA: 32 - DARSENA 3082/3/4 - BUENOS AIRES

**"CAMINOS INCIERTOS" -- "LA COLMENA"**  
 Lista de las modificaciones y supresiones superadas

Página 80, líneas 30.  
 X Suprimir la frase intercalada que dice: "Ya se lo había advertido cuando lo de aquel señor que quería que se la chupasen los dos".

Página 82, líneas 47-48.  
 X Suprimir la frase que dice: "Esa tífica del restregón -suele decir- los boyeros, que se corren sin que les hagan tragar medio kilo".

Página 89, líneas 18.  
 X Reemplazar: "del agujero del culo", por "del trasero".

Página 89, línea 15.  
 X Reemplazar: "se masturban", por "se retuercen".

Página 89, líneas 29.  
 X Suprimir la frase que dice: "El gato se acuesta sobre los pechos de la señorita Elvira y enseña un sexo muy largo, en forma de berbiquí, desnudo y plateado como una espada".

Página 89, líneas 33.  
 X Reemplazar: "masturbándose", por "gesticulando".

Página 89, líneas 35.  
 X Suprimir la frase que dice: "El sexo del gato le anda por la barriga, pegadizo, ardiente, cachondo".

Página 91, líneas 31-36.  
 X Suprimir: "El usurero le tocaba las tetas...." hasta "Tenía que estarle chupando un mes, hace?".

Página 91, líneas 39-40.  
 X Reemplazar: "Por seis mil duros se la estoy chupando a usted y a quien usted mande, toda la vida", por "Por seis mil duros hago lo que usted me mande, toda la vida".

Página 95, líneas 45-46.  
 X Suprimir: "¡Gallate! Tómela entera! -- ¡Ay! ¡Ay!"

Página 95, líneas 39-48.  
 X Suprimir: Desde: "-Oye, Roberto." hasta "levanta la cabeza.", y de jer la línea de puntos como figura en el original.

Página 115, líneas 23-43.  
 X Suprimir: Desde: "Joaquín setenta y seis veces....." hasta "La macha acariciaba la suave media de gasa, le gusta mucho."

Página 119, líneas 7-9.  
 X Suprimir: Desde: "-Eso de la foto...." hasta "-Te quieres callar".

Página 119, líneas 23-29.  
 X Suprimir: Desde: "Don Roque le pregunte" hasta "-Por mí Como si quiere usted restregarse".

Página 121, líneas 30-34.  
 X Suprimir: Desde: "El timbre de la calle suena en casa....." hasta: "Lola busca qué decir".

Página 122, -----  
 X Suprimir la página 122.

Página 123, líneas 1-14.  
 X Suprimir desde "El hombre habla con un hilo de voz" hasta "...no-"

(Listas de modificaciones y supresiones de *La colmena*, Fernando Huarte Morton, 2000: 139-140, respectivamente)

Como ya hemos visto, en un primer momento se prohibió la publicación de la novela. Sin embargo, más tarde el público pudo disfrutar de su lectura, ya que se permitió la difusión sin censuras del manuscrito. A raíz de este hecho, aparecieron

innumerables ediciones distintas, como la de Raquel Asún, José Ortega, Jorge Urrutia, etc.

En comparación con *La colmena*, el destino de *El salón de té* fue mucho más complicado, la censura de esta obra no consistió simplemente en tachar algunas frases o cambiar algunas palabras y expresiones como lo fue en la novela española, sino que se llevó a cabo de otra forma más lenta y contundente, llevando a causar la muerte del autor. Esta pieza teatral se publicó en julio de 1957 en la revista literaria *La Cosecha* sin problemas y fue representada en los años 1958 y 1963, respectivamente, en el Teatro del Arte del Pueblo en Beijing, aunque con un tono negativo –que no coincidía con el ambiente social de las décadas cincuenta y sesenta y el “Gran Salto” de la construcción del socialismo– estas dos actuaciones quedaron silenciadas después de salir del escenario. Los intelectuales no se atrevían a hacer investigaciones profundas o verdaderas acerca de esta obra a causa del ambiente convulsivo que había en la sociedad de la década 50 y 60, por lo que únicamente destacaron el tema de “enterrar las tres épocas oscuras de la historia”. Solo hubo veintitrés comentarios de críticos desde 1957 hasta 1963 sobre *El salón de té*, la obra teatral más importante y exitosa de Lao She.

Después de la fundación de la República Nueva en 1949, la creación del autor fue abundante, siendo casi el más fecundo entre los de su generación, sobre todo en obras teatrales. En 1956, en un ambiente beneficioso en la política del país en aquella época nació *El salón de té*, pero un año más tarde, tuvo lugar el Movimiento contra la Derecha, el cual aumentó la tensión social. Y esta obra no pudo escapar de las duras y peligrosas críticas durante el movimiento.

En el verano de 1966, el estallido de la Revolución Cultural causó estragos en la Asociación de Artistas de Beijing, y Lao She, presidente de esta organización y de la Asociación de Escritores de la ciudad, no pudo escapar de esta catástrofe. *El salón de té* había marcado su destino:



(La vejación de la Guardia Roja a los intelectuales, fuente de la línea: 2014)

En el 23 de agosto de 1966, la Guardia Roja irrumpió en la puerta de la Asociación de Artistas y arrastró algunos escritores como Xia Jun, Luo Binji, y Lao She al Instituto antiguo de Confucio. Les comenzó a pegar con palos brutalmente y encendió un fuego, obligando a estos autores a arrodillarse. Lao She era el más famoso e importante entre los escritores detenidos, y también sufrió más heridas que los otros. Como Lao She publicó su famosa novela *Cuatro generaciones bajo el mismo techo* en Estados Unidos, la Guardia Roja le acusó calumniosamente de traicionar a la patria. Afortunadamente recibió ayuda de unos amigos, quienes le recogieron en un coche para regresar a la oficina de la asociación, pero para su sorpresa, la Guardia Roja ya le estaba esperando en la puerta. La Guardia Roja le volvió a dar bofetadas y a atormentarle con su cinturón. Fue un día muy largo, el más largo de toda su vida. Cuando llegó a casa, estaba destruido, carne y sangre mezclados y ni si quiera se podía quitar la camiseta. Al día siguiente, después de despedir a su nieta de tres años, “Xiao Yue, di adiós al abuelito,” salió de la puerta y nunca volvió, dejó así su última frase. (Fu, 2009: 134)

Lao She fue uno de los primeros mártires que murió durante la Revolución de la Cultura, una época triste marcada por el suicidio de una gran cantidad de intelectuales, fenómeno que se propagó como un virus contagioso. Después de que Lao She se lanzó en el Lago Taiping, cientos de intelectuales acudieron a ese lugar para acabar con sus vidas. Dentro de la historia contemporánea, la cumbre del suicido colectivo de los intelectuales está fijada en el 1966, coincidiendo con el comienzo de la Revolución Cultural (Chen, 1995: 23).

Camilo José Cela casi quema el original de *La colmena* por la exigencia de modificar y suprimir las palabras de su obra para poder pasar la censura de la dictadura

de Franco durante la década de los cincuenta y sesenta; mientras que *El salón de té* reveló la censura con su propio destino, hasta el escritor Lao She pagó con su propia vida.

#### **V.4. Lo cinematográfico de *La colmena* y lo novelístico de *El salón de té***

En la calle de Santa Engracia, a la izquierda, cerca ya de la plaza de Chamberí, tiene su casa doña Celia Vecino, viuda de Cortés [...] Marujita Ranero, cuando salió del Café, se metió en una panadería a llamar por teléfono al padre de sus dos gemelitos [...] Doña Montserrat dio por terminada su visita. -Adiós, amiga Visitación; por mí estaría aquí todo el santo día, escuchando su agradable charla. [...] Don Fernando Cazuela no se inmutó, se quedó tan fresco como si tal cosa. Alfredo, cuando lo vio tan tranquilo, pensó que allá ellos, que lo mejor sería no meterse en nada [...] Doña Celia, negocio aparte, es una mujer que coge cariño a las gentes en cuanto las conoce; doña Celia es muy sentimental, es una dueña de casa de citas muy sentimental. Martín y su compañera de Facultad llevan ya una hora larga hablando. (Cela, 1989: 68-69)

Este tipo de casa de té ya ha desaparecido, aunque aún las había hace una década por todo Pekín. Además de té, se servían aperitivos y raciones. Los aficionados a los pájaros se dirigían a ellas cada día después de sacar al parque a sus tordos y canarios para descansar las piernas, tomar un cuenco de té y dejar que las aves realizaran una demostración de canto. También acudían a las casas de té quienes deseaban cerrar alguna transacción comercial o incluso un matrimonio. En aquellos tiempos, las peleas eran frecuentes, pero también lo era el amigo que aparecía e intercedía para que se resolviera todo pacíficamente; cuando se liaban a tortas tres, cinco o diez personas, el mediador se ponía a hablar de esto, de aquello y de lo de más allá tallarines con ternera. En resumen, se trataba de un espacio de suma importancia en la vida diaria, al que se dirigía tanto el ocioso como el diligente para pasar largas horas. (Lao She, 2009: 30)

Una de las características más importantes de *La colmena* es la forma de narrar, se emplea una técnica cinematográfica. En cierto sentido, la novela es como un guión de cine. Cela ha elegido la técnica cinematográfica, “utilizó una hipotética película en la que estaban registradas cada posición y acción de los individuos en la multitud; pero desconectó las partes de su serie lógica, cortó en trozos la cinta y volvió a montar las secuencias tal como aparece en la novela.” (Ilie, 1971: 131).



En el caso de *El salón de té*, observamos el diálogo característico de la creación teatral y la disolución de las fronteras entre diferentes géneros literarios. Así pues, se toma la inspiración de la estructura novelesca. La presentación de la vida diaria juega un papel muy importante, por lo que, en lugar de las palabras exageradas propias de la poética teatral, prefiere una forma tranquila de narrar.

Entre *El salón de té* y *La colmena* hay un rasgo común que es objeto de estudio en esta investigación: la ruptura de las reglas tradicionales. Ambos maestros de la literatura intentaron abrir nuevos caminos en la creación artística. Cela dejó su pluma a un lado y utilizó la pericia de una cámara para retratar la vida de los madrileños de la época más dura de la posguerra, y Lao She abandonó la forma tradicional de hacer teatro e incorporó con osadía el ingrediente novelístico.

Como el mismo escritor español dijo, no era fácil meter unos doscientos personajes en un café durante tres días, pero el uso de la técnica cinematográfica le libró de estos límites espaciales y temporales, pudiendo conseguir la libertad de girar la cámara a su antojo con el fin de cortar fragmentos, repetir fragmentos desde diferentes puntos de vista, etc.

Pepe vuelve a entrar a los pocos momentos. La dueña, que tiene las manos en los bolsillos del mandil, los hombros echados para atrás y las piernas separadas, lo llama con una voz seca, cascada; con una voz que parece el chasquido de un timbre con la campanilla partida.

-Ven acá. Pepe casi no se atreve a mirarla.

-¿Qué quiere?

-¿Le has arreado?

-Sí, señorita.

-¿Cuántas?

-Dos.

La dueña entorna los ojitos tras los cristales, saca las manos de los bolsillos y se las pasa por la cara, donde apuntan los cañotes de la barba, mal tapados por los polvos de arroz. (1989: 20)

El camarero entra en el Café. Se siente, de golpe, calor en la cara; dan ganas de toser, más bien bajo, como para arrancar esa flema que posó en la garganta el frío de la calle. Después parece hasta que se habla mejor. Al entrar notó que le dolían un poco las sienes; notó también, o se lo figuró, que a doña Rosa le temblaba un destellito de lascivia en el bigote.

-Oye, ven acá. El camarero se le acercó.

-¿Le has arreado?

-Sí, señorita.

-¿Cuántas?

-Dos. (*Ibid.*, 31)

El ejemplo más recurrente es el corte de un fragmento y el giro de la cámara hacia

el mismo personaje después de varios fragmentos:

Don Leonardo Meléndez debe seis mil duros a Segundo Segura, el limpia. El limpia, que es un grullo, que es igual que un grullo raquíto y entumecido, estuvo ahorrando durante un montón de años para después prestárselo todo a don Leonardo. Le está bien empleado lo que le pasa. Don Leonardo es un punto que vive del sable y de planear negocios que después nunca salen. No es que salgan mal, no; es que, simplemente, no salen, ni bien ni mal. Don Leonardo lleva unas corbatas muy lucidas y se da fijador en el pelo, un fijador muy perfumado que huele desde lejos. Tiene aires de gran señor y un aplomo inmenso, un aplomo de hombre muy corrido. A mí no me parece que la haya corrido demasiado, pero la verdad es que sus ademanes son los de un hombre a quien nunca faltaron cinco duros en la cartera. A los acreedores los trata a patadas y los acreedores le sonríen y le miran con aprecio, por lo menos por fuera. No faltó quien pensara en meterlo en el juzgado y empapelarlo, pero el caso es que hasta ahora nadie había roto el fuego. A don Leonardo, lo que más le gusta decir son dos cosas: palabritas del francés, como, por ejemplo, "madame" y "rué" y "cravate", y también "nosotros los Meléndez" [...] (*Ibid.*, 9)

De repente, la cámara pasa de enfocar a don Leonardo a centrar su atención en don Jaime Arce; la señora silenciosa que suele sentarse al fondo de la cafetería; la señorita Elvira; don José Rodríguez de Madrid, a quien le toca un premio de pedrea; el impresor don Mario de Vega; el señor homosexual Suárez, etc. Luego, sin previo aviso, vuelve a girarse para continuar la conversación entre el limpiabotas y don Leonardo.

