



ABRIR VOLUMEN I

MARÍA ASUNCIÓN GALINDO ALONSO

LA NOVELA DE UNA HORA

TESIS DOCTORAL

Director: Dr. D. GONZALO SANTONJA GÓMEZ

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA**

Septiembre, 1996.

MARÍA ASUNCIÓN GALINDO ALONSO

LA NOVELA DE UNA HORA

Volumen II

6.1. EDUARDO ZAMACOIS.

En el número seis de **La Novela de una Hora**, correspondiente al 10 de abril de 1936, se publica el relato inédito de Eduardo Zamacois (Pinar del Río, Cuba, 1873-Buenos Aires 1971) **Los que se van piden perdón**. Anunciado e incluido en la nómina de colaboradores de la revista su nombre quedó adscrito a ella desde el segundo número, en tanto que autor del capítulo segundo de **Cien por Cien**. Comparte, recordemos, este número con W. Fernández Flórez y fue continuador, en la **Novela Multiplicada**, de Concha Espina, participación ésta que sitúa en destacado lugar a uno de los novelistas españoles más emblemáticos del primer tercio de siglo. Sorprende, sin embargo, dada su indudable representatividad, que **Editores Reunidos** no reservara uno de los primeros números para la publicación de su novela corta; cauta posposición que pudo obedecer, bien al retraso en la entrega del inédito bien a la intención de dejar plenamente configurado el proyecto ideológico de la empresa promotora. La primera de las hipótesis podría sustentarse en la coincidencia de estas fechas con una época de cierto vacío creativo¹; no obstante, su anterior colaboración para el ingenio literario colectivo, así como su facilidad para componer una novela corta (unos quince días) hacen que tal hipótesis carezca de demasiado fundamento. Más probable nos parece que la tardía incorporación de Zamacois al catálogo de **La Novela de una Hora** responda a un compás de espera adecuado a la conformación ideológica que con ella se pretendía. Observemos, en este sentido, cómo a diferencia de sus predecesores (Mata y Bueno, esencialmente), en el fundador de **El Cuento Semanal**, es perceptible sólo un cambio que afecta a su trayectoria novelesca: lo galante-erótico, marca de sus primeras novelas, evoluciona hacia contenidos cercanos al realismo social.² En ningún momento se nos ofrece el afán justificativo y de arrepentimiento sobre actitudes del pasado (Mata) o evolución hacia opciones ideológicas sumamente conservadoras (Bueno). En definitiva, la imagen pública del "*impenitente gozador de la vida*"³ que era y siguió siendo Zamacois mal se podía avenir con la línea moralizadora que subyace en el proyecto popular de **Editores Reunidos**. Si a este condicionamiento sumamos la ausencia de galardones a su obra novelesca (uno de los soportes del prestigio de los novelistas que lo precedieron) tendremos la cabal explicación del lugar no demasiado privilegiado que su novelita ocupa. De otra parte, la falta de reconocimiento oficial que los premios conllevan aparece indisolublemente unido a su inquieto carácter que, periódicamente, lo llevaba a ausentarse de nuestro país: vida bohemia y errante, poco propicia al cabildeo literario. Permítasenos resumir estos decisivos aspectos de su personalidad con sus palabras:

*"Blanca Valoris⁴ me conocía mejor que mi padre. Yo no apetecía riquezas ni honores. Yo husmeaba aventuras, buscaba vida. Pero hasta que ella no me lo dijo no lo supe. Yo esperaba un suceso que transformara mis costumbres; algo fuerte que me sacase de mí mismo, que me liberase de aquella tristeza -sombra desalentadora, muda, tejido por las arañas del remordimiento y del fastidio- que nunca me dejó ser completamente dichoso, y que en mi senectud todavía me acompaña"*⁵.

La Novela Corta



LOS ULTIMOS
CAPITULOS

por Eduardo Zamacois

5 cts.

Cubierta correspondiente al n° 14, 15 de abril, 1916.

aunque referidas a la preparación para su segundo viaje a América (1916)⁶, bien pueden ser aplicados, tanto a su escasa apetencia de laureles oficiales como a su inveterada propensión a la búsqueda de la aventura. En otro momento de sus **Memorias**, aludiendo a la descripción realizada por Julio Cejador en **Historia de la Lengua y Literatura Castellana** sobre "*su genio independiente y solitario*", abunda en este rasgo de su carácter que lo privó de premios literarios:

*"Aunque enamorado de la gloria, nunca concurría a ningún certamen, ni pensé jamás en alcanzar el Premio Nobel⁷, ni solicité el honor de figurar en las Enciclopedias. Retraimiento que no achaco a timidez, ni a orgullo, sino al intocable respeto que me debo a mí mismo"*⁸

Ahora bien, la ausencia de estos reconocimientos oficiales, no resulta impedimento para una popularidad que fue forjándose desde finales de siglo y se prolongará hasta 1936. Al decir de Sáinz de Robles: "*Hasta 1936 la fama popular de Zamacois fue grande y segura. Fama que debió tanto a sus novelas como a su personalidad*"⁹. El inicio de esta fama se corresponde con sus colaboraciones en periódicos y revistas, plataforma de aprendizaje que unida a su carácter inquieto y emprendedor dará como resultado la fundación de una serie de publicaciones periódicas, entre ellas una decisiva: **El Cuento Semanal**, que afianza su fama y favorece la de un nutrido grupo de sus coetáneos. Su primer artículo lo publicó a los diecisiete años en el diario madrileño **El Globo**¹⁰. A él siguen los de revistas minoritarias radicales, de **Los Dominicales del Libre Pensamiento** a **El Motín**, dirigido por José NaKens¹¹. Forma parte del consejo de redacción de **La democracia social**, constituido por los que serán fundadores de la revista **Germinal** en 1897 (Ernesto Bark, Ricardo Fuentes, Palomero, Manuel Paso, Delorme y Miguel Sawa). En este mismo año, los componentes del grupo director del periódico citado pasan a formar parte del diario republicano **El País**, bajo la dirección de Joaquín Dicenta. Artículos menos radicales serán publicados en años sucesivos en la revista **Nuevo Mundo** y en los diarios **La Correspondencia de España**, **El Liberal**, **La Tribuna** (crónicas de guerra, enviadas desde Berlín)¹² y **Los Lunes del Imparcial**.

Su trayectoria como empresario relacionada con publicaciones periódicas ofrece un inicio y final exitosos, jalonados por la creación de efímeras empresas. La primera de duradera existencia fue el semanario barcelonés **Vida Galante** "*que escandalizaba a los borregos de entonces y gozó de vida larga y próspera*"¹³. En las efímeras se asocia con Eduardo de Barriobero y Joaquín Segura, para la fundación de un semanario radical, **El Escándalo**. Sigue a éste otro proyecto como impresor (el capital: dos mil pesetas prestadas por su madre) que hace posible la salida de **El Libre examen** -semanario ultraizquierdista, ideado por Carlos Chfés-; de **La justicia** -diario republicano- y del **Extraordinario del Liberal imparcial**, publicación semi clandestina una y otra vez secuestrada. La imprenta, pensada a imitación de Balzac, tampoco tuvo vida prolongada.¹⁴

Se corresponden estas iniciativas con los años de bohemia madrileña de los que da cuenta Antonio Espina. Sitúa, recordemos, a Zamacois, en compañía de los dos cofundadores del primer semanario citado

y de Ernesto Bark, en el Café de la Luna, espacio que les servía -a modo de despacho- para fraguar "revistas literarias y alguna política, todas de corta vida" ¹⁵ ; preludeo, sin embargo, de otros proyectos de publicaciones periódicas signados por el éxito: **El Cuento Semanal** (1907) y **Los Contemporáneos** (1909). Del papel de Zamacois en estas revistas, así como de su importancia para la aclimatación en España de la novela corta popular (modelo seguido con variantes por las colecciones editadas hasta 1936) nos hemos ocupado en el capítulo primero de nuestro trabajo; insistamos ahora tan sólo en cómo este decisivo papel de inaugurador del género parece ser obviado por **Editores Reunidos**.¹⁶

