LA COLMENA DE CAMILO-JOSÉ CELA ¿NOVELA BEHAVIORISTA? ¿OBJETIVISTA?

La colmena de Camilo-José Cela interesó la crítica desde su primera edición en Argentina y las siguientes en España. Su tema, el Madrid sórdido de 1942, la manera de tratarlo con una aparente objetividad, el estilo justo, preciso, sumamente variado, su técnica que muchos se apresuraron en calificar de « behaviorista » y muchos aspectos más se comentaron. Lo que nos interesa aquí exponer es la manera del narrador de presentar los hechos, o sea examinar la relación entre el narrador y la materia narrada, la perspectiva desde la cual está vista la « historia ». En efecto, un relato, sea el que sea, puede dar al lector más o menos detalles, y hacerlo de forma más o menos directa, situarse a una distancia más o menos grande de lo que cuenta, en suma adoptar tal o tal perspectiva.

Este interés marcado por un aspecto muy particular de *La colmena* nos vino a consecuencia de la lectura de varias críticas que levantaron nuestras sospechas. Escuchemos algunas de ellas, empezando por la de Eugenio de Nora, en 1962: « *La colmena* es un prodigioso mecanismo de relojería novelesca; o mejor, un organismo vivo en el que cada gesto, cada movimiento, cada palabra (por desligados que a veces puedan parecer) cooperan a la plenitud del conjunto: pero todo ello *sin que el novelista intervenga,* si no es —repetimos— como selector. (La única excepción son las dos frases interrogantes: « ... docenas de muchachas esperan —¿qué esperan, Dios mío? ¿por qué las tienes tan engañadas?— », que cierran el capítulo IV »).[1] Paul Ilye, el más conocido crítico de la obra de Cela, en su libro *La novelística de Camilo José Cela,* habla primero del procedimiento de la cámara utilizado por el autor en *La colmena* y luego hace la comparación con la técnica de Dos Passos; menciona la perspectiva múltiple, el perspectivismo y precisa

1. *La novela española contemporánea. 1927-1960. III,* Madrid, Gredos, p. 123. Subrayado nuestro.

que los derechos del narrador « son usurpados por la concomitancia de los personajes... cuyos puntos de mira se nos dan ». Dedica un parágrafo a la « Cinematografía y simultaneidad » pero en ningún momento hace alusión a las intervenciones del narrador.[2] Gonzalo Sobejano, uno de los mejores críticos de la novela de posguerra, afirmaba en 1975: « La técnica de *La colmena* no es nueva, puesto que un tipo de novela de compleja arquitectura según plurales perspectivas venía abriéndose camino desde los experimentos de Henry James y de Joyce... Pero esta técnica que suele denominarse « pluriperspectivista », « behaviorista » o « conductista » y, de un modo más general, « objetivista », era hasta Cela desconocida en España ».[3] Y todavía en 1978, Robert C. Spires escribía: « No es de ningún modo atrevido sostener que el movimiento objetivista o behaviorista tiene su aparición plenamente expresada en la novelística de la posguerra con la publicación de *La colmena.*[4] Spires se refiere al tono paradójico del narrador al hablar de la frialdad reflejada y de la angustia que surge a la vez de ciertas descripciones, pero no va más allá en el estudio del papel del narrador.

El behaviorismo o conductismo mencionado por tres de los críticos es una doctrina que reduce la sicología a la descripción del comportamiento; consiste, dice Vicente Granados, en « una actitud previa de considerar como únicamente real, en la vida psicológica de un hombre o de un animal, aquello que podría percibir un observador puramente exterior, representado, en último extremo, por el objetivo de un aparato fotográfico ».[5] Todos saben que tal teoría ha ejercido cierta influencia en la literatura y sobre todo en la novela norteamericana, empezando por John Dos Passos. Juan Goytisolo, por su parte, nos define las obras inspiradas por estas ideas como libros en los cuales « el autor ha eliminado todo juicio o comentario, evitando contarnos los sentimientos o ideas de sus personajes, limitándose a una descripción objetiva de sus actos y a la transcripción de sus palabras ».[6] Goytisolo cita como ejemplos *El Jarama, Los Bravos* y *La colmena.*

En la narrativa, behaviorismo, conductismo, objetivismo parecen por lo tanto equivalentes y el pluriperspectivismo formaría parte

2. Madrid, Gredos, 1971, p. 125-34.
3. *Novela española de nuestro tiempo.* Madrid, Prensa Española, p. 114.
4. *La novela española de posguerra.* Madrid, Planeta Universidad, CUPSA, p. 94.
5. *Literatura española. Siglo XX,* Madrid, Rosas, 1978, p. 162.
6. *Problemas de la novela.* Barcelona, Seix Barral, 1959, p. 20.

integrante del movimiento. A partir de las afirmaciones que acabamos de leer, deberíamos encontrar en *La colmena* un narrador que cuenta con frialdad e impasibilidad los hechos, sin intervenir nunca y de ninguna manera. El lector tendría que establecer él mismo las relaciones, sacar las conclusiones de los actos y palabras de los personajes. Debería haber una distancia marcada entre el narrador y la materia narrada, la perspectiva debería ser totalmente externa.