El limpia habla con don Leonardo. Don Leonardo le está diciendo: -Nosotros los Meléndez, añoso tronco emparentado con las más rancias familias castellanas, hemos sido otrora dueños de vidas y haciendas. Hoy, ya lo ve usted, ¡casi en medio de la rué! Segundo Segura siente admiración por don Leonardo. El que don Leonardo le haya robado sus ahorros es, por lo visto, algo que le llena de pasmo y de lealtad. Hoy don Leonardo está locuaz con él, y él se aprovecha y retoza a su alrededor como un perrillo faldero. Hay días, sin embargo, en que tiene peor suerte y don Leonardo lo trata a patadas. En esos días desdichados, el limpia se le acerca sumiso y le habla humildemente, quedamente. -¿Qué dice usted? Don Leonardo ni le contesta. El limpia no se preocupa y vuelve a insistir. -¡Buen día de frío! -Sí. El limpia entonces sonríe. Es feliz y, por ser correspondido, hubiera dado gustoso otros seis mil duros. (*Ibid.*, 18)

Otro ejemplo de la aplicación de esta técnica en el interior de la cafetería es el giro rápido de la cámara, que parece grabar a todos en el Delicia:

A doña Rosa le preocupa la suerte de las armas alemanas. Lee con toda atención, día a día, el parte del Cuartel General del Führer, y relaciona, por una serie de vagos presentimientos que no se atreve a intentar ver claros, el destino de la Wehrmacht con el destino de su Café.

Vega compra el periódico. Su vecino le pregunta: ¿Buenas noticias? Vega es un ecléctico. Según para quién.

El echador sigue diciendo "¡Voy!" y arrastrando los pies por el suelo del Café.

Delante de Hitler me quedaría más azorada que una mona; debe ser un hombre que azora mucho; tiene una mi-rada como un tigre.

Doña Rosa vuelve a suspirar. El pecho tremendo le tapa el cuello durante unos instantes. (*Ibid.*, 28-29)

Además de estos, la investigación de Vargas Labella también nos explica otro aspecto del uso magistral del elemento cinematográfico, que consiste en la alternancia de la velocidad del tiempo. En ocasiones va muy lento, como transcurren las tardes en la cafetería, llegando incluso al aburrimiento supremo:

La conversación muere de mesa en mesa, una conversación sobre gatas perdidas, o sobre el suministro, o sobre aquel niño muerto que alguien no recuerda. (*Ibid.*, 10)

A veces el tiempo transcurre con mucha rapidez, recorriendo la capital:

Martín Marco sube por Torrijos hasta Diego de León, lentamente, casi olvidadamente, y baja por Príncipe de Vergara, por General Mola, hasta la plaza de Salamanca, con el Marqués de Salamanca en medio, vestido de levita y rodeado de un jardinillo verde y cuidado con mimo. (*Ibid.*, 90)

A veces el tiempo se para y la cámara se detiene en los pequeños detalles, como en la pesadilla de una prostituta:

Un gato negro y medio calvo que sonríe enigmáticamente, como si fuera una persona, y que tiene en los ojos un brillo que espanta, se tira, desde una distancia tremenda, sobre la señorita Elvira. (*Ibid.*, 86)

A través de estos saltos, estos cortes, estos movimientos incontrolados de la cámara, Cela desordena la estructura temporal clásica y consigue inaugurar una nueva forma de narrar. El autor controla o descontrola el orden temporal como si ostentara cierto poder divino. Con ese orden, o mejor desorden, temporal, el uso de técnicas derivadas de la estética cinematográfica, como el *flashback*, nos ofrece una visión real de la vida de aquella época, perdida y confusa.

Lo cierto es que *El salón de té* no es una excepción, sino que, como hemos analizado antes, casi todas sus obras teatrales están cargadas de elementos propios de la novela, desde su primer intento *La niebla residual* hasta su obra maestra *El salón de té*, de forma intencional o no. Antes de profundizar en su producción dramática, debemos subrayar que Lao She en esos tiempos fue uno de los mejores novelistas de China y él mismo había dicho que, a veces, la influencia de su larga y rica experiencia en el ámbito novelístico ha influido inevitablemente en sus obras teatrales.

Este estilo narrativo se aprecia sobre todo en la presentación del escenario en *El*

*salón de té*. En cada acto, las descripciones precisas de la casa de té evocan un retrato novelesco.

Se han instalado mesas más pequeñas, vestidas con manteles de color verde claro, y sillones de mimbre. En las paredes, el cuadro de *Los ocho inmortales beodos* y la estatua del Dios de la Riqueza han sido reemplazados por carteles publicitarios de marcas de tabaco extranjero ilustrados con la figura de bellas mujeres. Los carteles PROHIBIDO HABLAR DE POLÍTICA son lo único que, además de haberse conservado, se ha ampliado. (2009: 56-57)

Otra característica novelística de esta obra oriental es el debilitamiento del conflicto teatral, sustituyendo el conflicto reñido por una armonía natural. Ha mezclado la creación teatral con el estilo novelístico. El conflicto en una novela sirve para mostrar el cambio en el fragmento, pero no está limitado por el tiempo. Sin embargo, en una obra teatral es obligatorio tener en cuenta la duración, que generalmente gira en torno a las dos o tres horas, y la limitación del escenario, un espacio de veinte o treinta metros cuadrados, que requiere un choque fuerte y centrado. No obstante, *El salón de té* consiste en crear una imagen panorámica de la historia usando cuentos separados de una manera natural y relajada.

Además, la teoría del conflicto en las obras teatrales demanda un conflicto principal entre todos los intereses encontrados en la obra que debe atravesar desde el comienzo hasta el final y restringir el desarrollo de los otros, o sea, debe funcionar como la columna vertebral de la estructura de la obra. Pero Lao She articula su obra yendo en contra esta teoría: presta más atención a plasmar las figuras de los personajes que a diseñar conflictos dramáticos.

A excepción de la forma de la narración del diálogo y el debilitamiento del conflicto, la estructura temporal y espacial consigue romper los límites de las obras teatrales tradicionales. En la planificación de personajes también se muestra su maestría en el uso de diferentes instrumentos y técnicas, abarcando transversalmente diversos géneros literarios. Rompiendo nuevamente la regla fundamental de la creación teatral, da más importancia a las personajes que a los fragmentos, que es el factor fundamental de cualquier obra teatral. En *El salón de té* hay unos setenta personajes en total, con nombre o anónimos, y el tiempo que ocupa abarca casi medio siglo. Vale la pena detenerse un instante para observar el diseño de los personajes que funcionan para llenar el escenario o, como fondo, ya que Lao She los hace aparecer con una palabra o directamente sin línea y luego desaparecen definitivamente. En *La colmena* de Camilo

José Cela encontramos más ejemplos de personajes perdidos utilizados solamente para llenar el enjambre de ciudadanos de la capital en las décadas de dictadura franquista.

Cela ha descrito sobre la vida de unos cientos de habitantes de Madrid, grabando con un movimiento de cámara a la multitud de “abejas perdidas”. Como bien resumió Zamora Vicente:

La dueña del café, la prostituta ya mustia, que espera vanamente la aparición de un cliente; la viuda que alquila habitaciones para citas amorosas, lugar donde, en ocasiones, coinciden miembros de la misma familia, tanto ortodoxa en moral pública; la relación sexual de muchos, clandestina y pobretona; la criada humilde; la muchachita enamorada, que sufre lo indecible ante el novio enfermo y sacrifica su vida y sus prejuicios para ayudarlo; los camareros, alguno sableado por los parroquianos; los músicos del café; el botones; el cerillero; el amor apresurado y furtivo del guardia y la jovencita ilusionada, aprovechando la oscuridad de los solares... (Vicente, 2002:32)

Mientras, en *El salón de té*, hay unos setenta personajes en tan solo tres actos, lo cual no es fácil de desarrollar en una obra teatral. Sin embargo, gracias a su estructura novelística consigue hacer esta exposición de la multitud en la capital oriental de Beijing. En el salón de té, unos personajes se van y otros vienen en medio de un escenario histórico, viviendo y muriendo, revelando la vida misma de aquel periodo.

Al igual que Camilo José Cela, Lao She también maneja la técnica de reflejar una panorámica histórica a través de las narraciones diarias que no parecen tener ningún tipo de importancia. Esta es una de las características de su producción novelesca y teatral. En *La colmena*, Cela crea una imagen en conjunto de la capital ofreciendo miles de fotos de las “abejas” particulares e insignificantes; mientras, en *El salón de té*, Lao She esboza la pintura épica de medio siglo de China por medio de la vida de estos personajes pequeños, una multitud en un escenario histórico.

## V.5. Los grupos marginales en las dos obras

La prostitución, una de las profesiones más antiguas de la historia del ser humano, siempre genera un grupo social llamativo, y en la literatura, aparece su figura con mucha frecuencia desde la literatura clásica hasta la contemporánea y moderna. En *La celestina*, la obra más representativa de la literatura clásica de España, Fernando de Rojas nos muestra la vida dramática y triste de las chicas prostitutas en la mancebía de Celestina: Alicia y Areúsa. En *La colmena*, Cela nos lleva a la zona de la prostitución y a la casa de prostitutas de doña Jesusa a través del poeta Martín Marco, para analizar el comportamiento de este grupo social especial durante la dictadura de Franco.

Hay algunas chicas muy simpáticas, las de tres duros; no son muy guapas, ésa es la verdad, pero son muy buenas y muy amables, y tienen un hijo en los agustinos o en los jesuitas, un hijo por el que hacen unos esfuerzos sin límite para que no salga un hijo de puta, un hijo al que van a ver, de vez en cuando, algún domingo por la tarde, con un velito a la cabeza y sin pintar. Las otras, las de postín, son insoportables con sus pretensiones y con su empaque de duquesas; son guapas, bien es cierto, pero también atravesadas y despóticas, y no tienen ningún hijo en ningún lado. Las putas de lujo abortan y, si no pueden, ahogan a la criatura en cuanto nace, tapándole la cabeza con una almohada y sentándose encima. (1989: 92)

Estas prostitutas escondidas en la capital en la década más oscura de la posguerra añaden un tono erótico y real a la Madrid de los años 40.

Entre tanto, en *El salón de té*, la señorita Ding Bao es la única prostituta que aparece en toda la obra, además, no de una forma clara, sino solapada bajo el título de ‘camarera’, una camarera que Liu El viruela le presenta al dueño viejo de la casa de té para atraer más clientes. No obstante, su propia confesión y la conversación entre el hijo de Liu El viruela y ella revelan su verdadera identidad, “con diecisiete años que tengo, ya estoy harta de la vida. Siento que el cuerpo ya empieza a pudrirse dedicándome a esta profesión”. (2009: 94) “Ding Bao, ¡la conocen en toda la ciudad!” (*Ibid.*, 98). También se deja entrever su profesión en el plan del hijo de Liu El viruela, que va a reunir a todo tipo de chicas, prostitutas públicas, escondidas, ‘bailarines’, ‘cantantes’, ‘camareras’ para formar una casa gigante de prostitutas, con Ding Bao incluida.

En *La colmena*, Cela se detiene en la señorita Elvira, una prostituta que ya sobrepasa la edad para dedicarse a ello e intenta sobrevivir. Según el autor, esta chica “lleva una vida perra, una vida que, bien mirado, ni merecería la pena vivirla”. (1989: 11) “La alcoba de la señorita Elvira huele a ropa usada [...]” (*Ibid.*, 86)

La señorita Elvira se calla y sigue fumando. Hoy está como algo destemplada, siente escalofríos y nota que le baila un poco todo lo que ve. La señorita Elvira lleva una vida perra, una vida que, bien mirado, ni merecía la pena vivirla. No hace nada, eso es cierto, pero por no hacer nada, ni come siquiera. Lee novelas, va al Café, se fuma algún que otro tritón y está a lo que caiga. Lo malo es que lo que cae suele ser de Pascuas a Ramos, y para eso, casi siempre de desecho de tienda y defectuoso. (*Ibid.*, 11)

Además, en el ambiente social de la década de los 40, la mujer vivió una época especialmente dura debido a la implantación social del catolicismo, que afectó mucho a la vida diaria de los habitantes, incluso en la forma de vestir de las mujeres.