Otro de los índices de su popularidad viene dado por sus colaboraciones tanto para las dos revistas fundadas por él, como para sus continuadoras. La abundancia de títulos nos ha determinado a reseñarlas atendiendo sólo a casos excepcionales significativos. Abundante, y continuada es su presencia en este medio popular: doscientos cincuenta y un títulos¹⁷ distribuidos en las colecciones madrileñas de mayor entidad y -fenómeno infrecuente- en una colección valenciana: **La Novela con regalo**. Tres novelitas para **El Cuento Semanal**, hábilmente espaciadas y (nº 4 en 1907; nºs. 60 y 97 en 1908). Para la segunda revista, también fundada por él, **Los Contemporáneos**, -contabilizadas por Granjel- un total de once; solo hemos podido constatar cuatro: tres en 1909 (nºs. 25, 39, 53) y otro en 1913, **Manejo de Cuentos**, año de reformas en la revista; entre otras de su nombre ¹⁸ , para dar cumplida muestra de los considerados como maestros: Zamacois queda asociado a esta categoría magistral. En este mismo año, otro inédito para **El libro popular** (nº 11). Dos para **La novela corta** (nº 14, 1916; nº 66, 1917); otros dos (nºs. 2 y 3), en 1917, para la revista valenciana citada; cuatro para **La novela semanal: Memorias de un vagón de ferrocarril** para sus primeros números (nº 3, 1912), otro inédito en este mismo año (nº 26) y dos en los siguientes **Horas Locas** ¹⁹ 1922 y el nº 81 en 1923). A partir de 1922 inicia sus colaboraciones para las revistas de Artemio Precioso: un total de diecisiete títulos, distribuidos entre 1923 (nº 26, **Una mujer espiritual**) al nº 332 (1928) para **La Novela de Hoy**; a ellos se añaden dos para **La novela de Noche** (nºs. 7 y 12, 1924). Autor, por tanto, de los contratados en *exclusiva*, según prueba, primero, la abundancia de títulos publicados y segundo, la ausencia de su firma en otras revistas durante los años en los que el mecenas albacetense estuvo a cargo de las mencionadas colecciones sintomáticamente sólo será roto este carácter exclusivo en su inicio (**El marido no quiere**, nº 81, 1923, en **La Novela Semanal**) y en 1928 (fecha en que Artemio Precioso -7 de Septiembre, nº 330- cesa en la dirección de **La Novela de Hoy**). Aparece su firma, (en este año de crisis para el creador de los privilegiados contratos en exclusiva) en **La Novela Mundial** revista a la que cede tres títulos no inéditos, una prueba más (caso análogo al indicado en P. Mata) de su indudable popularidad. Son sus títulos el recién citado de **La Novela Semanal: Astucias de mujer**; nº 118, previamente publicado (1924) en **La Novela de noche** y **Vicente Blasco Ibáñez**, nº extraordinario, en 1928, de **La Novela Mundial** editado, con anterioridad, en la serie **Mis contemporáneos I** (1910). Sus colaboraciones durante este año, preludeo del declive de las colecciones populares, se completan con **El**

folletín en el nº 4 de **Los Novelistas**.

Sigue a esta abundante producción de novelas cortas, una época de vacío que viene a coincidir con la anunciada decadencia del género ²⁰ y con un nuevo viaje a América y Europa. ²¹ Reaparece su firma en **Los 13** (1933) revista que le reserva el honor de publicarle un inédito en su primer número -**Más fuerte que el ridículo**- como homenaje y prueba de agradecimiento al inventor del *modelo popular*, que hizo posible la existencia de las colecciones que siguieron a **El Cuento Semanal** y **Los Contemporáneos** ²². Sus colaboraciones para colecciones de quiosco finalizan con **Los que se van piden perdón**, publicada en **La Novela de Una hora**, de la que nos ocuparemos en las siguientes páginas.

Otro de los soportes de su fama se cifra en su amplia producción de novelas extensas. Desde 1896 a 1935 publica unos veintitrés títulos ²³ y a ellos han de sumarse doce volúmenes, en los que se incluyen buena parte de los relatos breves editados en distintas colecciones; más las obras que recogen momentos autobiográficos, crítica literaria o experiencias y anécdotas de sus viajes.²⁴ Establece el propio Zamacois tres épocas en su novelística denominadas: **Novelas de la primera época** (las escritas hasta 1910), calificadas como pasionales; **Novelas de la segunda época** (1910-1923), en un momento de "*indecisión o transición*" en el que *el sentimiento amoroso me preocupa menos, y me aventuré por los pagos del misterio y la ironía*" ²⁵ y **Novelas de la tercera época** (1927-1935), conceptuadas como "*novelas de ambiente social*". La distinción de estos tres momentos responde a una clara evolución que afecta al tratamiento de temas más que al de estructuras novelescas propiamente dichas. Las de su primera época permiten considerarlo como pionero de la novela erótica española de principios de siglo: "*primer literato a quien se le adjudicó el calificativo de galante [...] habría llegado a ser la primera figura de la literatura amorosa si no hubiera surgido Felipe Trigo*". Corresponden estas apreciaciones a uno de sus coetáneos, Carlos Fortuny, emitidas hacia 1930 en **La ola verde**, volumen antológico de autores y novelas eróticas. La presentación de Fortuny finaliza con una breve exposición que atiende al carácter evolutivo de las novelas de Zamacois, basado en la adecuación a los nuevos gustos del público:

*"... cuando aquellas novelitas de Zamacois, que hace treinta años constituían el acicate morboso de los aficionados a los manjares excitantes, empezaron a parecer infantiles al público, Eduardo Zamacois adoptó el excelente acuerdo de evolucionar, y a su primera época de escritor galante, cantor del *demi-monde* y cultivador de una pornografía al *chantilly*, sucedió el Zamacois del día, que se preocupa de problemas sociales, de temas de la raza, y cuando aborda una escena amorosa que pudiéramos llamar naturalista, se produce distintamente del Zamacois de la juventud. Hoy, la sazónada madurez de Zamacois, le mantiene a tranquilizadora distancia de la pornografía".*²⁶

Ponen de manifiesto estas palabras como el pionero, en lo "*galante*", y en ese medio peculiar de acercamiento al público que suponen las colecciones de novelas breves, precedió también a sus coetáneos en un saber escapar de los encorsetados esquemas erótico-galantes. Significativas resultan, en este sentido,

las reiteradas planchas incorporadas, tanto en las obras editadas por Renacimiento, como en las de **La Novela de Hoy** con aclaraciones (por parte de la editora y del autor) que pasamos a transcribir -pese a su amplitud- pues sirven de resumen, por una parte, a esa voluntad de cambio; de otra, dan cuenta de la fiel adscripción de Zamacois a sellos editoriales:

"... la "Advertencia" que insertamos a continuación, suscrita por el mismo Zamacois, y a la que remitimos a lectores y libreros:

DECLARACIÓN INDISPENSABLE

*Mis doce o quince primeros libros: **La enferma, Punto-Negro, El seductor, Duelo a muerte, etc.**, fueron escritos y vendidos a precios irrisorios a la Casa editorial Sopena, la cual, después de veinte años, continúa publicándolos con los mismos errores, y envueltos en los mismos deplorables andrajos literarios con que aparecieron.*

Pero yo, persuadido de que no merecían este mal trato, acudí a corregirlos, y tan honrada y perseverante aplicación puse en ello, que casi "he vuelto a escribirlos".