« No perdamos la perspectiva: yo ya estoy harta de decirlo, es lo único importante ».[7] Atribuida a doña Rosa, la dueña del café donde transcurre buena parte de la obra, esta primera frase del libro parece capital. Cela juega constantemente con esta perspectiva, la varía en múltiples ocasiones haciendo ver por medio del narrador o a través de dos o más personajes diferentes aspectos del Madrid de 1942 y de sus criaturas o también del mismo hecho, de la misma escena.

Hablando de objetivismo, Tzvetan Todorov escribe en « Poétique » que « el tipo de escritura que se ha llamado a veces narración objetiva se realiza ante todo con ayuda del discurso referencial ». En este tipo de discurso se puede ver « una dimensión significativa de la red de las visiones en la relación que se establece entre el narrador y los personajes »; el sistema que corresponde a la narración objetiva es la « visión desde fuera ».[8]

En el segundo párrafo de *La colmena,* el narrador nos hace ver la actuación de doña Rosa: « Hay quien dice que a doña Rosa le brillan los ojillos cuando viene la primavera y las muchachas empiezan a andar de manga corta. *Yo creo* que todo esto son habladurías: doña Rosa no hubiera soltado jamás un buen amadeo de plata por nada del mundo ». (p. 15) ¿Quién es este « yo »? Un poco más abajo, en el segundo parágrafo, se habla de don Leonardo Meléndez en tercera persona y en medio del párrafo se lee: « *A mí* no me parece que la haya corrido demasiado, pero la verdad es que sus ademanes son los de un hombre... » (p. 16). En las primeras páginas desde luego y muy a menudo en el texto, más que un narrador objetivo, totalmente ajeno a lo que cuenta, se utiliza un narrador omnisciente y omnipresente: « Mientras don Pablo, *que es un miserable que ve las cosas al revés,* sonríe contando lo de Madame Pimentón » (p. 30).

7. Utilizamos la tercera edición de la Editorial Noguer. Barcelona, Madrid, 1957, p. 15. Todos los subrayados en este trabajo son nuestros.

8. En *Qu'est-ce que le structuralisme?* Paris, Seuil, 1968, p. 119. Traducción nuestra.

« A don Pablo le sube a la cara una sonrisa de beatitud. *Si se le pudiese abrir el pecho, se le encontraría un corazón negro y pegajoso como la pez* » (p. 47). « Pepe, con la mirada humilde, se aparta de la dueña. En el fondo, *aunque no lo sepa,* tiene la conciencia tranquila » (p. 47-8). Estos ejemplos bastan para hacer reflexionar seriamente sobre el supuesto objetivismo de *La colmena* y la ausencia del narrador.

El « punto de vista » es uno de los aspectos de la técnica narrativa más estudiado en la crítica anglosajona desde Henry James con su división entre « showing » (mostrar) y « telling » (contar). Varios críticos han intentado dar explicaciones sobre el particular, entre otros Percy Lubbock en *The Craft of Fiction* [9] y Wayne Booth en *The Rhetoric of Fiction.*[10] Oscar Tacca ha tratado de establecer divisiones en su libro *Las voces de la novela* [11] pero nos parecen más acertados Norman Friedman y Gérard Genette. El primero, Friedman, en su conocido artículo « Point of View in Fiction. The development of a critical concept » [12] es el más explícito y detallado. Su clasificación se establece así: 1) Omnisciencia editorial 2) Omnisciencia neutral 3) Yo testigo 4) Yo protagonista 5) Omnisciencia múltiple y selectiva 6) Omnisciencia selectiva 7) Modo dramático 8) Modo cinematográfico. El segundo crítico, Genette, recoge en *Figures III* [13] los esfuerzos anteriores y los resume en tres posibilidades: 1) el narrador sabe más que el o los personajes 2) el narrador tiene iguales conocimientos que uno o varios de los personajes 3) el narrador sabe menos que su o sus personajes: de allí tenemos 1) una focalización cero 2) una focalización interna fija, variable o múltiple 3) una focalización externa.