La verdad es que el control sobre las mujeres empieza a ejercerse desde la educación infantil. En cuanto a la Enseñanza Primaria, se establecieron asignaturas obligatorias para las estudiantes femeninas, como la iniciación para el hogar. De esta manera, la iglesia católica comienza a diseñar un camino correcto para todas las mujeres en España. Las mujeres poseían muy poca libertad en casi todos los ámbitos, por ejemplo, estaba muy mal visto que una mujer vistiera pantalones, fumara o entrara en bares como los hombres, sobre todo las mujeres solteras.

Por este motivo, no es difícil imaginar el porqué de las extrañas miradas de la gente hacia la señorita Elvira, una prostituta en la Cafetería Delicia de doña Rosa. A través de la conversación de doña Matilde y doña Asunción, Cela muestra la opinión pública sobre la señorita Elvira:

Las dos pensionistas, recostadas sobre el diván, miran para doña Pura. Aún flotan en el aire, como globitos vagabundos, las ideas de los dos loros sobre el violinista. -Yo no sé cómo hay mujeres así; ésa es igual que un sapo. Se pasa el día sacándole el pellejo a tiras a todo el mundo y no se da cuenta de que si su marido la aguanta es por-que todavía le quedan algunos duros. El tal don Pablo es un punto filipino, un tío de mucho cuidado. Cuando mira para una, parece como si la desnudara.

-Ya, ya.

-Y aquella otra, la Elvira de marras, también tiene sus ronchas.

-Porque lo que yo digo: no es lo mismo lo de su niña, la Paquita, que después de todo vive decentemente, aunque sin los papeles en orden, que lo de ésta, que anda por ahí rodando como una peonza y sacándole los cuartos cualquiera para malcomer. (1989: 26)

El caso de la prostituta oriental Ding Bao en *El salón de té* resulta muy distinto. No se nota el desprecio por parte de la opinión pública a esta señorita; por el contrario, parece que la tratan con una gran cortesía y compasión.

Wang Lifa— Joven, ten mucho cuidado con lo que dices. Basta con decir una

sola frase inconveniente para que cualquier cosa se convierta en propiedad de un traidor. Mira, ahí detrás tuvo en su día un almacén del señor Qin Zhongyi. La gente dijo a la ligera que era propiedad de un traidor y se lo confiscaron. Así de simple.

Ding Bao— Jefe, tiene usted razón. Hasta yo soy propiedad de un traidor. Sirvo a quien tenga dinero. ¡Joder!, sólo tengo 17 años y ya pienso que sería mejor morirme. Al menos dejaría un bonito cadáver, porque este trabajo va pudriendo el cuerpo. (2009: 93-94)

Ding Bao:— Jefe, tengo que decirle algo.

Wang Lifa:— Dime jovencita, ¿qué tienes que decirme?

Ding Bao:— Es Liu *El viruela*, no se trae nada bueno entre manos. Quiere quedarse con la casa de té.

Wang Lifa:— ¿Cómo que quedársela? ¿Para qué quiere esta vieja casa de té?

Ding Bao:— Están al llegar. No tengo tiempo para explicarle. Piense en algo cuanto antes.

Wang Lifa:— Gracias por avisar. (2009: 118-119)

También, en la conversación con el hijo de Liu *El viruela*, se muestra su espíritu de lucha. A pesar de pertenecer a la clase más baja de la escala social, siempre dice la verdad sin maquillarla ni enmascararla.

Liu *El viruela* Hijo:— No tienes que preocuparte de nada, abuelo. Ya nos las arreglamos entre ella y yo, ¿verdad, bonita?

Ding Bao:— Sí, claro, ¿dónde estarías ahora sin tus sucios arreglos?

[...]

Liu *El viruela* Hijo:— No estoy mintiendo, bonita. Mi padre trabajó mucho y no llegó lejos. Ahora es mi turno, voy a ser alguien. (Abre el maletín y saca un dossier.) Mira, bonita, mira mis planes.

Ding Bao:— No tengo tiempo. Me voy a casa a descansar, ya vendré mañana a trabajar.

[...]

Liu *El viruela* Hijo:— [...] ahora, bonita, escucha mi plan, porque tiene que ver contigo.

Ding Bao:— Pues yo preferiría que no tuviera nada que ver conmigo... (Ibid.: 96-97)

Ding Bao:— ¿No has dicho que íbamos a tomar café?

Liu *El viruela* Hijo:— Tang *Pico de oro*, ¿vienes o no?

Tang *Pico de oro* Hijo:— Adelantaos vosotros. Estoy esperando a alguien.

Liu *El viruela* Hijo:— Entonces vamos, bonita.

Ding Bao:— Hasta mañana, jefe. Adiós, Maestro de cielo. (Sale acompañada de Liu *El viruela* Hijo) (Ibid., 102)

A través de estos fragmentos, el autor nos presenta a Ding Bao como una prostituta con mucho orgullo y un carácter fuerte. Siente compasión por el viejo dueño Wang Lifa, quien va a perder la casa de té que ha regentado durante toda su vida. En cambio, desprecia a su compañero de trabajo Liu *El viruela*, quien gana dinero sucio



aprovechándose de las dificultades de las mujeres, aunque se ve obligada a cooperar con él para ganarse la vida.

Uno de los motivos del orgullo y la rebeldía de esta joven prostituta, a lo mejor se vincula con el ambiente social de la década de los 40 del siglo pasado en China. Curiosamente, entre los años 1912 y 1945, el gobierno fundó departamentos específicos para la administración de las prostitutas. La prostitución se consideraba una profesión legal durante este período histórico: “Las prostitutas quienes sufren la violencia, enfermedad sin lograr medicamento, tienen el derecho de denunciar. En el caso de estar embarazada, puede solicitar descansar según la situación”(Song, 2011: 34). Como ella busca un trabajo como camarera en una casa de té para encubrir su verdadera profesión, suponemos que no estaba registrada como prostituta en la organización del gobierno. Sin embargo, como el ambiente social considera la prostitución como una profesión legal, Ding Bao puede vivir con más dignidad que Elvira, la prostituta española, quien vive en una época de prohibición y discriminación en este sector.

La señorita Elvira y la señorita Ding Bao viven en la década de los 40 del siglo pasado, trabajan como prostitutas y sufren de la pobreza. La primera es más suave y no pide mucho de la vida porque sabe muy bien que ya no tiene demasiadas opciones por su edad, aguantando la discriminación social ya que el gobierno franquista y la iglesia católica prohibían la prostitución. En cambio, la segunda tiene un carácter fuerte, siempre habla sin miramientos y vive con más dignidad porque el gobierno de aquel entonces regulaba esta profesión. Estas dos prostitutas y sus destinos, los cuales están muy relacionados con la época y la sociedad, revelan y graban la historia con sus propias vidas.

Aunque España es uno de los pocos países del mundo donde se permite el matrimonio entre personas del mismo sexo y el ambiente social actualmente es bastante libre y abierto para el colectivo homosexual, en la década de los cuarenta del siglo pasado, durante la etapa más represiva de la dictadura, estas personas sufrían la discriminación y se les consideraban personas raras e inmorales, incluso a veces corrían el riesgo de ser encarcelados por su condición sexual.

En *La colmena*, el señor Suárez *el Fotógrafo* y su amigo Pepe *el Astilla* pertenecen a este grupo marginal:

Lleva un traje a la moda, de un color clarito, y usa lentes de pinza. Representa tener unos cincuenta años y parece dentista o peluquero. También parece, fijándose bien, un viajante de productos químicos. El señor Suárez tiene todo el aire de ser un hombre muy atareado, de esos que dicen al mismo tiempo: "Un exprés solo; el

limpia; chico, búscame un taxi" [...] De estos hombres se ve en seguida que son los triunfadores, los señalados, los acostumbrados a mandar. (1989, 16)

Su amigo era un barbián con aire achulado, corbata verde, zapatos color corinto y calcetines a rayas. Se llama José Giménez Higuera. (*Ibid.*, 46)

Sin embargo, sus buenas condiciones económicas no lo ayudan a ser tratados por la sociedad con mayor respeto. Además, con mucha frecuencia, tienen que aguantar las miradas raras de la gente y según lo que ha dicho Pepe *el Astilla*, un día por poco le meten un taco por la boca.

El señor Suárez se estaba fumando un purito que le regaló Pepe, el Astilla. - ¡Ay, qué rico me sabe! Tiene tu aroma. El señor Suárez miró a los ojos de su amigo.

-¿Vamos a tomarnos unos chatos? Yo no tengo ganas de cenar; estando contigo se me quita el apetito. -Bueno, vámonos. -¿Me dejas que te invite?

La Fotógrafa y el Astilla se fueron, muy cogiditos del brazo, por la calle del Prado arriba, por la acera de la izquierda, según se sube, donde hay unos billares. Algunas personas, al verlos, volvían un poco la cabeza.

-¿Nos metemos aquí un rato, a ver posturas?

-No, déjalo; el otro día por poco me meten un taco por la boca. (*Ibid.*, 48-49)

Durante la investigación de la muerte de la madre del señor Suárez, la conversación entre el juez y don Ibrahim, en cierto sentido, representa la opinión general del público frente a la homosexualidad, llamándolos “marica”, “una marica como una catedral”.

El juez ensayó una sonrisita un poco molesta.

-Oiga usted, ¿a qué llama usted malas costumbres? ¿A coleccionar sellos?

Don Ibrahim se picó. -No, señor, yo llamo malas costumbres a muchas cosas; por ejemplo a ser marica.

-¡Ah, vamos! El hijo de la finada es marica.

-Sí, señor juez, un marica como una catedral. (*Ibid.*, 51)

El fragmento en el que se cuenta la detención de esta pareja por la policía nos muestra la discriminación del gobierno hacia los homosexuales. Aunque las autoridades no dicen claramente el motivo del arresto, podemos llegar a la conclusión de que no es una cosa extraña encarcelar a los homosexuales porque en la Dirección de la Seguridad “no fue preciso ficharlos, ya lo estaba” (*Ibid.*, 58) y en la celda donde los metieron “fueron viendo algunas caras conocidas, maricas pobres.” (*Ibid.*) La Fotógrafa y el Astilla no son los únicos homosexuales que sufren en la cárcel, y probablemente tampoco es la primera vez que pasan la noche en la celda.

Los policías que fueron por ellos, entraron en el bar, miraron un poquito alrededor y, ¡zas!, se fueron derechos como una bala. ¡Qué tíos, qué acostumbrados debían estar!

-Acompáñennos.

-¡Ay! ¿A mí por qué se me detiene? Yo soy ciudadano honrado que no se mete con nadie, yo tengo la documentación en regla.

-Muy bien. Todo eso lo explica usted cuando se lo pregunten. Quítese esa flor.

-¡Ay! ¿Por qué? Yo no tengo por qué acompañarles, yo no estoy haciendo nada malo.

-No escandalice, por favor. Mire usted para aquí.

[...]

En la Dirección de Seguridad no fue preciso ficharlos, ya lo estaban; bastó con añadir una fecha y tres o cuatro palabritas que no pudieron leer.

[...]

En la celda donde los encerraron, una habitación inmensa, cuadrada, de techo bajo, mal alumbrada por una bombilla de quince bujías metida en una jaula de alambre, al principio no se veía nada. Después, al cabo de un rato, cuando ya la vista empezó a acostumbrarse, el señor Suárez y Pepe, el Astilla, fueron viendo algunas caras conocidas, maricas pobres, descuideros, tomadores del dos, sablistas de oficio, gente que siempre andaba dando tumbos como una peonza, sin levantar jamás cabeza (*Ibid.*, 57- 58).

En *El salón de té*, no está presente el colectivo homosexual, pero la existencia de un eunuco resulta llamativa porque representa a un sector muy especial de la población, parece pertenecer al tercer sexo o, ser asexuado. En el periodo de las dinastías feudales, los eunucos trabajaban como criados para la casa real. Les quitaban el órgano genital porque no debía existir otro hombre más que el emperador en la Ciudad Prohibida. Los eunucos de clase alta, como los que servían al emperador, a la emperatriz o a los príncipes, muchas veces disfrutaban de un mayor poder que los altos funcionarios. Incluso durante la historia feudal, había dinastías, como la Ming, en la que los eunucos llegaron a la cumbre del poder y lograron controlar la situación política del país. En el primer acto de *El salón de té*, a través del encuentro entre el eunuco Pang, quien trabajaba para la madre del emperador, y el capitalista Qin se pone de manifiesto la pertenencia de aquel a la clase privilegiada.