*De consiguiente, la única edición que me atrevo a recomendar a mis lectores es esta de **RENACIMIENTO**. Todas las anteriores -especialmente aquellas de la Casa editorial Sopena- son execrables, y únicamente merecen olvido. Yo no las reconozco; no las autorizo; yo no escribiré jamás sobre la primera página de esos volúmenes una dedicatoria...*

Por rescatar los millares de ejemplares que de esas ediciones se han vendido daría el autor su mano derecha...

Eduardo ZAMACOIS"

Febrero, 1923.

Tal fidelidad puede ser comprobada, amén de en este texto, en nuestra bibliografía adjunta: hasta 1910 fue su editor el barcelonés **Sopena** (uno de los veteranos editores que rechazó el proyecto de **El Cuento Semanal**); a partir de esta fecha, la prestigiosa **Renacimiento** lo incluye entre sus autores exclusivos y en ella seguirá publicando hasta el momento de ser arrastrada por la suspensión de pagos de la CIAP. En consideración del propio autor: su vida renació con Renacimiento. Añadiremos sólo dos datos más que apuntan inequívocamente al mantenimiento de su popularidad en los años treinta: la colección de la CIAP, **El Libro para todos** (en su catálogo aparecen obras de cuatro autores, salvo Bueno, precedentes en **La Novela de una Hora** no se trata, lógicamente, de simple coincidencia) reedita **Memorias de un vagón de ferrocarril**. Novela publicada por **Renacimiento** en 1922 con versión resumida previa en **La Novela Semanal**. Segundo, un reclamo publicitario en la fachada de la **Librería** fe de la madrileña Puerta del Sol, anuncia su novela **Los vivos muertos**, al precio de cinco pesetas,²⁷ precede, en este anuncio, su nombre y obra a los de Concha Espina.

En el inquieto, innovador, prolífico y popular novelista del primer tercio de siglo, se empieza a apreciar un descenso de su labor creativa hacia los primeros años de los treinta, en su haber solo cuatro

títulos: dos novelas largas, **El delito de todos** (1933) y **La antorcha apagada** (1935) y dos breves, las publicadas en **Los 13** y en nuestra colección; en 1938 dará a la imprenta su última novela **El asedio de Madrid**²⁸ editada en Barcelona. La guerra civil, como en tantos otros escritores, cercenó futuros proyectos literarios, entre ellos la continuación de la serie iniciada con **Las Raíces**. Durante su exilio en Cuba, México, Nueva York y Buenos Aires, continúa colaborando en distintos periódicos, trabaja para el cine norteamericano, elabora **Novelas Radiales** (denominados así por su medio de difusión, la radio²⁹), traduce para **Reader's Digest** y redacta sus memorias: **Un hombre que se va....**, documento básico para reconstruir su biobibliografía, publicadas en Buenos Aires en 1964³⁰.

La guerra civil y el exilio, desgraciadamente, no solo interrumpieron su tarea novelesca, sino que propiciaron el olvido de un eslabón imprescindible para entender y explicar la producción novelesca del primer tercio de nuestro siglo, hasta el límite de anticipar su muerte (Buenos Aires, 1971) en nada menos que diecisiete años³¹. Fue rescatado de este olvido por Federico Sáinz de Robles, entusiasta paladín de **Los promocionistas** -con Eduardo Zamacois a la cabeza- en su historia de la literatura, diccionario, antología y ensayos, en los que aborda el estudio de los autores y publicaciones que contribuyeron al espectacular despliegue narrativo y editorial de los primeros decenios del siglo XX. Además compuso un amplio prólogo para la única reedición de posguerra de cierta importancia de la obra de Zamacois; el volumen **Obras Selectas** (1959) que incluye las novelas: **Las raíces**, **Los vivos muertos**, **El delito de todos**, **Memorias de un vagón de ferrocarril**, **La opinión ajena** y **Memorias de un hombre pequeño**; también prologó sus memorias definitivas: **Un hombre que se va**. Joaquín de Entrambasaguas dedica un amplio estudio crítico y biográfico en el prólogo a **Memorias de un vagón de ferrocarril**³² y Luis S. Granjel como antesala al estudio de **La Novela Corta en España**, incorpora un extenso capítulo sobre la vida y obra de Zamacois.³³ Una de las últimas reivindicaciones sobre su significación literaria ha sido apuntada por Juan Ignacio Ferreras³⁴; queda, no obstante, pendiente un completo estudio de su obra, imprescindible, en palabras de Granjel, "*si queremos que el conocimiento del más inmediato pasado en la historia de la novela española deje de ser lo que es actualmente, fragmentario panorama donde sólo emergen, como islotes, algunos nombres, desconociéndose, en absoluto, qué tendencias literarias gozaron de mayor popularidad, qué escritores eran más leídos y cuál fue el efectivo ámbito de su influjo*"³⁵

6.2. LOS QUE SE VAN PIDEN PERDÓN

El resumen reclamo con que se anunciaba esta novelita en el número cinco, vuelve al elogio mixto autor-obra. La alabanza al autor, centrada en su popularidad y maestría: "*Los innumerables admiradores del gran novelista leerán ávidamente.... La de la novelita ofrece tres núcleos de interés: "esta historia de amor, de intenso dramatismo, donde el misterio es el principal personaje"*. Insertado el texto narrativo, entre las páginas 3 y 55, su extensión se ajusta a la media acostumbrada, 53 páginas, incluidas las

ilustraciones interiores, de nuevo a cargo del anónimo dibujante de los números tres y cuatro.³⁶ Carece de páginas de presentación del novelista, obviamente innecesarias, pues amén de ser lo suficientemente conocido como para no necesitar presentación, las informaciones más personales (foco de atracción de los lectores) habían sido reveladas en las presentaciones que precedieron a sus numerosas colaboraciones para **La Novela de Hoy**. Así en "*A manera de Prólogo*" de **Odios Salvajes** (3 agosto, 1923 n° 64 extraordinario) firmado por Artemio Precioso se destaca el interés que su obra despierta en el público y especialmente en el femenino; lectoras con las que mantuvo correspondencia epistolar e, incluso, alguna aventura galante. Para reforzar la sugerencia, el prologuista incluye una historia protagonizada por una dama bonaerense quien, tras un preámbulo de emisarios, "*pudo ella misma comprobar [...] que Zamacois, si era un caballero exquisito y atildado, era también un hombre, todo un hombre que sabe amar...*"³⁷