Al tratar de encajar el narrador de *La colmena* en las categorías establecidas por Friedman, la primera reacción sería —sobre todo si se tiene en cuenta las varias críticas citadas anteriormente— el « modo cinematográfico » (The Camera). « Aquí, dice Friedman, la meta es trasmitir, sin aparente selección, o arreglo un « trozo de vida » tal como pasa ante el medio de registrar »;[14] éste sería el en-

9. London, Jonathan Cape, 1921.

10. Chicago, The University of Chicago Press, 1961.

11. Madrid, Gredos, 1973.

12. En *The Theory of the Novel,* edited by Philip Stevick. New York, The Free Press, 1967, p. 108-138.

13. Paris, Seuil, 1972.

14. Op. cit., p. 130. Traducción nuestra.

foque de las novelas « behavioristas » o « conductistas ». Recordamos que Paul Ilye, en el citado ensayo, habla de la cinematografía y dice que Cela « 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 aparecen en la novela ».[15] Visto así —e Ilye tiene razón—, desde luego ya no podemos hablar del « modo cinematográfico » tal como lo entiende Friedman, pues la selección, la intervención de un agente extraño a los personajes es evidente. Varios aspectos más que veremos a lo largo de este trabajo prueban que estamos muy lejos de una obra cercana a la película de cine. Tampoco podemos limitar *La colmena* al tercer aspecto de Genette llamada « focalización externa », ya que Dashiell Hammett sirve de ejemplo con sus novelas publicadas entre las dos guerras mundiales y en las cuales el héroe actúa ante los ojos del lector sin que se conozcan nunca sus pensamientos ni sentimientos por boca del narrador. He aquí unos ejemplos bien claros de que no tenemos una focalización externa: « Aun sin darse cuenta, en el fondo era feliz » (p. 55). « Don Jaime Arce ya no piensa ni en los espejos... ni en los tuberculosos que albergará el café (un 10% aproximadamente) » (p. 60). « Su cabeza estaba llena de buenas intenciones y de puntos suspensivos » (p. 80). « Martín Marco sigue caminando, lo de la bicicleta lo olvida pronto » (p. 87). En la terminología de Genette, este tipo de alteración, es decir un exceso de información dada por el narrador se llama una « paralepsis » y consiste precisamente en una incursión en la conciencia de un personaje en el curso de un relato generalmente llevado en focalización externa.

El « modo cinematográfico » según Friedman supone la mayor objetivación posible y lleva el número 8 de su clasificación, como vimos anteriormente; entonces, para lograr nuestro propósito de catalogar a nuestro narrador, iremos bajando en la escala y nos pararemos en la « omnisciencia múltiple y selectiva » (número 5) que supone la eliminación no sólo del autor sino también del narrador. Esta categoría debería satisfacernos si se tratara realmente de una narración objetiva, como afirman tantos. Pero, ¿dónde situar entonces los fragmentos citados hace un momento? Evidentemente no caben tampoco dentro de esta categoría y pasaremos al segundo escalón, a la « omnisciencia neutral », donde el autor emplea la tercera persona

15. Op. cit., p. 131-2.

y goza de poderes ilimitados pero no interviene directamente. Esto correspondería más o menos a la primera clasificación de Genette, la « focalización cero » que toma por modelo el relato clásico. En conjunto, podemos decir de la obra que el narrador de Cela conoce a sus casi trescientos personajes desde fuera y desde dentro, en su presente y en su pasado y los hace desfilar ante nosotros: pero tenemos varios casos en que la intromisión del narrador aparece claramente, como en varias intervenciones ya mencionadas y en estas otras quizá más evidentes aún: « Si el limpia fuese culto sería, sin duda, lector de Vázquez Mella » (p. 68). « Los patriarcas antiguos debieron ser bastante parecidos al señor Ramón » (p. 80). « El niño no tiene cara de persona, tiene cara de animal doméstico, de sucia bestia, de pervertida bestia de corral » (p. 91).