En el primer acto, el cual corresponde con el final de la dinastía Qing, el eunuco Pang aparece en el salón de té Yutai para comprar una esposa, una chica adolescente. Todo el mundo, desde el dueño de la casa de té hasta el capitalista rico Qin, tienen que mostrarle mucho respeto a este viejo eunuco. Sin embargo, en el segundo acto, nos cuentan que fue expulsado de su casa por sus sobrinos al perder el poder y muere de hambre.

La verdad es que la gente menospreciaba a los eunucos, los llamaban “burros sin pene”. El respeto mostrado a este colectivo principalmente era fingido y falso. De hecho,

una vez que cayó el feudalismo, la gente los trató como si fueran animales.

## VI. CONCLUSIONES

A través de la investigación que hemos llevado a cabo en esta tesis doctoral podemos afirmar que hemos cumplido el propósito de realizar un análisis comparativo, intercultural e intergenérico entre *La colmena*, de Camilo José Cela, y *El salón de té*, de Lao She. Sin duda, esta aproximación a las personalidades de Cela y Lao She, a sus contextos y a sus obras respectivas nos ha permitido ahondar en conocimientos más profundos sobre algunas particularidades importantes de ambas obras, que no serían fácilmente percibidas bajo otro tipo de enfoque. Por medio de nuestro análisis, hemos ratificado la posibilidad de llevar a cabo un estudio comparativo que incide en los puntos comunes entre ambas obras aunque también, por supuesto, da cabida a sus diferenciaciones lógicas.

El presente estudio constituye una aproximación más a la literatura y al pensamiento de Cela y Lao She. Hemos comprobado que Camilo José Cela y Lao She son, en efecto, dos autores muy importantes de la literatura de sus respectivos países en el siglo XX. No solo por haber obtenido los principales premios literarios de sus respectivas culturas, sino porque sus obras han sido promotoras de los cambios en las tendencias literarias que se han producido en la historia literaria de la época contemporánea de España y China, respectivamente.

Ambos maestros literarios han concebido múltiples personajes relevantes: el asesino Pascual quien confiesa que no es malo aunque no le faltan motivos para serlo; los siete pacientes al borde de la muerte en un sanatorio de Guadarrama; el poeta pobre Martín Marco, quien intenta defender su orgullo bajo una condición económica miserable; o Mrs. Caldwell, quien escribe 212 cartas a su hijo muerto... Lao She crea, por ejemplo, a Xiangzi, un conductor de carro de culi, un hombre honesto y paciente; el dueño del salón de té Yutai, quien lleva toda su vida reformando su negocio y su fracaso final deriva en suicidio; el anciano Qi, el más viejo de las cuatro generaciones bajo el mismo techo, quien no se preocupa por las guerras sino por la posibilidad de no poder celebrar su cumpleaños de ochenta años...

Entre tantos personajes en sus ficciones, los dos escritores también fueron figuras representativas de su época en sus países. Como dijeron Miguel Delibes en una entrevista y el crítico Sun Jie en su investigación:

No sé si fue [Eugeio de] Nora, Torrente Ballester o [Juan Luis] Alborg quien dijo en una ocasión que Cela era un buen creador de personajes, pero que el más perfecto y divertido había sido él mismo. ... Lo que nunca dijo nadie es que Cela se recreaba, volvía a crearse, cuando le convenía... (Silió, 2004: 33).

Lao She parece un niño travieso, borrando las fronteras entre la realidad y la ficción. A veces los personajes creados parecen vivos y existencias reales mientras él mismo, bien mezclado y derretido en sus letras como una ficción. (Sun, 2003: 56)

Cela jugó un papel importante en el despertar de la conciencia del país y logró conseguir el premio Nobel en el año 1989 por “su rica e intensiva prosa, la cual combina distintas formas de compasión como un marco de visión retadora a la vulnerabilidad del hombre” (Cela 2014). Por su parte, Lao She ha sido coronado artista del pueblo debido a “su dominio divino de letras y conocimiento profundo sobre el carácter del pueblo” (Cui, 2002: 45). Ambos son maestros en el manejo de su idioma, humoristas y vanguardistas en la renovación de la creación literaria, pero el destino les ha deparado finales bastante distintos: uno ganó el Premio Nobel, el otro se suicidó en la Revolución Cultural.

*La colmena* y *El salón de té* son textos épicos históricos que hacen reaparecer la época más oscura de la dictadura de Franco y el medio siglo desde el final de la última dinastía feudal de China hasta el término de la guerra chino-japonesa respectivamente. Durante la primera década de la Posguerra de España, el país siguió sufriendo los efectos devastadores de la guerra civil, como la pérdida de población y los daños materiales en todos los sectores fundamentales de la economía, sumando esto a la dictadura del gobierno de Franco que monopolizó las opiniones públicas, censuró las voces diferentes y controló al pueblo aprovechando el poder de la iglesia católica. En resumen, el pueblo español sufre un período de miseria y miedo generalizados. En el medio siglo, desde el final del siglo XIX hasta los años cuarenta del siglo XX, en China tuvieron lugar muchos acontecimientos históricos importantes como: Reformas de Cien Días, la caída del Imperio Qing, la fundación de la república, la guerra contra los invasores exteriores, el pueblo viejo sobrevivía en estos períodos bajo condiciones de extrema pobreza y humillación. Todo esto ha sido recogido por nuestros dos escritores.

Mediante los análisis contextuales, se ha observado que *La colmena* ha reflejado los problemas económicos vividos durante la década de los cuarenta en España, como la pobreza y la escasez de alimentación y la existencia y el desarrollo del mercado negro. Por su parte, *El salón de té*, aparte de la pobreza y la escasez, también nos ha recordado

los efectos de la terrible inflación y el caos generado por las múltiples batallas ocurridas durante esta etapa.

Tanto *La colmena* como *El salón de té*, son testimonios fieles de la vida diaria de las dos capitales en aquellos periodos difíciles. A través de las descripciones de los tres días del invierno frío de 1942, Cela nos ha representado un Madrid marcado por el hambre, la represión política y la falta de libertad personal y, mediante la vida de más de trescientos personajes en la capital, quienes se han dejado llevar por la rutina y el pesimismo como almas perdidas sobreviviendo en su propia celdilla, nos ha revelado una realidad amarga y desesperada. El propio autor afirmó que *La colmena* no era otra cosa que “un pálido reflejo, una humilde sombra de la cotidiana, áspera, entrañable y dolorosa realidad”, “un trozo de vida narrado paso a paso, sin reticencias, sin extrañas tragedias, sin caridad, como la vida discurre”(Urrutia, 2001:13).

Por su parte, en *El salón de té*, Lao She utilizando unos setenta personajes comunes, nos ha revelado la realidad ácida y los sufrimientos dolorosos del pueblo chino durante medio siglo. La vida de los habitantes que había continuado empeorándose a pesar del término del feudalismo, la fundación de la república e incluso el fin victorioso de la guerra. El ambiente de bullicio se pierde poco a poco hasta desaparecer completamente y la casa de té acaba arruinándose. La desesperación y la soledad del pueblo queda escondida o simbolizada detrás de los carteles de “PROHIBIDO HABLAR DE POLÍTICA”.

Ambas obras revelan el severo control de la opinión pública y la falta de libertad de expresión durante estos períodos históricos en ambos países.

Pero no ha sido fácil revelar la realidad en el periodo de dictadura, tanto *La colmena* como *El salón de té* no han sido capaces de escapar de la censura, una no pudo publicarse en España hasta pasados más que diez años desde la primera edición publicada en Argentina debido a que Cela ahonda en temas prohibidos sobre la prostitución, la homosexualidad o describe la vida con demasiada crudeza. Para la otra, la censura no consistió simplemente en tachar algunas frases o cambiar algunas palabras y expresiones, sino que se llevó a cabo de otra forma más contundente. Durante la Revolución Cultural, fue catalogado como libro prohibido por abordar temas demasiado negativos y contrarios al gobierno. En cierto sentido, tuvo como precio la vida de Lao She.

En cuanto a los contenidos concretos de ambas obras clásicas, se destacan también otras similitudes y diferencias. Mediante las contextualizaciones y los análisis concretos,

podemos afirmar que *La colmena* y *El salón de té* son obras maestras tanto en el sentido literario como en el sociocultural.

En la selección del lugar o escenario y el diseño de la estructura espacial, Cela ha escogido una cafetería de Madrid como espacio principal de su novela, mientras que Lao She ha seleccionado un salón de té de Beijing como el único escenario de su obra teatral. Ambos escritores consideran lugares como el café y el salón de té como sitios ideales que funcionan como maquetas en miniatura de la sociedad. A través de estos espacios vistos como microcosmos, se refleja el macrocosmos de la realidad social. El café Delicia es el escenario central pero está conectado con otros espacios como el café de Celestino, la lechería de doña Ramona, etc. En el caso del salón de té Yutai, es el único lugar que aparece en toda la obra, un espacio relativamente cerrado aislado. La cafetería Delicia de doña Rosa es frecuentada por diferentes clases de clientes, mientras que los clientes que acuden al salón de Yutai son aun más variados. En cierto modo puede decirse que frente a la tensión política existente, la cafetería Delicia y el salón de té Yutai pierden su función como espacio público para manifestar las opiniones sociales, impidiéndonos oír la voz de los madrileños y los beijingneses en estos periodos determinados. Pero justamente mediante estos contrastes determinados por las intervenciones de los personajes y por sus aparentes indiferencias ante la situación social, estos dos escritores magistrales denuncian la dictadura y la opresión, con una voz silenciosa, pero clara.

Entre *El salón de té* y *La colmena* hay otro rasgo común: la ruptura de las reglas tradicionales, o sea, ambas obras permean las fronteras existentes entre diferentes géneros artísticos, como el género cinematográfico en la novela de Cela y el género novelístico en la obra teatral de Lao She. Cela ha tomado de la técnica cinematográfica para elaborar su novela, –“utilizó una hipotética película, pero desconectó las partes de su serie lógica, cortó en trozos la cinta y volvió a montar las secuencias” (Ilie, 1971: 131)–, y Lao She abandonó la forma tradicional de hacer teatro e incorporó con osadía el ingrediente novelístico.

El uso de la técnica cinematográfica le libró al autor de los límites espaciales y temporales de colocar a los cientos de personajes en sus celdillas. Cela gira su cámara e incluso a veces varias cámaras para grabar lo que hacen, lo que dicen, lo que piensan los madrileños en la Posguerra. El autor aprovechando la alternancia cinematográfica de la velocidad del tiempo, a veces lento, otras rápido, desordena los fragmentos cronológicamente y abre un nuevo camino de narración. En el caso de *El salón de té*, se



ha mezclado la creación teatral con el estilo novelístico. A excepción de las presentaciones novelísticas antes de cada acto, la forma de narración del diálogo y el debilitamiento del conflicto, en la estructura temporal y espacial tampoco sigue las reglas de las obras teatrales tradicionales. En la planificación de personajes se muestra la maestría de Lao She en el uso de diferentes instrumentos y técnicas, abarcando transversalmente diversos géneros literarios.

Los dos son maestros del lenguaje y del humor. En *La colmena* y *El salón de té*, no sólo se constata su dominio magistral del idioma y su sentido de humor especial, sino que también nos han dado un acceso para profundizar los conocimientos de las culturas madrileña y beijingnes. En *La colmena*, partiendo desde el café Delicia, el escenario se va ensanchando progresivamente con los pasos de algunos personajes, hasta llegar a captar una imagen amplia de la Madrid en la Posguerra. Algunos lugares mencionados como la calle Goya, Prado, O'Donnell, Serrano, la Ópera, el Retiro, Casa de la Moneda, siguen existiendo en esta ciudad actualmente. Madrid se ha convertido en un testigo honesto de la historia de la Posguerra. En la obra teatral, aunque también aparecen nombres de ciertos lugares simbólicos de la capital como Xizhimen (la Puerta Xizhi), Beixinqiao (el Puente Beixin) y Gulou (Torre del Tambor), Lao She prefiere describir a la capital a través de las costumbres típicas de los habitantes nativos: tomar el té, jugar al ajedrez chino, coleccionar frascos de rapé decorados, mantener palomas como mascotas, etc.

En el aspecto de los asuntos referenciales, las dos obras coinciden en una gran parte de los temas esenciales. Uno que se destaca en *La colmena*, es el hambre en los años cuarenta, y ese hambre también atraviesa los tres actos enteros de *El salón de té*. Madrid pasa el hambre en la década cuarenta durante la época de la Posguerra y, Beijing aguanta prácticamente con el estómago vacío casi medio siglo. Aparte de este factor, las dos obras también muestran una gran similitud en cuanto a otros asuntos como la multitud, la humillación, la soledad y la desesperación. Todos estos aspectos nos han demostrado que los seres que aparecen en estas obras están provistos de una actitud desalentadora, un estado vacío y un espíritu agotado que no es otra cosa sino una proyección de la realidad que los circunda.