En la entrevista, también realizada por Precioso, que prelude **Historia de un drama que no gustó** (el quinto título de Zamacois para la serie, 7 de marzo de 1924, n° 95) las informaciones recaen en los lugares y tiempo de escritura: de "*mozo*" en los cafés, ahora prefiere aislarse; un par de semanas para una novela corta, para las extensas no lo precisa "*porque los asuntos suelen vivir conmigo mucho más tiempo*"³⁸. En cuanto a las interferencias autor-público, Zamacois responde de manera tajante: "*Cuando planeo un libro jamás... ¡jamás!... pensé en que pudiese gustar o no al público. El escritor debe escribir "para sí mismo", para deleite de su terrible "yo crítico"*."³⁹ Se cierra la entrevista con su opinión sobre matrimonio-divorcio: "*El matrimonio me parece una institución tolerable a condición de que exista el divorcio*"⁴⁰. Muestra significativa, la de estos dos prólogos, sobre el escritor y el hombre que hacen innecesarias, incluso **La Novela de Hoy**, estas páginas iniciales, ausencia que puede ser comprobada en los números intermedios a los citados como muestra: **La Divina pirueta** y **El vacío absoluto** (segunda y cuarta de sus colaboraciones para **La novela de Hoy**, publicadas el 27 de abril de 1923 -n° 50- y el 30 de noviembre del mismo año, n° 81). A las informaciones aportadas por los "*A manera de prólogo*", han de sumarse las de las obras autobiográficas editadas con anterioridad a 1936: **Años de miseria y de risa** (1916), **Confesiones de un niño decente** (1921); tanto más cuanto algunos capítulos del primer volumen fueron editados por **Los Contemporáneos** y, por consiguiente, conocidos por los habituales consumidores de novelas de quiosco. En definitiva, **Los que se van piden perdón** va tan sólo precedida de las dos planchas acordes con la maquetación habitual de los tres números anteriores: autor, título, editorial, en la portada y anuncio de "*Primeros volúmenes*" (contraportada) en los que se incluyen los seis ya publicados y el séptimo. Las páginas restantes, hasta las 64, quedan cubiertas por el **Capítulo sexto** de **Cien por Cien** a cargo de **Benjamín Jarnés** (páginas 56-63) y el anuncio (sólo una página) de fondos editoriales de novelas policíacas.⁴¹ La conjunción Zamacois-Jarnés en este número sexto lo dota de indudable interés⁴², por tratarse de estos dos colaboradores que escapan de la atonía general que signa a **La Novela de Una Hora**, tanto por el nuevo enfoque proporcionado a la **Novela Multiplicada**, (quedó analizado en el capítulo IV de nuestro

La novela de
UNA HORA XI XII I
X V II
IX III

EDUARDO ZAMACOIS
LOS QUE SE VAN *niden* **PERDON**



Cubierta correspondiente al nº 6, 10 de abril, 1936.

trabajo) como por las novedades que sus relatos breves aportan conjunto de la serie.

6.2.1. El protagonismo del misterio.

El argumento de **Los que se van piden perdón** responde a uno de los temas del reclamo en tanto que Zamacois, ateniéndose a la estructura novelesca propia del naturalismo, centra el relato en un misterio, móvil que permite explicar el carácter y actuaciones de los protagonistas. Tal misterio está basado en una historia de adulterio con final trágico y fantasmal.

Los protagonistas son los imprescindibles para la configuración de la relación amorosa triangular y para el desarrollo de la intriga propia de estos casos: reacciones extrañas y ausencia del hogar del adúltero (Pedro Varo); preocupación y afán por justificar y encontrar las razones de las anomalías del comportamiento del marido, accesos de celos, angustia y llanto, en Jesusa (señora de Varo). A ellos se añaden dos factores en los que radica su carácter misterioso. El primero se corresponde con la amante-oculta tras el nombre de un amigo de Pedro Varo (Álvaro Noya), es en realidad la hermana mayor de la joven esposa (Luisa Eugenia). Lazos de sangre que le impiden pensar en ella como causa del pretexto el cuidado del amigo enfermo en Burgos, inventado por Pedro para ausentarse durante una semana. Ello permite, a su vez, alargar la historia mediante la visita a algunas amigas (las que le resultaban sospechosas) y ampliar, en esbozo, distintos tipos de mujer. De otra parte, las historias inventadas por el marido infiel salvo el nombre: la amante está enferma y los días transcurridos cuidándola y atendiéndola hasta su muerte han dejado profunda huella en el protagonista. El relato de la dolorosa enfermedad del supuesto amigo y de la hora exacta de su muerte, anunciada por un sueño premonitorio del moribundo, da paso al segundo factor en el que se asienta el misterio. Después de una serie de avisos: sonido de un timbre, nadie lo ha pulsado, parada del reloj en la hora de la muerte del fingido amigo, Luisa Eugenia aparece con un dedo sobre los labios. Lo parcial de la aparición, sólo su rostro aureolado y la exclusividad de su destinatario, Luisa Eugenia la ve, resultan evidencias de su muerte, desencadenante que le permiten, relacionar la historia del inventado amigo con la de su propia hermana. Acaba el marido confesando su engaño y aclarando la causa de la aparición fantasmal: "*vino a pedirte perdón*" (pág. 54), a modo de resumen, parcial del título de la novela. Se cierra la historia con abundantísimo llanto de los dos protagonistas que aún viven.

6.2.2. Estructura y técnicas narrativas.

Del argumento puede deducirse que la obra responde a planteamientos y personajes estereotipados y que tal determinismo involutivo queda condicionado por los factores de engaño -creencia en apariciones ultrasensoriales. La solución arbitrada, escapa de lo racional, al igual que en la novelita de Bueno, pero entre ellas hay una notable diferencia: Zamacois no pretende teorizar sobre la validez de la creencia en apariciones ultraterrenas, presentadas como fenómeno no discutido, corresponde al lector calificar la

verosimilitud o *fantasmada* del desenlace. Enfoque de distanciamiento autorial, subrayado por incursiones irónicas, dirigidas hacia los excesos melodramáticos, análogas a las observadas en el tratamiento de los personajes del capítulo segundo de **Cien por Cien**, obra suya. Fórmula de distanciamiento puede ser comprobada, asimismo, por el exclusivo uso de la voz narrativa, la que corresponde al **narrador omnisciente neutral**; ni una sola incursión en el nosotros apelativo, a modo de guiño al lector para justificar fallos estructurales según hemos observado en anteriores novelas.

Esta afortunada falta de complejidad, que la convierte en novela corta sin excesivas pretensiones (prima el entretenimiento sobre lo trascendental, psicológico o doctrinario) queda refrendada por su estructura externa: dividida en cuatro capítulos, marcados por números romanos y por un espaciado de página (medio, por otra parte, de prolongar artificiosamente su longitud) para indicar el final y principio de cada uno de ellos.

El amigo moribundo.

Corresponde el I (págs. 3-15) a la presentación del conflicto, de sus protagonistas y de los personajes secundarios; la doncella, Eladia y las amigas de Jesusa: Emilia, Carmen y Serafina. Individualizados por la nominación desde el inicio, sólo los protagonistas masculinos son apellidados: Pedro Varo y el inventado amigo, Álvaro Noya. En este capítulo de presentación, el ambiente, escenario y adscripción de los personajes a una clase social aparecen sugeridos más que descritos. Brevísimas alusiones nos sitúan en el comedor de una casa burguesa ("*Eladia, la doncella, iba y venía de puntillas alrededor de la mesa.*" Pág. 3) a la hora de la cena, espacio y tiempo comunes a dos personajes inmersos en su mundo propio: "*Pedro Varo conservó una actitud absorta [...] su ensimismamiento señoreaba su voluntad y le transportaba junto a la persona que más quería su corazón*" (Ibid). Viaje mental que permite aludir al tercer personaje del triángulo amoroso, así como justificar la tristeza de Jesusa: "*Suspiró, agachó su linda cabeza rubia y un silencio triste -el fúnebre silencio que desciende de los relojes parados- invadió el comedor*" (Ibid). Por otra parte, la alusión al fúnebre silencio del reloj parado es premonitorio de ese otro paro del reloj que anunciará la llegada de la difunta y el final de la novela.

La breve y significativa presencia del narrador para situar a los protagonistas pronto da paso a un diálogo que complementa la configuración de caracteres así como de los pormenores del relato, fundamento de la obligada ausencia del marido.