Todo esto nos aleja también de la segunda categoría y nos acerca a la primera de Friedman, la « omnisciencia editorial »; aquí el autor tiene todos los poderes, presenta, critica los acontecimientos, las reacciones, ideas y emociones des sus personajes; la nota característica, precisa Friedman, es la presencia de la voz del autor que habla en primera persona. ¿No sería esto el « yo » empleado en las dos frases citadas al principio? ¿Y estas otras?: « Se llama Mauricio Segovia y está empleado en la telefónica. *Digo todo esto porque,* a lo mejor, después vuelve a salir » (p. 35). « Uno de los hombres que, de codos sobre el velador, *ya sabeis,* se sujeta la pálida frente con la mano » (p. 38). « Doña Rosa, *como decimos,* llamó al encargado » (p. 51) « Un hombre baja por Goya leyendo el periódico: *cuando lo cogemos* pasa por delante de una pequeña librería » (p. 85). « El gitanito, *creo que ya lo dijimos,* debe andar por los seis años » (p. 105). Estas precisiones, explicaciones, intervenciones vienen a ser también transgresiones del nivel narrativo: el narrador pasa de un nivel a otro, del nivel extradiegético, es decir de estar fuera del relato, al universo diegético, a estar dentro del relato, de una forma clarísima. Estas últimas intrusiones, llamadas por Genette « metalepsis », son las que más extrañan en *La colmena.*

Estas intervenciones múltiples nos llevan más lejos en nuestro análisis. Al examinar de cerca el texto, un lector atento siente pronto que este narrador omnipresente y omnisciente lo juzga todo y presenta los hechos con una ironía a veces apenas perceptible, otras veces más evidente o más mordaz. En este desolador panorama de la capital de la posguerra, podemos detectar a menudo una actitud iróni-

ca, esta « foma superior de la sonrisa » [16] de la cual habla Pérez de Ayala en *Las máscaras* o esta « extrema conciencia » mencionada por los filósofos desde Sócrates. Sin embargo, aquí, como subraya Vladimir Jankelevitch en su ensayo sobre la ironía: « La ironía hace reír sin tener ganas de reír y bromea fríamente, sin divertirse; siempre es burlona pero seria ».[17]

La ironía implica siempre un juicio de valor y supone complicidad entre el narrador y el lector; esto constituye un factor más para que se dude del objetivismo de *La colmena.* Veamos algunas frases que ilustran este punto de vista: « En una mesa del fondo, dos pensionistas, *pintadas como dos monos,* hablan de los músicos ». (p. 13) « A la Uruguaya la llaman así porque es de Buenos Aires ». (p. 212) « Los vecinos de la casa del crimen, *que eran todos españoles,* pronunciaron, quién más quién menos, su frase lapidaria » (p. 128). Hasta aquí, no se nota más que una leve ironía pero en otras ocasiones el narrador adopta una actitud más chistosa, particularmente en escenas donde la gente emplea un lenguaje fuerte o palabrotas y en las escenas escatológicas. Aun en estos momentos se puede hablar de ironía pues se trata de algo superior a lo meramente cómico; en efecto el lector distingue el guiño del que maneja sus títeres y le convida a considerar la vida con filosofía. Finalmente mencionemos algunos fragmentos de ironía más dura, donde la crítica del hombre y de la sociedad se hace más abierta: « De estos hombres se ve en seguida que son los triunfadores, los señalados, los acostumbrados a mandar » (p. 36). « Pablo Alonso sonríe con la sonrisa del buey benévolo, del hombre que tiene las mujeres no por la cara, sino por la cartera ». (p. 95). « En la habitación de delante... don Obdulio, desde un dorado marco de purpurina, con el bigote enhiesto y la mirada dulce, protege, como un malévolo y picardeado diosecillo del amor, la clandestinidad que permite comer a su viuda ». (p. 180) « La señorita Pirula tiene un instituto conservador muy perspicaz, probablemente hará carrera ». (p. 219)

Todas estas constantaciones, que forzosamente tienen que limitarse por el tiempo, nos llevan a afirmar que no se puede hablar de objetivismo puro de ninguna manera, ni de behaviorismo, ni de un narrador impasible, ni de una visión desde fuera. Tenemos un relato con « apariencia » de objetividad, una serie de cuadros, de escenas

16. *Obras completas III.* Madrid, Aguilar, 1965, p. 40.
17. *L'Ironie.* Paris, Flammarion, 1964, p. 140. Traducción nuestra.

paralelas en el tiempo muchas veces, tenemos una infinidad de perspectivas de la sociedad pero aún así se trata de un relato donde está presente un informador. Por lo tanto se mezcla constantemente en *La colmena* lo tradicional con lo moderno. Podríamos decir con Genette que tenemos una focalización externa en buena parte del libro pero que frecuentemente la focalización se hace interna y otras veces cero. Con Todorov tendríamos una visión « desde fuera » a veces y otras « desde dentro ». No podríamos afirmar sin embargo que el narrador llega a ser un personaje de la novela, pero no cabe la menor duda que su presencia directa se siente a lo largo de toda la novela, que todo el texto está salpicado de intervenciones del narrador.

MARYSE BERTRAND DE MUÑOZ
Universidad de Montreal