Mediante el análisis contextual y cultural, llegamos a conocer con mayor profundidad a las figuras literarias inmortales que las dos obras han plasmado: la dueña de la Cafetería Delicia, doña Rosa, una mujer gorda, mal arreglada, que proyecta una condición masculina, y de una personalidad desagradable, antipática, déspota; y el amo

del salón de té Yutai, Wang Lifa, un beijingnes nativo astuto que lleva toda su vida reformando su comercio pero acaba ahorcándose; el poeta Martín Marco, con su orgullo, su poesía y su hambre auestas; el capitalista Qin Zhongyi, con su ambición y su sueño en vano; y los personajes marginales como la prostituta Elvirita quien “lleva una vida de perra” (1989: 11), Victorita quien “tiene unas ganas inmensas de llorar” (1989: 123), la señorita Ding Bao, quien “con 17 años ya piensa que sería mejor morir” (2009: 93), el señor homosexual Suárez, el Viruela Liu, Tang Pico de Oro, el eunuco Pang, todos ellos fueron víctimas de la precariedad social y económica de una época cruel en las historias de ambos países. Las investigaciones literarias y culturales nos han permitido un acercamiento a las masas de ambas sociedades y llegar, de este modo, a un entendimiento más profundo del instinto humano.

Los dos maestros han fallecido, pero sus obras siguen publicándose y extendiéndose por el mundo, las cuales se han convertido en patrimonios de la literatura de ambos pueblos y de la literatura universal. Mediante las contextualizaciones y el análisis de las comparaciones de las similitudes y las diferencias entre *La colmena* y *El salón de té*, se han observado las reflexiones hondas y los conocimientos profundos que ambos escritores poseen de sus propios países y pueblos respectivamente. También hemos podido constatar su coraje para luchar por la libertad de pensamiento y expresión. La fuerza motriz de todo esto, como confesó Cela en su discurso de recepción del Premio Cervantes de 1995 y como dijo Lao She al participar en la asociación de los artistas contra los invasores japoneses en el 1938, viene del amor y la responsabilidad por las letras.

Amo la palabra ya que en ella habita la idea y reside el primer huevecillo de la literatura. [...] Amo siempre la palabra como a veces se ama a una mujer, con frenesí, pasión e inconveniencia, y este desmelenado amor me envara el sentimiento.

No puedo arrepentirme de haber visto pasar la vida entera con la pluma en la mano, yo ya no puedo dar marcha atrás por haberme pasado la vida escribiendo, tampoco quiero ni debo hacerlo y proclamo mi lealtad a mi oficio. Me reconforta pensar que la palabra tiene su mejor premio en sí misma. (Cela, 1995)

En el día cuando me entierren, espero que me pueda regalar alguien una laude, con estas palabras puestas— duerme aquí un soldado raso responsable de la literatura. (Lao She, 2011:19)



## VII. BIBLIOGRAFÍA

### Las ediciones más importantes de *La colmena*:

- La colmena* (1951) Buenos Aires, Emecé.  
(1955) Barcelona-México, Noguer.  
(1963) Barcelona-Madrid-México, Noguer.  
(1966) Nueva York, las Américas Publishing Company, introducción, notas y ejercicios de José Ortega.  
(1969) Barcelona, Destino.  
(1983) Barcelona, Noguer, introducción, notas y comentarios de Darío Vilanueva.  
(1984) Madrid, Castalia, introducción y notas de Raquel Asún.  
(1989) Madrid, Cátedra, edición de Jorge Urrutia.  
(1989) Barcelona, Círculo de lectores, introducción de Lorenzo Goñi.

### Las obras importantes de Camilo José Cela

- (1942) *La familia de Pascual Duarte*, Madrid, Aldecoa.  
(1943) *Pabellón de reposo*, Madrid, Afrodisio Aguado.  
(1944) *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, Madrid, La nave.  
(1945) *Esas nubes que pasa*, Madrid, Afrodisio Aguado.  
(1948) *Viaje a la Alcarria*, Madrid, Revista de Occidente.  
(1951) *Caminos inciertos, La colmena*, Buenos Aires, Emecé.  
(1953) *Mrs Caldwell habla con su hijo*, Barcelona, Planeta.  
(1955) *Historias de Venezuela, La catira*, Barcelona, Noguer.  
(1956) *Mis páginas preferidas*, Madrid, Gredos.  
(1959) *La cucaña. Memorias de Camilo José Cela*, Barcelona, Destino.  
(1962) *Tobogán de hambrientos*, Barcelona, Noguer.  
(1965) *Viaje al Pirineo de Lérida*, Madrid, Alfaguara.  
(1969) *San Camilo, 1936*, Madrid, Alfaguara.  
(1973) *Oficio de tinieblas 5*, Barcelona, Noguer.  
(1983) *Mazurca para dos muertos*, Barcelona, Seix Barral.  
(1994) *El asesinato del perdedor*, Barcelona, Seix Barral.  
(1994) *La cruz de San Andrés*, Barcelona, Planeta.  
(1999) *Madera de boj*, Madrid, Espasa, Calpe.

- ABELLA, Rafael (1996) *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*, Madrid, Temas de hoy.
- A.G.A, Presidencia, D.N.P, Jefetura Provincial de Alicante, *Parte mensual del mes de diciembre*, 1940, c. 14.
- A.G.A, Presidencia, D.N.P, Jefetura Provincial de Zaragoza, *Parte mensual del mes de octubre*, 1940, c. 47.
- A.G.A, Presidencia, D.N.P, Jefetura Provincial de Madrid, *Parte mensual de la organización*, enero 1945, c. 175.
- ALDRIDGE, O. A. (1969) *Comparative Literature: matter and method*, Urbana, University of Illinois Press.
- ALONSO, Dámaso (1944) *Hijos de la ira*, Madrid, S.L.U. Espasa.
- ALVAR, Manuel (1971) “Técnica cinematográfica en la novela española de hoy”, *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*, Madrid, Gredos.
- ÁLVAREZ PALACIOS, Fernando (1975) *Novela y cultura española de postguerra*, Madrid, Cuadernos para el diálogo.
- AMORÓS, Andrés (1971) “Conversaciones con Cela”, *Revista de Occidente*, 99, 266-284.
- AMORÓS, Andrés (1974) *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra.
- APARICIO LÓPEZ, Teóilo (1979) *Veinte novelistas españoles contemporáneos*, Valladolid, Estudio Agustiniiano.
- ARQUIER, Louis (1978) “Personaje y estructura narrativa en *La colmena*”, *Archivum*, XXVII-XXVIII, Oviedo.
- ASÚN, Raquel, *Camilo José Cela*, (1982) *La colmena*, Barcelona, Laia.
- ASÚN, Raquel, (1984) *Introducción a La colmena*, Madrid, Castalia.
- AULLÓN DE HARO P., (1994) “La construcción de la teoría crítico-literaria moderna en el marco del pensamiento estético y poético”, *Teoría de la crítica literaria*, 27-113.
- AULLÓN DE HARO P., (1998) “La vanguardia como categoría periodológica” *La vanguardia en España: arte y literatura*, 7-30.
- AZNAR SOLER, Manuel, ASÚN Raquel, eds. (1991) *Estudio y ensayos*, Alcará, Universidad de Alcará.
- BAREA, Arturo (1954) “La obra de Camilo José Cela” en *Cuadernos del Congreso para la libertad de la cultura*, París.
- BAROJAS, Pío (1943) *El mundo es así*, Buenos Aires, Austral.

- BARRANQUERO TEXEIRA, Encarnación y PRIETO BORREGO, Lucía, coord. (2003) *Así sobrevivimos al hambre: estrategias de supervivencia de las mujeres en la postguerra española*, Málaga, CEDMA.
- BAUMAN, Zygmunt (2013) *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BEEVOR, Antony (2005) *La Guerra Civil Española*, Barcelona, Crítica.
- BELLER, M., (1981) *Thematologie in vergleichende literaturwissenschaft. Theorie und praxis*, Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.
- BERGER, W. R. (1984) *Teoría y praxis de la Literatura Comparada*, Barcelona, Alfa.
- BERMUDEZ CHOZAS, Antonio (2002) *La colmena novela de Madrid de la Postguerra*, Torre de los Lujanas.
- BIEDMA, Jaime Gil (1966) *De los años cuarenta*, [S.l.], Moraldades.
- BLÁZQUEZ, Feliciano (1977) *40 Años sin sexo*, Madrid, Sedmay.
- BOIX, Christian (1990) “Enunciación y estilística de *La colmena*”, *Hispanística XX*, N<sup>o</sup>8, 25-42.
- BONET SALAMANCA, Antonio (2006) *Aproximación a la imaginería procesional en el Madrid de la Posguerra (1940-1990)*, Portela Sandoval, Universidad Complutense.
- BOSCH, Andrés (1971) *La novela española del siglo XX*, II, Nueva York, Las Américas.
- BOURNEUF Roland y OUELLET Real, coord. (1975), *La novela*, Barcelona, Ariel.
- CABRERA, Vicente (1978) “En busca de tres personajes perdidos en *La colmena*” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid.
- CABRERA, Vicente y GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis, coord. (1978) *Novela española contemporánea. Cela, Delibes, Romero, Hernández*, Madrid, SGEL.
- CANTOS PÉREZ, ANTONIO (2000) *Camilo José Cela, Evocación de un escritor*. Málaga, Editor José Lara Garrido.
- CARENAS, Francisco y FERRANDO, José, coord. (1971) *La sociedad española en la novela de la postguerra*, Nueva York, Eliseo Torres e hijos.  
(1971) “*La colmena*, novela de lo concreto”, *Papeles de Son Armadans*, CLXXXIII, junio, 229-255.
- CARDONA, Rodolfo, ed., (1976) *Novelistas españoles de postguerra I*, Madrid, Taurus.

- CASTELLET, J. M. (1955) *Notas sobre literatura española contemporánea*, Barcelona, Laye.
- CASTELLET, J. M (1975) *Introducción a la lectura de Reivindicación del Conde Don Julián*, de Juan Goytisolo en Juan Goytisolo, Madrid, Fundamentos.
- CASTRO MORALES, Federico, coord. (2008) *Tradición y experimentación plástica: dinámicas artísticas 1939-2000*, Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife, Viceconsejería de Cultura y Deportes.
- CELA, Camilo José (1951) “La miel y la cera de *La colmena*” en *Índice de Artes y letras*, Madrid.
- (1953) *Baraja de invenciones*, Valencia, Editorial Castilla: 7-8.
- (1959) *La cucaña*. Barcelona, Editorial Destino.
- (1967) *La rueda de los ocios*, Barcelona, Mateu.
- (1989) “La gelera de la literatura”, *Ínsula*, marzo 1951, *Glosa del mundo en torno*, Barcelona, Destino.
- (2001) *San Camilo, 1936*, Madrid, Bibliotex, con prólogo de Francisco Umbral.
- CIERRE, José Francisco (1964) “El protagonista múltiple y su papel en la reciente novela española”, *Papeles de Son Armadans*, mayo de 1964, 159-170.
- CONTE, Rafael (2002) “Del árbol de *La colmena*”, *Iria Flavia*, N<sup>o</sup>29, 13-26.
- COSTA FERRANDIS, Jesús (1990) “La difusión y recepción de Camilo José Cela en los años de la transición política española ( El Pascual Duarte de *La Colmena*)”, *Hispanística XX*, N<sup>o</sup> 8, 209-239.
- CUENCA, Luis Alberto de (1999), “Madera de boj”, *Nueva revista*, N<sup>o</sup>66.
- DELIBES, Miguel (1955) *El camino*, 2. a ed, Madrid, Destino.
- DELIBES, Miguel (2004) “Vivo en un posoperatorio interminable”, *El país*, 6 de mayo, p. 33, entrevista de Elisa Silió.
- DE RIQUER, Borja (2010) *Historia de España: la dictadura de Franco*, Barcelona, Editorial Crítica.
- DÍEZ RODRÍGUEZ, Miguel y DÍEZ TABOADA, María (1991) *Antología de la poesía española del siglo XX*, Madrid, Akal.
- DOMINGO, José (1973) *La novela española del siglo XX. De la postguerra a nuestros días*, II, Barcelona, Labor.
- DOUGHERTY, Dru (1976) “Form and structure in *La colmena*: from alienation to community”, *Anales de la novela de postguerra*, University of Nebraska Lincoln y Universidad de Santiago de Compostela, I, 7-23.
- DOUGHERTY, Dru (1990) “*La colmena* en dos discursos”, *Ínsula*, N<sup>o</sup>518-519, 19-21.
- DURÁN, Manuel (2002) *De Valle-Inclán a León Felipe*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