Jesusa responde a la imagen de joven esposa enamorada; sin embargo, esta "*sumisión amorosa*" (pág. 4) no va acompañada de absoluta confianza, ni de ingenuidad. La joven (será más adelante cuando se especifique su edad: veinte años) formula breves preguntas intencionadas para sorprender el engaño -"*Para los ojos de mi alma eres un libro abierto*" (Ibid), advierte al marido, y no sólo es capaz de leer en las palabras, también lee en los gestos: "*Miente. Está mintiéndome [...] Me lo dicen sus manos que no accionan*

como otras veces; me lo dicen sus ojos que no saben mirarme, me lo dice su voz..." (pág. 6). A cargo del narrador queda resumido en esbozo el retrato de la protagonista, así como la inquietud que le produce no descifrar el misterio que se esconde tras la repentina marcha:

"Con diligencia febril aplicose a recoger en un cabás sus enseres de limpieza. Jesusa le espiaba. Alta, delgada, inmóvil, su figura se alargaba enflaquecida por la melancolía de verle marchar. En todos los gestos de Pedro había una preocupación; algo borroso, equívoco, mezcla turbadora de júbilo y angustia que la acechadora, aunque ladina, no conseguía descifrar" (Pág. 9).

Dos aspectos nos parecen destacables de este retrato en tanto que responden a técnicas usadas a lo largo de la obra. El primero, lo sucinto de la descripción física ("*Alta, delgada, inmóvil*") asociada a la tristeza que le causa lo desconocido como efecto recurrente utilizado para su primera aparición. Con esta segunda quedará prácticamente cerrada la descripción física (también psíquica del estereotipo femenino que representa). La reducción, por tanto, no afecta sólo al número de personajes, se proyecta también en una notable economía descriptiva cuyo efecto es la necesaria definición del carácter a través de sus actuaciones y que, en el caso de Jesusa, estarán determinadas por su necesidad de *descifrar el misterio*. A este mismo fin de economía descriptiva pudiera responder el segundo efecto recurrente: uso de nominaciones atributivas que funcionan como epítetos identificadores de los personajes, alusivos a su comportamiento ⁴³; la ahora mencionada como "*la acechadora*" posteriormente será "*la celosa*" (pág. 12) y "*la pesquisante*" (pág. 14), "*la inquieta*" (pág. 17), "*la rebuscadora*" (pág. 17), "*la investigadora*" (Ibid). Sirve, a su vez, como clave irónica, en tanto que recurso pródigo en estructuras novelescas ancladas en el siglo XIX.

Responde Pedro Varo al prototipo de marido infiel con cierta dosis de culpabilidad. En esta secuencia dialogada se confirma la causa de su ensimismamiento y sus palabras están, en todo momento, condicionadas por el engaño. El trazado del mentiroso queda objetivado merced a un enfoque múltiple a cargo del propio personaje, de su mujer y de la voz narrativa. Así, tras el sucinto relato del accidente de automóvil, causa de la enfermedad del amigo, Varo percibe que la historia que ha inventado es poco convincente: "*El narrador sentía que su improvisación no desataba en su oyente la emoción misericordiosa que él esperaba. Sus palabras, horas del entrañable calor de lo cierto, carecían de virtud persuasiva*" (pág. 4).

A continuación, el narrador viene en apoyo de esta percepción del personaje, al calificarlo como "*mal comediante*", creando, a su vez, un espacio justificativo a su comportamiento en tanto que, implícitamente, se consigue atenuar lo que de negativo pudieran conllevar sus actuaciones futuras: "*Mal comediante, Pedro Varo se ahogaba en la hondura de su mentira, y aquella nueva pregunta inesperada le desemblantó*" (pág. 8). Y la confirmación, finalmente, sobre la falta de veracidad de lo narrado concluye con las sospechas de la esposa, capaz de leer sus palabras y gestos.

En cuanto al planteamiento de la historia pretextada, el relator es su protagonista, Pedro Varo, mas

éste ha de reconducir el relato ante las inesperadas preguntas de Jesusa. Alternancia y cambios que vienen a confirmar los rasgos caracteriológicos esenciales: sospecha-engaño, reseñados para estos personajes. En efecto, como la apelación para convencer a Jesusa sobre la gravísima enfermedad del amigo no logra lo que con ella pretendía, Pedro cuenta el accidente de automóvil cerca de Burgos: "*el vehículo se incendió. Milagrosamente Álvaro no pereció abrasado*" (pág. 5). Tampoco este patético dato logra convencerla, se hace necesario pues, añadir nuevos ingredientes: soledad del amigo, al cuidado de "*dos sirvientas [...] mujerucas que no se ocuparán de curarle y le robarán cuanto puedan*" (pág. 7). Tal acumulación de patetismo consigue, al fin, el propósito buscado; accede la mujer a su marcha, si bien no está convencida de la veracidad de la historia. Los dispositivos para el inminente viaje, esa misma noche, permiten incidir, de una parte, en el estatus social de los protagonistas; disponen de coche ⁴⁴ y chófer -Francisco- (pág. 10); de otra, confirman en Jesusa lo engañoso de la historia por su decisión de conducir él mismo.

La ausencia del marido da paso a una nueva secuencia en donde coexisten el monólogo interior de la esposa y acotaciones a cargo de la voz narrativa: dúo de voces que sirve a la presentación de posibles enemigas. Es la primera su hermana: Luisa Eugenia. Aunque no mencionada como rival. Se alude a su residencia en Burgos:

"dos años atrás [...] se apartó de su marido. Cuando Jesusa y Pedro formalizaron sus relaciones Luisa Eugenia se opuso terminantemente a ellas, asegurando que el novio era un badulaque tornadizo, vicioso y correntón [...] Su actitud influyó en sus padres, tanto que no quisieron asistir a la ceremonia nupcial y fue causa de que las dos hermanas se disgustasen" (pág. 12).

El recuerdo de estos "*vaticinios*" y "*prédicas*" (Ibid) alejan la sospecha, aunque la ciudad del amigo accidentado y la de la hermana coincidan. Para el lector, sin embargo, funciona como indicio pues sigue a un pensamiento premonitorio de Jesusa: "*Burgos era la sombra, el abismo, la interrogación: una interrogación que olía a adulterio...*" (pág. 11).

El recuerdo de la hermana es sustituido por la obsesión de que "*una de sus amigas, acaso la más íntima, era la amante de Pedro*" (pág. 12). Por su memoria pasan tres "*imágenes femeninas*" (Ibid) Emilia, "*buena moza*" de carácter franco, "*Carmen: morena, rolliza y atormentada por el inquietante prurito de gustar*" (pág. 14) y "*Serafina, madre dos veces, tenía un amante en (sic) quien adoraba*" (Ibid). Rechazadas estas sospechosas, han servido para el esbozo de distintos tipos femeninos muy al gusto, de las novelas galantes. En el siguiente capítulo sus retratos, ampliados, seguirán manteniendo la asociación mujer morena, robusta y de ojos oscuros ↔ apasionada; rubia, esbelta de ojos claros ↔ fiel esposa.⁴⁵

Tipos de mujer.