- ECHAVE, Angelines (1980) *Historia e intrahistoria en San camilo 1936 de Camilo José Cela*, Emory University.
- EUSTIS, Christopher (1986) “La influencia del género picaresco en la novela española contemporánea”, *Thesaurus. Tomo XLI*, N<sup>o</sup>1, 2 y 3.
- ESCOBAR LADRON DE GUEVARA, Guadalupe (1981) *El cuento de Camilo José Cela*, Universidad Complutense de Madrid, Servicio deReprografía.
- ESTEBAN, José (2002) “La colmena hoy”, *Iria Flavia*, N<sup>o</sup>29, 109-118.
- ESTEBAN, Torre (1994) “Teoría de la traducción literaria”, *Sintesis*, Madrid.
- ESTEBAN, Torre (1997) “Literatura comparada”, *Revista de literatura*, 118, 365-385.
- Étiemble, René (1963) *Comparaison n'est pas raison*, Gallimard Le Mesnil-sur-l'Estrée, París.
- FERNÁNDEZ CHIMENO, Eusebio (1941) *La ley de represión del contrabando y la defraudación al día*, Madrid, Gráfica administrativa.
- FERRARAS, Juan Ignacio (1971) *Tendencias de la novela española actual (1931-1969)*, París, Ediciones Hispanoamericanas.
- FERRER, Olga P. (1956) “La literatura española tremendista y su neo con el existencialismo”, *Revista hispánica moderna*, XXII, 297-303.
- FLASCHER, John (1959) “Aspects of novelistic technique in Cela’s *La colmena*”, *West Virginia University Philological Papers*, 60, 5, 30-43.
- FORSTER, David W., (1959) “*La colmena* de Camilo José Cela y los informes de éste sobre la novela” en *Hispanófila*, Urbana, 30, 59-65.
- FRANCO CARVALHAL, T. (1995) “La literatura comparada en América del Sur”, *1616*, 9, 33-38.
- FRASER, Ronald (2012), *Las dos guerras de España*, Barcelona, Crítica.
- HEBEL, U. J. (1989) *Intertextuality, allusion and quotation. An international bibliography of critical studies*. Nueva York, Greenwood Press.
- GALLARDO, Garrido y ANGEL, Miguel (1976) *Literatura y sociedad en la España de Franco*, Madrid, Prensa Española-Magisterio Español.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2004) *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*, Barcelona, Gedisa.
- GIL CASADO, Pablo (1973) *La novela social española*, Barcelona, Seix Barral.
- GODOY GALLARDO, Eduardo (1977) “En torno a *La colmena* de Camilo José Cela”, *Estudios de literatura española*, Nascimento, Santiago de Chile.



- GÓMEZ SANTOS, Marino (1958) *Camilo José Cela*, Barcelona, Cliper.
- GÓMEZ URRUTIA, Jorge (2002) “Tarta de cumpleaños para *La colmena*”, *Iria Flavia*, N<sup>o</sup>29, 87-108.
- GONZÁLEZ, Angel Abuín (1990) “No una vez, sino ciento”, *Hispanística XX*, N<sup>o</sup>8, 43-52.
- GONZÁLEZ DURO, Enrique (2003) *El miedo en la Posguerra*, Madrid, Oberon.
- GOÑI, Lorenzo, *Camilo José Cela, La colmena* (1989) Barcelona, Círculo de lectores.
- GOYANES, Baquero (1970) *Estructuras de la novela actual*. Barcelona, Planeta.
- GOYTISOLO, Juan (1958) “La nueva literatura española”, Universidad de México, XIII, 3 de nov. Pág. 16.  
 (1959) *Problemas de la novela*, Barcelona, Seix- Barral.  
 (1967) Los escritores españoles frente al toro de la censura, *El furgón de cola*, París, Ruedo ibérico.  
 (1969) *Señas de identidad*, 2.ª ed, México: Joaquín Mortiz.  
 (1970) Reivindicación del Conde don Julián, México: Joaquín Mortiz.  
 (1979) *España y los españoles*, Barcelona: Lumen.
- GRACIA AGUAVIVIA, Jesús (2005) “Percepción del personaje femenino en la novela *La colmena* de Camilo José Cela”, *Anales*, N<sup>o</sup>13, 5-30.
- GUERRERO, Gustavo (2008) *Historia de un encargo: La catira de Camilo José Cela*, Barcelona, Anagrama.
- GUILLÉN, Claudio (1962) “Perspectivas de la literatura comparada”, *Boletín informativo del seminario del derecho político*, Salamanca. 57-70.  
 (1971) “The aesthetics of literary influence”, *Literature as system*, Princeton, Princeton University Press. 17-52.  
 (1985) *Entre lo uno y lo diverso, Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Editorial Crítica.
- GULLÓN, Germán (1976) “Silencios y soledades en España: *La colmena*” en *Ínsula*, 359, 1-14.
- GULLON, Ricardo (1951) “Idealismo y técnica en Camilo José Cela”, *Ínsula*, 70, octubre de 1951, 3.
- GUSTAVO, Bueno (1989) “*La colmena* novela behaviorista”, *El Basilisco*, N<sup>o</sup>2, 89.  
 GUSTAVO, Bueno (1990) “El significado filosófico de *La colmena* en los años 50”, *Ínsula*, N<sup>o</sup>518-519, 11-14.
- GUTIERRÉZ, Domingo (1990) *Claves de La colmena*, Madrid, Ciclo.
- GUTIERRÉZ DIAZ-BERNARDO, Esteban (2000) “Don Benito en el café de doña

- Rosa”, *Dicenda*, N<sup>o</sup>18, 209-243.
- HENN, David (1971) “Cela’s portrayal of Martín Marco in *La colmena*” en *Neophilologus*, 2, Amsterdam.
- HENN, David (1974) *C. J. C: La colmena*, London, Grant & Cutler.
- HERNÁNDEZ GARCÍA, Antonio (1984) *La represión en la Rioja durante la guerra civil*, Logroño, Ingrabel.
- HOBISCH, Elisabeth (2010) *Los personajes femeninos de La colmena*, Universidad Graz.
- HOLGADO, Hernández Fernando (2011) *La prisión militar: las cárceles franquistas de mujeres de Barcelona y Madrid (1939-1945)*, Universidad Complutense de Madrid.
- I. Arquer (1977), “Personajes y estructura narrativa en *La colmena*”, *Archivum*, N<sup>o</sup>27, 101-102.
- ILIE, Paul (1959) *The novels of Camilo José Cela*, Brown University.
- ILIE, Paul (1971) *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos.
- KAYSER, Wolfgang (1961) *Interpretación y análisis de la obra literaria*, trad. D. Mouton, María y V. García Yebra, Madrid, Gredos.
- KIRSNER, Robert (1958) “Spain in the Novels of Cela and Baroja” *Hispania*, Vol. 41, N<sup>o</sup>1, 39-41.
- KIRSNER, Robert (1978) “Camilo José Cela: La conciencia literaria de su sociedad”, *Cuaderno hispanoamericanos*.
- KUSHNER, E. (1995) “Literary studies, cultural studies, the case for a cease-fire”, *1616*, 9, 71-80.
- LIPOVETSKY, Gilles (2005) *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*, trad. al español de Juana Bignozzi, Barcelona, Anagrama.
- LIPOVETSKY, Gilles (2006) *La era del vacío: Ensayo sobre el individualismo contemporáneo*, trad. al español de Joan Vinyoli y Michèle Pendanx, Barcelona, Anagrama.
- LOPATINA Ksenia (2011), “Los antropónimos en *La colmena* de C. J. Cela como prueba de al posición activa del narrador en una novela objetivista”, *Estudios humanísticos*, N<sup>o</sup>33, 275-282.
- LLORACH, Alarcos Emilio (1990) “Al hilo de *La colmena*”, *Ínsula*, N<sup>o</sup> 518-519, 3-4.
- MACKENZIE, J. M. (1995) *Orientalism. History, theory and the arts*. Manchester, Manchester University Press.
- MAESTRO, Jesús G. (2008) *Idea, concepto y método de la Literatura Comparada, desde el Materialismo filosófico como Teoría de la Literatura*, Academia del Hispanismo, Vigo.

- MALLO, Jerónimo (1956) "Caracterización y valor del "tremendismo" en la novela española contemporánea," *Hispania*, Vol. 39, N<sup>o</sup>1, 49-55.
- MCPHEETERS, D. W., (1969) Camilo José Cela, Twayne Publishing, Nueva York.
- MARAÑÓN, Gregorio (1946) Prólogo a *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Zodiaco.
- MARCHAMALO, Jesús (1996) *Bocadillos de Delfín*, Barcelona, Grijalbo.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1987) *Usos amorosos de las postguerra española*, Barcelona, Anagrama.
- MARTINEZ ALBARRACIN, Carmen Araceli (1992) "Los apelativos coloquiales en cuatro novelas españolas de postguerra (C.J. Cela, *La Colmena*; M. Delibes, *Cinco horas con Mario*; C.M. Gaité, *Entre Visillos*; R. Sánchez Ferlosio, *El Jarama*)", *Actas del II congreso Internacional de Historia de la Lengua española*, Vol. 2, 739-752.
- MARTÍNEZ CACHERO, J. M. (1978a) "El septenio 1940-1946 en la bibliografía de Camilo José Cela", *Cuadernos hispanoamericanos*, N<sup>o</sup>337-338, julio-agosto, 34-50.  
(1978b) "Entrevista con Camilo José Cela", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Vol. 337-342.  
(1979) *Historia de la novela española entre 1936 y 1975*, Madrid, Castalia.  
(1982) "20 novelas de los años cuarenta", *III Simposio de Lengua y Literatura españolas para profesores de bachillerato*, Oviedo, 22-24 de abril, 52-63.
- MARTÍNEZ CUADRADO, Francisco (1982) "La colmena, una rectificación cronológica", *Monteagudo*, N<sup>o</sup>76, 27-30.
- MENDOGO, Minsongui Dieudonne (1990) *La última producción literaria de Camilo José Cela (1983-1988)*, Nacional de Educación a Distancia, Filología.
- MOLINERO RUIZ, Carmen e YSAS, Pere (1985) *Patria, Justicia y pan*, Barcelona, La Magrana.
- MORAN, Fernando (1971) *Novela y semidesarrollo (una interpretación de la novela hispanoamericana y española)*, Madrid, Taurus.
- MORENO, Francisco, coord. (1999) *La represión en la posguerra*, Madrid, Temas de hoy.
- MORTON, Fernando Huarte (1962) *Bibliografía, en VV.AA., Camilo José Cela. Vida y obra-bibliografía-antología*, Nueva York: Hispanic Institute in the United States.  
(2000) "El manuscrito de *La colmena*", *Iria Flavia*, Fundación Camilo José Cela.  
(2002) "Las ediciones de *La colmena*", *Iria Flavia*, N<sup>o</sup>29

- MURRAY, D (1995) “Terceros términos, triángulos y posiciones de alteridad”, *Estudios*, Córdoba, enero-junio, 5, 65-67.
- NORA, Eugenio (1977-1978) “Personaje y estructura narrativa en *La colmena*”, *Archivum*, XXVII-XXVIII.
- NORA, Eugenio (1971) *Novela española contemporánea*. Vol.III. Madrid, Gredos.
- ORNESTEIN, Jacobo y CAUSEY, James Y. (1951) “Una década de la novela española contemporánea”, *Revista Hispánica Moderna*, N<sup>o</sup>1/4, 128-135.
- ORTEGA, José (1963) *La colmena de Camilo José Cela: contenido y expresión*, the Ohio State University.
- (1965) “Importancia del personaje Martín Marco en *La colmena*”, *Romance Notes*, 6.
- (1967) “El humor de Cela en *La colmena*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Vol. 208, 159-164.
- (1974) *Ensayos de la novela española moderna*, Madrid, Porrúa-Turanzas.
- ORTIZ, Renato (2005) *Mundialización: saberes y creencias*, Barcelona, Gedisa.
- PENNISI, Maria Rosaria (2009) “La lengua de *La colmena*”, *Espéculo*, N<sup>o</sup>42.
- PÉREZ-PEDRERO, Susana Gil- Albarelos (2006) *Introducción a la literatura comparada*, Universidad de Valladolid.
- POLO, Victorino (1966) “Un novelista español contemporáneo: Camilo José Cela”, *Anales de Universidad de Murcia*, XXV, 3-4.
- PRAWER, S. S. (1973) *Comparative literary studies*, Nueva York, Barnes&Noble.
- PREDMORE, R., (1961) “La imagen del hombre en la obra de Camilo José Cela”, *La Torre*, IX, 81-102.
- RAMIL, Yolanda (1991) *Estudio analítico de personajes en La colmena de Camilo José Cela*, University of California, Los angeles.
- REYGADAS, Luis (2002) *Ensamblando culturas*, Barcelona, Gedisa.
- RIDRUJO, Dionisio (1972) *Gonzalo Torrente Ballester busca y encuentra (una lectura de la saga/ fuga de J. B.)*, Madrid, Destino.
- RODRÍGUEZ, López Irene (2013) “El pan nuestro de cada día: imágenes de la comida en *La colmena*”, *Tonos digital*, N<sup>o</sup>24, 31.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1967) *Destrucción de la España sagrada: Diálogo con Juan Goytisolo*, *Mundo Nuevo* 12.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores (1998) *Orientaciones en literatura comparada*, Arco, Madrid.

- ROMERO LÓPEZ, Dolores (2009) *Naciones literarias*, Barcelona, Anthropos.
- ROMERO, Luis (1952) *La noria*, Barcelona, Destino.
- SOBEJANO, Gonzalo (1975) *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española, (2.<sup>a</sup> edición)
- (1978) “*La colmena*, olor a miseria”, en *Cuderno Hispanoamericanos*, N<sup>o</sup>337-338, 113-126.
- (1996) ““Viaje a la Alcarria”, contrapunto rural de “*La colmena*”, *Revista Hispánica Moderna*, No. 2 , 453-463.
- (2002) “Notas de un lector de *La colmena*”, *Iria Flavia*, N029, 51-66.
- SPIRES, Robert (1970) “Camilo José Cela *La colmena* and the bergsonian concept of duration”, *Papers of French Spanish-luso-brazilian literary relations*, North Western University.
- SPIRES, Robert (1978) *La novela española de postguerra*, Madrid, Cupsa.
- SUÁREZ, Galban (1978) *El relato de Camilo José Cela: un análisis estructural*, University of Massachusetts.
- SUÁREZ, Marcial (1950) *Calle de Echegaray*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- SUÁREZ, Sara (1969) *El léxico de Camilo José Cela*, Madrid, Alfaguara.
- SWIGGERS, Pierre (1982) “Methodological innovation in the comparative study of literature”, *Canadian Review of Comparative Literature*, Vol. 9, marzo, 19-26.
- THOMAS, Michael D (2002) “A frustrated search for the truth: the unreliable narrator and the unresolved puzzle in Cela's “*La Colmena*””, *Hispania*, Vol. 85, N02, 219-227.
- TIEGHEM, Paul Van (1951) “La littérature comparée”, *PUF*, París.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1951) “*La colmena*: cuarta novela de Camilo José Cela”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 22, 96-102.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1973) *La saga/ fuga de J. B.*, Barcelona, Destino.
- TORRES NEBRERA, G (1989) “Tres novelas programáticas, y una alternativa, alrededor de *La colmena*”, *Anuario de estudios filológicos*, Vol. 12, 291-310.
- TORRES-RIOSECO, Arturo (1962) “Camilo José Cela, primer novelista español contemporáneo”, *Revista Hispánica Moderna*, N<sup>o</sup>2/4, pp. 166-171.
- TUDELA, Mariano (1970) *Camilo José Cela*, Madrid, Epesa.
- UMBRAI, Francisco (1973) *Memorias de un niño de derechas*. Barcelona, Destino.
- URRUTIA, Jorge (2001) “Introducción” de *La colmena de Camilo José Cela*, Madrid, Cátedra.
- URRUTIA, Jorge (2002) “La censura argentina”, *Iria Flavia*, N<sup>o</sup>29-32.

- VARELA RODRIGUEZ, Iván (2011) “Algunas notas a la inconclusa bibliografía de *La colmena* de Fernando Huarte”, *Iria Flavia*, N<sup>o</sup>17, 119-152.
- VARGAS LABELLAS, Cándida (1986) *Estructura narrativa de “La colmena”*, Granada, Instituto de ciencias de la educación.
- VAZQUEZ, Adolfo Sotelo (2004) “*La colmena* y unas gafas de color”, *Cuadernos hispanoamericanos*, N<sup>o</sup>664, 77-84.
- VAZQUEZ, Adolfo Sotelo (2011) “Camilo José Cela presenta *La colmena* en Madrid”, *Iria Flavia*, N<sup>o</sup>17, 153-163.
- VILANOVA, Antonio (1967) *Realismo y humanización en la novela española de postguerra, Literaturas contemporáneas en el mundo*, Barcelona, Vicens-Vives.
- VILANOVA, Antonio (1995) *Novela y sociedad en la España de la postguerra*, Barcelona, Lumen.
- VILLANUEVA, Darío (1977) *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia Bello.
- (1983) “Introducción” de *La colmena* de Camilo José Cela, Barcelona, Noguer.
- (1990) “La génesis literaria de *La colmena*”, *Ínsula*, N<sup>o</sup> 518-519, 73-75.
- (1991a) *La intencionalidad de lo sexual en la obra de Camilo José Cela*, Barcelona, PPU.
- (1991b) *El polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada*, Barcelona, PPU.
- (1994) *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus.
- (2002) “*La colmena* comparada”, *Iria Flavia*, N<sup>o</sup> 29, 39-50.
- VILLANUEVA, Santos Sanz (1984) *Historia de la literatura española*, volumen 2, Barcelona, Ariel.
- VILLAR SALINAS, Jesús (1943) “Consideraciones sobre el volumen actual de la población española”, *Revista Internacional de Sociología*, Vol. 1, pp.69-100.
- VIÑAS PIQUER, David (2002) *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel.
- VV.AA., (1971) *Historia y estructura de la obra literaria*, Madrid, C.S.I.C.
- VV.AA., (1971) *La actual ciencia literaria alemana*, Salamanca, Anaya.
- WACQUANT, Loïc (2007) *Los condenados de la ciudad. Gueto, periferias y Estado*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- WARNIER, Jean-Pierre (2002) *La mundialización de la cultura*, Barcelona, Gedisa.
- WELLEK, René (1968) “La crisis de la literatura comparada”, *Conceptos de crítica literaria*, Universidad central de Venezuela, Caracas, 211-220.
- WERNER, Carmen (1942) *Diario de una Estudiante*, [S.l.], Medina.
- YÚDICE, George (2003) *El recurso de la cultura*, Barcelona, Gedisa.

YÚDICE, George (2004) *George y miller, Toby, Política cultural*, Barcelona, Gedisa.

ZAMORA VICENTE, Alonso (1962) *Camilo José Cela (acercamiento a un escritor)* Madrid, Gredos.

ZAMORA VICENTE, Alonso (2002) “*La colmena, medio siglo a cuestas*”, *Iria Flavia*, N<sup>o</sup>29, 27-38.

### **Las ediciones más importantes de *El salón de té*:**

*El salón de té* (1957) Beijing, Revista *La Cosecha*.

(1958) Beijing, Drama de China.

(1980) Si Chuan, Pueblo Si Chuan.

(1994) Beijing, Literatura del Pueblo.

(2010) Hai Kou: Nan Hai.

(2010) Shan Xi: La Universidad Normal de Shan Xi.

### **Las obras teatrales importantes de Lao She**

(1939) *La niebla residual*, Beijing: editorial Shang Wu.

(1941) *Zhang Zizhong*, Beijing: editorial Hua Zhong.

(1950) *La perla Fang*, Beijing: editorial Chen Guang.

(1951) *La zanja Longxu*, Beijing: editorial Pueblo de Beijing.

(1957) *El salón de té*, Beijing: editorial de Drama de China.

(1958) *El patio rojo*, Beijing: *Revista mensual de drama*.

(1959) *La foto de la familia*, Beijing: editorial de escritores China.

(1961) *El barco mágico*, Beijing: editorial del Infantil China.

### **Las novelas importantes de Lao She**

(1932) *La filosofía del viejo Zhang*, Shanghai: editorial Shang Wu.

(1936) *La ciudad de gatos*, Shanghai: editorial Fu Xin.

(1955) *El camello Xiangzi*, Beijing: editorial de literatura del pueblo.

(1946) *Cuatro generaciones bajo el mismo techo*, Beijing: editorial Liang You y Chen Guang.

(1950) *Mi vida*, Shanghai: editorial Hui Qun.

(1963) *El divorcio*, Beijing: editorial Literatura del pueblo.

- BAO, Yaming (2001) *El posmodernismo y la política*, Shanghai, Educación Shanghai.
- BRECHT, Bertolt (1990) *Bertolt Brecht habla de la drama*. Trad. De Ding Yangzhong. Beijing, Drama de China.
- CEN, Weizong (1997) *Entre El salón de té y La zanja Longxu*, Beijing, Drama de China.
- CHEN, Danchen (1995) *A la orilla de la historia*, Beijing, Literatura del Pueblo.
- CHEN, Jun (2005) “La modernidad de *El salón de té*”, *Cientos campos en arte*, Vol 2, pp. 49-51.
- CHEN, Liming (2002) “Un espejo de la cultura beijingnes—*El salón de té* de Lao She”, Luoyang: *Revista académica de la Universidad de Luoyang*.
- CHENG, Mei (2000) *La investigación comparativa de la creación novelística de Lao She*, Shanxi, Pueblo de Shanxi.
- CHEN, Tushou (2000) *Lao She: cuántas veces florece y desflorece*, Beijing, Literatura del Pueblo.
- CHEN, Xiaoming (2003) *El modernismo y el cambio de la literatura moderna de China*, Kunming, Pueblo de Yunan.
- CHEN, Yixun (2006) *El desarrollo del espacio público de la antigüedad de China, en el caso de El salón de té*, Xiamen, Universidad de Xiamen.
- CUI, Enqing (2002) *Acercamiento a Lao She*, Beijing, Jinghua.
- DAI, Hongying (1985) *La selección de los establecimientos de China antigua*, Beijing, Pueblo.
- FAIRBANK, John King (1996) *China: una nueva historia*, Barcelona, Andrés Bello Española.
- FANG, Mengxuan (2004) *La estructura de épica de El salón de té*, Shangha, Arte Oriental.
- FEI, Chunfang (1999) *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*, Michigan, Universidad de Michigan.
- FRANKE Herbert, TRAUZETTEL, Rolf, coord. (1973) *El imperio chino*, Madrid, Siglo XXI.
- FU, Guangming (1999) *La entrevista sobre la muerte de Lao She*, Beijing, editorial Radio y Televisión de China.
- FU, Guangming (2009) *El recuerdo de la muerte de Lao She*, Shanghai, Universidad de Fu Dan.



- GAI, Yongshuang (2012) *Análisis sobre el fenómeno de Lao She*, Shandong, Univeridad Normal de Shandong.
- GAN, Hailan (1993) *Lao She y la cultura de Beijing*, Beijing, editorial Mujeres de China.
- GAO, Xingjian (1997) *Una paloma de pico rojo*, Shenyang, editorial Brisa Primavera de Arte.
- GU, Shicang, WU, Xiaomei (2005) *Lao She y la revolución de China*, Beijing, Pueblo.
- GUAN, Defu (1997) *El salón de té y la renovación del pensamiento dramático*, Beijing, Drama de China.
- GUAN, Jixin (1998) *La crítica de Lao She*, Chongqing, editorial Chongqing.
- GUO, Feiping (1994) *La historia de la economía de la República*, Beijing, Pueblo.
- HAMILTON, Clayton (1910) *The theory of the theatre and other principles of dramatic criticism*, Nueva York, Heney holt and company.
- HE, Changhai, WU, Huaibing (1988) *La bibliografía de Lao She*, Huangshan, editorial Huangshan.
- HE, Siyu (2001) *La política y la cultura—desde El salón de té de Lao She*, Sichuan, Pueblo Sichuan.
- HOU, Jie (2014) *Los artistas y las prostitutas*, Beijing, Wenhua época.
- HU, Suqing (1980) *Sobre El salón de té de Lao She*, Beijing, Drama de China.
- HU, Yuancheng (2005) *El estudio de la moneda bancaria de China*, Beijing, editorial Economía China.
- HUANG, Zuolin (1962) *Charla de la teoría dramática*, Beijing, editorial Luz.
- JIAN, Kefu (2009) *La historia militar de la República*, Chongqing, editorial Chongqing.
- JIAO, Jvyin (1958) *La charla de El salón de té de Lao She*, Beijing: Periódico de Arte, N<sup>o</sup>1.
- JIAO, Jvyin (1984) *Los recursos de la investigación de Lao She*, Anhui, Este de He Fei.
- JIN, Dequn (1994) *El estudio de tierra del Gobierno de Democracia*, Beijing, Bandera Roja.
- KE, Ying y LI, Ying coord. (1982) *El arte del teatro de Lao She*, Beijing, Arte y Cultura.
- LAO She (1945) “Idiota”, *Wenhui*, Vol.8, pp. 3-8.  
(1949) “Algo sobre el humor”, *El alba*, Volumen enero.