El **Capítulo II** (pág. 16-30) se inicia con una localización temporal "*A la mañana siguiente*" (pág. 16) y con la llegada de un "*telefonema*" [...] "*Llegué bien. Álvaro situación desesperada. Te recuerdo*

mucho. Pedro" (Ibid). La ausencia de información sobre el lugar de hospedaje renuevan las inquietudes y el llanto de Jesusa. Piensa en ponerse en contacto con su hermana para que la aconseje, y busque a Pedro en Burgos. Rechazada la idea: "*Si Luisa Eugenia conociese mi situación, se congratularía de mi desgracia y se reiría de mi*" inicia una investigación particular: *la de escudriñar las gavetas del escritorio de su marido*" (pág. 18). En la búsqueda encuentra una nota sin firma: "*Hoy, imposible. Búscame mañana a la misma hora*". La lectura de este segundo escrito recrudece sus sospechas e inquietud, pretexto narrativo, para completar el retrato de Pedro:

"La frase: "a la hora de siempre", encendía asimismo la cólera de la burlada. Las costumbres de Pedro, que vivía de sus rentas, carecían de ritmo. No era un alocado; tampoco un sedentario poltrón. Pedro amaba la calle, el teatro y los deportes; tenía muchos amigos que compartían sus aficiones y a menudo telefoneaba a su mujer advirtiéndola(sic) que no le esperase a cenar. ¡No!... Las horas en la vida de Pedro, rodando libremente a merced del azar, no eran iguales" (pág. 19).

Iniciado con las atribuciones negativas que Jesusa recuerda le aplicara Luisa Eugenia, la imagen, ahora más amable permite asociarlo a distracciones y actividades comunes a una vida exenta de preocupaciones, propia de los *rentistas* y de frecuente uso en las novelas populares. La enigmática nota escrita por "*una mano femenina*" (pág. 18), permite retomar a su vez, la sospecha sobre las amigas con que se cerrara el capítulo primero: estaba dispuesta a "*extremar su venganza hasta el crimen [...] guardó en su bolso una pistola*" (pág. 20).

Sigue a este gesto la llamada a la criada Eladía para que le vende el brazo derecho: "*Había urdido un plan, un ardid sencillo, que acaso leyó en alguna novela, y de cuya eficacia estaba segura*" (pág. 21). La referencia a la simpleza del "*ardid*" tras una serie de efectos de hiperbólico y buscado patetismo, (poderosísimos celos, venganza, crimen, pistola) bien puede prestarse a ser interpretada como índice metanarrativo de burla a los excesos de las novelas amorosas destinadas al público femenino, tanto más cuando el final (lo veremos más adelante) de tan lacrimoso resulta inverosímil. Las páginas siguientes aclaran el significado del plan urdido. Jesusa, en un "*taxi*" (pág. 22) -nuevo dato sobre la vida acomodada de la protagonista- se dirige a casa de sus amigas empezando por la más sospechosa, sucintamente presentada en el primer capítulo:

"Carmen Clavel, viuda de González, era una morena metida en lucidísimas carnes, ojinegra, sensual, alegre y romántica, y tan proclive al misticismo, como al libertinaje, paradoja muy frecuente en mujeres de su condición" (pág. 24).

En este segundo apunte descriptivo se retoman el color del cabello y lo exuberante de sus formas como identificadores acuñados de sensualidad. Pese a ello, resulta ser "*bonachona y aficionada a recetar medicinas*" y con total predisposición a ayudar a la amiga, ante su solicitud de que le sirva de amanuense para redactar una nota; medio, no desvelado, que le habrá de permitir la identificación con la letra de la

misiva amorosa (en esto, obviamente, consistía el "ardid"). El resultado negativo da lugar a una escena transida de emoción que nos permite confirmar la hipótesis del tono irónico de la novelita, motivo por el que pasamos a transcribirla. Sirva también como muestra del uso del diálogo (cerca de la técnica de relleno de páginas de la *novela por entregas*) en **Los que se van piden perdón**:

"al cerciorarse de que no se parecían experimentó un alivio inefable. Enternecidamente abrazó a su amiga, y tan pesarosa estaba de haber recelado de ella, que, a dejarse llevar de su emoción, en testimonio de vasallaje y arrepentimiento la (sic) hubiera besado las manos.

- ¡Gracias, Carmen, muchas gracias! -exclamó:- me has hecho un inmenso favor, ¡Dios sea contigo!...

El patetismo con que estas frases fueron dichas llenaron a la viuda de González de asombro.

- ¿Por qué me hablas así?...

La otra repuso:

- No puedo explicártelo ahora, pero conste que me has dado la paz. Dios te lo premie...

Y sin más aclaraciones, despidióse de su amiga y aceleradamente tomó el portante" (Pág. 26).

Repárese en el tono bufo que le confiere a la patética escena, la expresión coloquial "tomó el portante".

La segunda amiga visitada: "Emilia. La hermosa rubia jugaba al "pocker con sus hermanas" (ibid), accede a la petición de Jesusa con resultados también negativos. Es la tercera Serafina, y de nuevo, en esta otra figura pasional se detiene la descripción del narrador:

"Aparentaba Serafina de treinta y ocho a cuarenta años. Su copiosa cabellera, que fué de un negro azabachado magnífico, comenzaba a palidecer a la altura de las sienes; tenía el semblante rollizo, las pupilas oscuras y rasgadas, los labios gordezuelos. Una fragancia, cálida, sensual y turbadora como el aliento de un crepúsculo agosteo emanaba de su cuerpo en reposo" (págs. 27-28).

Presentada en el primer capítulo con los atributos que aquí se retoman, propios del tipo sensual, vuelve a insistirse en su doble maternidad fruto de la convivencia con su único amante, Ricardo, durante veinte años. Como sucediera con la viuda, esta cálida figura materna queda asociada a la bondad, a la generosidad, consideraciones que llevan a Jesusa a convertirla en su confidente. Se cierra la escena, y el capítulo, con la combinación entre lo patético y lo irónico que observamos como final de la entrevista con la otra morena, Carmen:

"Transida de dolor, derrumbóse sobre el lecho, y de bruces contra el seno de Serafina, que maternalmente la tenía abrazada, dejó deshacerse su angustia en abundantísimo llanto. Flagelado por la pena su talle flexible se curvaba, se estremecía, como bajo un látigo.

-¡Pedro no me quiere!... ¡No me quiere!... -balbuceaba.- ¿Qué será de mí?...

Lloraba a raudales, igual que los niños. ¡Lo natural! Acababa de cumplir veinte años. Y una

enamorada de veinte años... ¿qué es más que una niña?..." (pág. 29).

El regreso de los farsantes.

A diferencia del II capítulo, exclusivamente protagonizado por figuras femeninas, justificado por razones estructurales: ausencia del único protagonista masculino de la historia, el **Capítulo III** (págs. 30-46) atiende a una situación similar a la del primer capítulo: personajes en escena, los señores de Varo. Se inicia el capítulo con otro "*telefonema*" (pág. 30) anunciando el regreso de Pedro para el día siguiente y se completa la precisión del tiempo interno con la referencia a la duración de la ausencia "*había durado exactamente una semana*" (pág. 30); si bien, tras la llegada, la semana de ausencia se amplía en un día más "*Era evidente que en aquellos ocho días de insomnio y de dolor, Pedro había envejecido varios años*" (ibid).⁴⁶ El protagonismo del capítulo, recae en el *misterio* y a desvelarlo se afana Pedro merced al relato (en apariencia pormenorizado), de la semana transcurrida junto al amigo moribundo. Su función narrativa de paranarrador es, por tanto, similar a la de su actuación en el capítulo primero y, al igual que en aquellos discursos, en las nuevas informaciones hay gran parte de verdad: la fundamental mentira radica en el cambio del nombre de la amante por el amigo. Jesusa mantiene, asimismo, sus atribuciones de esposa enamorada, mas no por ello desprovista de sagacidad en el planteamiento de preguntas comprometedoras, como reacción a la sospecha que aún, ni siquiera con la vuelta del marido, ha logrado superar: "*su cuerpo ha vuelto, pero su alma no está aquí*" (pág. 33). El escenario vuelve a ser el mismo, el comedor, y su mesa, "*cubierta por un mantel de estilo vasco, que esparcía por la estancia un regocijo aldeano*"⁴⁷, anuncia la hora del almuerzo-merienda. Hora y lugar propicios para un diálogo de largas intervenciones para "*el contador*" (pág. 37)⁴⁸ y breves preguntas inquisitivas de su interlocutora que reconducen el discurso; se atiende, en este sentido, al tratamiento dialogístico que observamos para el capítulo primero. Los temas del paranarrador se centran en primer lugar, en los paulatinos efectos destructores de la muerte y en el fuerte impacto que ejerce, en el acompañante y observador, esta inexorable destrucción. Las casi dos páginas (34 y 36) destinadas a la descripción de los nocivos y angustiosos efectos, en texto tan poco descriptivo como el que estudiamos, nos lleva al recuerdo de la carrera abandonada⁴⁹ por el autor empírico (la medicina) así como a temas de sus primeras novelas. Sirvan como elocuente muestra estos fragmentos:

"las mejillas adquieren un livor inexpresable, los labios se curvan desdeñosamente, la nariz se afila..." (pág. 34)

"su vida por momentos iba apagándose [...] los riñones le fallaban; tenía fiebre; los ataques de disnea se sucedían agotadores. Lo único que conservaba intacto era el sensorio..." (pág. 36).

El segundo tema con el que "*el contador reanudó su parla*" (pág. 37) es la retransmisión del sueño premonitorio del moribundo, quien una hora y cuarto antes de morir vivió una escena rara en "*La estación de la Muerte*" (pág. 38): perdió un tren, el próximo sería el suyo, su hora de partida las seis menos cuarto.

Este cuento intercalado de muertos produce una temerosa reacción en la mujer-niña que pide ser abrazada y suspira "*entrecortadamente, como suelen hacer los niños que han llorado*" (pág. 41). Apunte que nos retrotrae a los cuentos de muertos y de ánimas que suelen poblar la infancia y que no será sino prelude de los misteriosos avisos: "*largo repiqueteo del timbre de la escalera*" (pág. 41) pulsando no se sabe por quién y coincidiendo con la hora de la muerte del amigo: las seis menos cuarto. Fatales coincidencias de momentáneo efecto "*sintió Jesusa erizársele el vello de las mejillas*" (pág. 42); Pedro "*Estaba trémulo y con la frente bañada en sudor. Las piernas no le sostenían*" (pág. 43). El clímax está preparado para otra historia tanto o más increíble que las anteriores: aparición del fantasma de Luisa Eugenia sólo visto por la hermana, presencia fantasmal que le produce el consiguiente terror con repercusiones de inmovilidad en el habla y gestos. La señal de silencio de la aparecida, interpretado como manifiesto deseo "*No quiere -se dijo- que Pedro sepa que ella ha venido*" (pág. 44) aporta el definitivo dato al lector que le permite identificar al inventado amigo con la amante y con la hermana; sin embargo, la falta de certeza de la joven sobre el motivo de la inesperada visita: "*¿Vendrá a decirme que ha visto a Pedro en Burgos con otra mujer?*" (pág. 45) favorece la prolongación de la misteriosa intriga. El capítulo se cierra con la certidumbre de que la exclusiva comunicación bipersonal entre las hermanas "*significa que mi hermana ha muerto*" (pág. 46).

Misterio resuelto.

El capítulo IV (págs. 46-55) nos sitúa en la noche del mismo día, pero en distinto espacio, la alcoba, lugar no descrito que sirve de refugio a la pareja para evadirse de las múltiples impresiones del día. Se hacen servir una ligera "*colación*" (pág. 47) en la cama y se disponen a dormir. El sueño no llega, se duermen de madrugada, despertar sobresaltado pues ha dejado de oírse el reloj del comedor, vuelta al sueño, despertar a media mañana con desayuno de "*chocolate a la francesa con picatostes*" (pág. 50) servido por Eladia. Indagación de la criada sobre la hora: "*el reloj del comedor se ha parado*" (ibid). La explicación "*verosímil*" (ibid) ofrecida por Jesusa es su olvido de darle cuerda. El reposo y la luz del día favorecen la paulatina calma; Jesusa llega a considerar, incluso, como alucinación la fatídica presencia del día pasado. No han mediado entre ellos explicaciones, tan solo el diálogo insustancial sobre las dificultades para conseguir el sueño o sobre el deficiente funcionamiento del objeto asociado al misterio: el reloj. Tampoco llantos, ni recriminaciones, ni escena galante que la situación, incluso, hubiese justificado. Disimuladamente se observan y se interrogan "*¿Qué le sucederá? ... le encuentro cambiado [...] está triste. ¿Sospechará la verdad?*" (pág. 51). Acuerdan, "*después del almuerzo*" (ibid), pasear en automóvil; la idea es acogida por "*la joven con aspavientos de júbilo*" (ibid). Pero la entrada al comedor les tenía reservada una sorpresa: "*Sobre la esfera-ruleta del tiempo las manecillas inmóviles marcaban las seis menos cuarto [...] Lo sobrenatural les salía al paso*" (págs. 51-52). La tercera coincidencia en la hora asociada a la muerte del amigo y a la visita de la hermana fallecida es el decisivo desencadenante de una "*diálogo enloquecedor,*

desatentado, incongruente; diálogo informe, violento..." (pág. 53) a modo de desenlace. Preguntas inquisitivas y certeras de Jesusa que impiden mantener las réplicas evasivas en las que se pretendía escurrir "el traidor" (pág. 52), configuran hasta el final los caracteres planos de los protagonistas y con el pleno conocimiento del misterio, continuamente buscado por la joven durante el transcurso de la obra, se da por finalizada. El colofón resulta tan hiperbólicamente patético que bien puede ser considerado como otro momento más de irónico distanciamiento.

"-¡Era Luisa Eugenia! ¡Su amante era mi hermana, mi hermana!...

Deshecha en llanto dejóse caer de rodillas. Pedro, transido de dolor, rompió a llorar también: lloraba por la mujer viva, que le quería, y por aquella otra que, en secreto, amó tanto: por las dos..." (pág. 55).

6.2.3. Involución y ruptura.

El protagonismo del misterio en esta novela y el distanciamiento irónico que hemos observado en sus momentos supuestamente dramáticos, culminantes, nos permite situarla, atendiendo a la clasificación del propio Zamacois, entre *las novelas de la segunda época* puesto que la preocupación por el sentimiento amoroso, queda usurpado por el misterio y la ironía. **Los que se van piden perdón** supone, en este sentido, un retroceso en su trayectoria novelesca; recordemos que este segundo período lo da por finalizado (en sus novelas extensas) hacia 1923. Tal involución, sin embargo, tiene pleno sentido si tenemos en cuenta que se trata de una novela corta, editada en un *medio popular* y que este medio presupone la ausencia de temas conflictivos entre ellos los sociales, tanto más si atendemos a la línea ideológica, marcada por **La Novela de Una Hora**. Factores todos que justifican la ausencia de "*ambiente social*", marca de *sus novelas de la tercera época* a las que por cronología pertenece la publicada por **Editores Reunidos**. Adaptación, *al medio y a las circunstancias* más atenuada que en su inmediata anterior entrega -**Mas fuerte que el ridículo**-⁵⁰ para la otra *colección burguesa* de tiempo de la República, **Los 13**. Con estos débitos han de relacionarse: la elección de personajes prototipo de la burguesía ociosa; el que Madrid sea el principal escenario de los acontecimientos y que estos se presenten como atemporales. Marcas todas de reconocimiento de producto dirigido a la inmensa mayoría, al transmitir informaciones no conflictivas, reiteradamente asimiladas por lecturas previas.