- (1958) “Respuesta a algunas preguntas sobre *El salón de té*”, *El guillón*, Volumen mayo.
- (1980) *Laoshe habla de la creación literaria*, Shanghai, editorial Arte.
- (1982a) *El arte de obra teatral*, Beijing, Drama de China.
- (1982b) *La colección de las críticas de arte y literatura*, Hefei, Anhui.
- (1983) *El lenguaje de obras teatrales*, Beijing, editorial Arte.
- (1984) *Redacción y lectura*, Changsha, Pueblo Hunan.
- (1985) *Lenguaje, personajes y drama*, Beijing, Arte de Octubre.
- (1987) *Charlotear de mis siete obras teatrales, coleccionada en Laoshe habla de obra teatral*, Beijing, Drama de China.
- (1999a, b, c, d, e, f) *La colección completa de Lao She*, Beijing, Literatura del Pueblo.
- (2011) *Esta vida mía*, Nanjing, Arte y Literatura Jiangsu.
- LI, Fang (1997) *El recuerdo de Kaifeng*, Hefei, Universidad de Anhui.
- LI, Jianwu (1958) *La lectura de El salón de té*, Beijing, Literatura del Pueblo.
- LI, Oufan (2000) *El deseo del moderno*, Beijing, Sanlian.
- LI, Oufan (2008) *La modernidad de Shanghai— una cultura nueva en el metrópoli nuevo 1930- 1945*, Shanghai, Sanlian.
- LIN, Hongzhuan (2010) *La casa de té en la literatura del siglo XX*, Henan, Universidad de Henan.
- LIN, Songhe (1931) *La estadística social de Beijing*, Beijing, la comisaría de estadística social.
- LIU, Fenghan (2010) *La enciclopedia de la economía de la República*, Beijing, editorial Enciclopedias.
- LIU, Qing (2004) “La estructura artística de *El salón de té*”, Beijing, *Revista de Artistas*, N<sup>o</sup>06.
- LU, Xun (2005) *La colección completo de Lu Xun*, Beijing, Literatura del Pueblo.
- LUO, Suwen (1996) *La mujer y la sociedad contemporánea china*, Shanghai, Pueblo Shanghai.
- MA, Chi (2007) *La lectura de la ley de editar durante el gobierno de democracia* Nanjing, Pueblo Nanjing.
- MAI, Qianzeng (1931) *La investigación de las prostitutas de Beijing*, Beijing, Estudios Sociales.
- MEI, Qian (1958) *Sobre El salón de té*, Beijing, Arte de Beijing.
- MENG, Guanglai (1991) *Las investigaciones sobre Lao She*, Beijing, Arte y Cultura.
- MORENO García, Julia (1994) *La China del Siglo XX*, Madrid, Akal.

- QI, Xisheng (1991) *La política de las fuerzas militares de China*, Beijing, Universidad de Renmin de China.
- RAN, Yiqiao, LI, Zhentong (1980) *Sobre algunas dudas de El salón de té*, Shanghai, Universidad de Normal Shanghai.
- RAN, Yiqiao, LI, Zhentong (1988) *El estudio de la drama de Lao She*, Shanghai, Universidad de Normal Huadong.
- RONG Mengyuan (1985) *La historia contemporánea de China*, Sichuan, Pueblo de Sichuan.
- SHA, Ting (1959) La colección de las novelas cortas de Sha Ting, Beijing, Literatura del Pueblo.
- SHI, Xingze (1993) *El nacimiento del pensamiento literario de Lao She y su desarrollo*, Jinan, Arte de Shandong.
- SHI, Xingze (1997) *El estudio de Laoshe: un camino complicado de sesenta años*, Jinan, Arte de Shandong.
- SHU, Yi (1981) *La ciudad Beijing en las obras de Lao She*, Beijing, Drama de China.  
 (1992) “El lenguaje de Beijing”, *La drama China*, N<sup>o</sup>8.  
 (1999) *Mis nostalgias—Sobre mi padre Lao She*, Beijing: editorial de Radio y televisión de China.  
 (2001) *La Memoria de Lago de Paz*, Shenzhen, Hai Tian.  
 (2003) *Mi padre Lao She*, Liaoning, Pueblo de Liaoning.
- SONG, Qinxin (2011) *La historia social del periodo republico*, Beijing, Huawen.
- SONG, Yongyi (1988) *Lao She y el pensamiento cultural de China*, Shangha, Xuelin.
- SONG, Yongyi (2011) *La prostitución durante el gobierno de democracia*, Beijing, editorial de Literatura.
- SUN, Jie (2003) *La confusión del siglo: la crítica de Lao She*, Nanchang, Flores.
- SUN, Qihai (1996) *Documentos de la invasión de la federación de ocho países occidentales*, Beijing, Huawen.
- SUN, Shuyang (1988) *Los pensamientos mostrados en El salón de té*, Beijing, Literatura Moderna.
- SUN, Zhaiwei (1997) *La matanza Nanjing*, Beijing, editorial Beijing.
- TANG, Chenguang (2002) *Lao She y la China moderna*, Changsha, Universidad Normal de Hunan.
- UWE, Kraeuter (1983) *El milagro del escenario oriental—El salón de té en Europa Oeste*, Beijing, Arte y Cultura.
- VV.AA., (2008) *El teatro contemporáneo chino: colección de carteles y fotos*, Shanghai,

- Tecnología Shanghai.
- WANG, Chaowen (1979) *Después de El salón de té*, Beijing, Drama del Pueblo.
- WANG, Di (2006) *La cultura de la calle: el espacio público y la política local de Chengdu, entre 1870- 1930*, Beijing, Universidad de Renmin.
- WANG Gong (1980) *Los tres “tres” de El salón de té*, Shanghai, Arte del Pueblo.
- WANG, Guangdong (2001) *El modernismo y la popularización*, Shanghai, Pueblo de Shanghai.
- WANG, Shunu (1934) *La historia de la prostitución de China*, Shanghai, editorial La Vida.
- WANG, Xiaoqin (1999) *La investigación nueva de Lao She*, Beijing, Universidad Normal de Capital.
- WANG, Xinmin (2000) *La historia de la evolución del arte teatral moderno en China*, Hang Zhou, Universidad de Zhejiang.
- WANG, Yanxi (1994) *Todo sobre Lao She*, Shandong, Universidad de Shandong.
- WU, Fuhui, (1990) *La bibliografía de Sha Ding*. Beijing, Arte de Octubre.
- WU, Zelin (1999) *El problema de pobreza*, Revista Mensual Shen, Vol 3, N<sup>o</sup>7.
- XIA, Chen (1979) *En la segunda actuación de El salón de té*, Beijing, Drama del Pueblo.
- XIE, Zhaoxin (1994) *El estudio de psicología de las novelas de Lao She*, Beijing, Arte de Octubre.
- XU, Chuanhong (2010) *El salón de té de China*, Beijing, Huaxue.
- XU, Xinjiang (1999), *La comparación entre La medicina de Lu Xun y la casa de té en El salón de té de Lao She*, Lanzhou, Pueblo de Lanzhou.
- YAN, Aizhen (1996) *La vitalidad real—sobre la creación de Lao She*, Beijing, Literatura del Pueblo.
- YANG, Yi (1988) *El choque cultura y la selección estético*, Beijing, Literatura del Pueblo.
- YANG, Yi (2002) *Desde La tempestad amarilla hasta El salón de té—la comunicación entre la novela y la obra teatral de Lao She*, Beijing, Literatura del Pueblo.
- YE, Erlai (1960) *La bibiografía de Chekhov*, Beijing, Literatura Pueblo.
- YU, Shizhi (1996) “Sobre La zanja Longxu y El salón de té”, *Revista de Literatura moderna de China*, N<sup>o</sup>04.

- ZENG, Guangcan, WU, Huaibin (1985) *Los materiales del estudio de Lao She*, Beijing, Arte de Octubre
- ZENG, Guangcan (1987) *La investigación panorámica de Lao She (1929-1986)*, Tianjin, Educación de Tianjin.  
 (1994) “El modernismo: el esencial del pensamiento literario de Lao She”, *Revista académica de la Universidad Nankai*, N<sup>o</sup>5.  
 (2000) *La colección de los artículos académicos del congreso internacional del estudio de Lao She*, Tianjin, Pueblo de Tianjin.
- ZHANG, Bofeng (1990) *El grupo militar Beiyang*, Wuhan, editorial Wuhan.
- ZHANG, Geng (1958) *Hablar de El salón de té*, Periódico Diario del Pueblo, N<sup>o</sup>27 de mayo.
- ZHANG, Guixing (2005) *La crítica de setenta años de Lao She*, Beijing, Huaqiao.
- ZHANG, Luosheng (1993) “Sobre los pensamientos de Lao She del arte y la literatura”, *Revista Académica de la Universidad Xiantan*, N<sup>o</sup>3, 1993.  
 ZHANG, Luosheng (1999) *El fenómeno de Lao She y la fórmula de El salón de té—para recordar el aniversario de cien años del nacimiento de Lao She*, Beijing, Literatura del Pueblo.
- ZHANG, Yu (2005) *La recepción de El salón de té en Taiwan*, Taiwan, Estudios.
- ZHAO, Kai (1995) “Crítico literario sobre las tragedias de Lao She”, *Revista académica de la Universidad de Anhui*.
- ZHAO, Yuan (1991) *Beijing—La ciudad y la gente*, Shanghai, Pueblo de Shanghai.
- ZHOU, Gucheng (1988) *El recuerdo de la sociedad china*, Jin Nan, Qilu.
- ZHOU, Ruixiang, REN, Baoxian (1985) *Los 25 días inolvidables—El salón de té en Japón*, Beijing, editorial Beijing.
- ZHU, Liyuan (2005) *La teoría del arte moderno occidental*, Shanghai, Universidad de Normal Huadong.

## Fuentes electrónicas

Todas las referencias electrónicas fueron revisadas el marzo de 2016.

ALONSO, Dámaso. Hijos de la Ira.

<http://www.scribd.com/doc/2984918/Hijos-de-la-Ira-Damaso-alonso-en-espanol>

AUDUBERT, Rosa C. (1998) “*Mazurca para dos muertos*”: la historia o el retorno de las voces y los discursos.

<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero15/cela.html>

CELA, Camilo José (1995) Amo la palabra, discurso de recepción de Premio Cervantes.

[http://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/cela/discursos/discurso\\_01.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/cela/discursos/discurso_01.htm)

CIRIA, Concepción Bados, *El ceta de Mazurca para dos muertos*,

[http://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/cela/acerca/acerca\\_06.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/cela/acerca/acerca_06.htm)

GULLON, Germán (2008) *El realismo en la obra de Camilo José Cela (Viaje a la Alcarria y La colmena)*

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-realismo-en-la-obra-de-camilo-jose-cela-viaje-a-la-alcarria-y-la-colmena--0/>

INGENSCHAY, Dieter (2002) “¿A dónde se han ido las abejas? Imágenes de Madrid (antes y) después de *La Colmena*. *Revista de filología románica*, N° Extra 3, 131-150

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=289432>

JUARISTI, Jon. *Presentación de Camilo José Cela*.

<http://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/cela/presentacion.htm>

MARTÍNEZ CACHERO, J. M. (1971) *Introducción a la novela española de Posguerra*.

[http://cvc.cervantes.es/Ensenanza/biblioteca\\_ele/aepe/pdf/boletin\\_06\\_04\\_72/boletin\\_06\\_04\\_72\\_05.pdf](http://cvc.cervantes.es/Ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/boletin_06_04_72/boletin_06_04_72_05.pdf)

MOLINERO RUIZ, Carmen y YSAS, Pere (2003) *El malestar popular por las condiciones de vida, ¿un problema político para el régimen franquista?*

<http://www.unizar.es/eueez/cahe/molinero.pdf>

MONOVER.COM. *El grupo poético del 27*.

<http://www.monover.com/2009/20090408202-g27.htm>

PALOMAR BARÓ, Eduardo. *Extranjeros famosos en zona roja durante la Guerra civil*.

<http://www.galeon.com/razonespanola/r115-ext.htm>

SERRANO, SERRANO Samuel. *El Cela de Viaje a Alcarria*.

[http://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/cela/acerca/acerca\\_05.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/cela/acerca/acerca_05.htm)

SOBEJANO, GONZALO, *Cuatro novelas españolas contemporáneas*

[http://www.march.es/Recursos\\_Web/Culturales/Documentos/conferencias/ResumenesBIF/395.pdf](http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/Documentos/conferencias/ResumenesBIF/395.pdf)