No obstante, la adecuación a estos presupuestos populares va acompañada de felices hallazgos: la disposición gradual de materiales narrativos que coadyuva eficazmente al mantenimiento del interés en el desarrollo de la intriga, poco novedosa y verosímil; la relación de cierta camaradería e igualdad que se establece entre los personajes, sean hombres, mujeres, señoras o doncellas, o la soterrada burla hacia el dramatismo fácil de las novelas sentimentales. Junto a estos aciertos, perceptibles incongruencias narrativas que afectan al tiempo interno o a ilógicos cambios en el físico de los personajes; o a las que hemos de añadir

el abuso de *diálogo de relleno*. Descuidos, en suma, propios de una obra menor (no sólo por su extensión) escrita *a vuela pluma* para cumplir con el encargo de **Editores Reunidos** ⁵¹.

Pese a ello, con sus deficiencias y con sus logros, en el conjunto del catálogo de **La Novela de una Hora** ocupa un destacado lugar por el evidente distanciamiento con otros relatos. En este sentido, uno de sus aciertos se cifra en el tono ligero, frívolo y burlesco que la signa, lejos de los presuntuosos estudios de psicología de algunos de sus predecesores y continuadores. Indudable logro resulta, también, la reducción aplicada al tiempo interno, personajes y espacios, que, junto a la práctica ausencia de descripciones a favor de la atención al desarrollo de los acontecimientos, la dotan del dinamismo exigible al subgénero de la novela corta. Finalmente, la diferencia más novedosa se advierte en el planteamiento de la relación amorosa dentro y fuera del matrimonio en tanto que rompe con el enfoque eminentemente moral y tradicional de anteriores números de tema amoroso-sentimental.⁵² Recordemos que de manera breve, mas no por ello poco relevante, se nos presentan: un caso de adulterio (el de Pedro-Luisa Eugenia); un divorcio (el de Luisa-Eugenia); una pasional y fiel madre soltera, y una viuda sensual. El abanico de se completa con el de la engañada y sagaz esposa, protagonista de la novela. Aclaremos que estos *tipos de relación*, en modo alguno son innovadores: ellos son sustento fundamental de las miles de novelas cortas y largas adscritas al marbete de lo galante o lo psicalíptico; la novedad radica en el hecho de que sean utilizados en esta fecha (1936) momentos en los que ese modelo está agotado y en una colección, con una clara línea ideológica de moralización (entre otras) de las costumbres amorosas. Recordemos, en este sentido, las connotaciones negativas utilizadas por Pedro Mata, Manuel Blanco y Concha Espina en la configuración de *personajes pasionales*, frente a la comprensión y defensa que Zamacois dispensa a los suyos. Postura amable y tolerante, que, a su vez, propicia el alejamiento de estructuras dicotómicas aplicadas a situaciones y personajes y que también puede ser observado en el trazado general de las mujeres de la obra. Poco tienen que ver con "*las pobres almas femeninas*" de Pedro Mata, con "*las sumisas*" de Manuel Bueno o con las antagónicas madre-hija de Concha Espina. Perfiladas con connotaciones positivas que van de la comprensión a la capacidad para entender, discernir, elegir e, incluso, cambiar una situación o un discurso inconvenientes para sus deseos o inquietudes. Con el marido o el amante establecen cierta relación de igualdad (recuérdese el llanto a dúo del final) y, en ningún momento, son presentados como indispensables salvadores, bien al contrario, la única figura masculina de la novelita resulta bastante patética, y su trazado resulta escasamente positivo.

Con esta novela, en definitiva, se retoma, en parte, el pulso irónico y burlesco de **Un cadáver en el comedor** (nº 2) variedad, tras tres novelas sentimentales, que sin duda sería bien recibida: "*ávidamente*" leída por "*Los innumerables admiradores del gran novelista*".

NOTAS

1. En los años treinta sólo produce dos novelas largas, **El delito de todos** (1933) y **La Antorcha apagada** (1935) y una breve para **Los 13, Más fuerte que el ridículo**, fechada en "*Madrid, 13 de febrero 1933*" y publicada el 4 de marzo del mismo año (op. cit. pág. 40).
2. Se acompasa, Zamacois, en esta evolución de su técnica novelesca a los cambios de su tiempo. La trilogía **Las raíces**, **Los vivos muertos**, y **El Delito de todos** están bien lejos de sus novelas de la primera época. Sensible a las preferencias populares se nos revela significativa la apreciación plasmada en sus **Memorias (Un hombre que se va...)**, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1969²) en torno a la reacción de un improvisado auditorio -formado por obreros- ante sus lecturas en voz alta para corregir fallos de pronunciación. Los textos de Azorín y Ricardo León le hacían sonreír; atendía a los de Galdós, Baroja o Gorki, "*lo que me enseñó que no son los puristas, sino los escritores más humanizados, los preferidos del pueblo*" (op. cit. pág. 335).
3. Acertada expresión de Luis S. Granjel, autor de un estudio sobre la vida y obra de Zamacois bien documentado y completo "*Vida y Literatura de Eduardo Zamacois*" en **Eduardo Zamacois y la novela corta**, Salamanca. E.U.S. 1980, págs. 11-44. La cita corresponde a pág. 16.
4. Se trata de una de las mujeres de este incansable galanteador. En el momento al que se refiere la comparte con su constante compañera, Cándida, y, con María Torres. En sus **Memorias** hay abundantes referencias de situaciones similares a este amor compartido, alarde de poligamia que irrita a sus estudiosos; sin embargo, la imagen que el mismo Zamacois nos proporciona no deja de ser patética pues confiesa su imposibilidad e insatisfacción amorosa como efecto de desafortunada herencia "*La herencia me legó dos nociones absolutamente enemigas. De mi madre -ególatra modelo- heredé la incapacidad de amar, de mi padre -todo desinterés- la imposibilidad de amarme*" (op. cit. págs. 386-387).
5. Vid. **Un hombre que se va**. Ibid. nota 1.
6. Recorrió en este viaje todos los países de Centroamérica más Cuba y Puerto Rico. Para sufragar gastos inventó una original empresa que consistía en acompañar la conferencia (única) de un reportaje cinematográfico, en donde aparecían personalidades de la cultura española en lugares o actividades significativos. Por ejemplo: Valle Inclán en la cama escribiendo, Azorín y Baroja ante un puesto de libros de viejo, Ramón y Cajal en su laboratorio. Cfr. **Memorias**, op. cit. págs. 333-334.
7. Recuérdense los subterfugios (traducciones, correspondencia con los académicos de Oslo) utilizados en la época para alcanzar este preciado galardón. Cfr. lo apuntado a propósito de Armando Palacio Valdés y de Concha Espina.
8. **Un hombre que se va**, op. cit. pág. 52.
9. Cfr. **Raros y Olvidados**, Madrid, Prensa Española, 1971, pág. 20. Incide Sáinz de Robles en cuáles eran los atractivos de su personalidad que hacían estragos entre las mujeres: su físico, y que los jóvenes escritores de entonces (1915-1920) envidiaban su popularidad como novelista, su simpatía.
10. Titulado este primer artículo con el engolado marbete "*Inteligencia e instinto*". De él y de las anécdotas en torno a su publicación, así como de sus colaboraciones para la prensa española y americana, proporciona información el propio Zamacois en **Un hombre que se va**.- Para su inicio en **El Globo**, vid. op. cit., pág. 62.

11. Sus colaboraciones para estos periódicos eran gratuitas, según versión propia. Su primer duro, ganado con la pluma, se lo proporcionó Francisco Bueno, director de **Demi Monde**, revista picaresca en la que colaboraban Luis Taboada y Eduardo de Palacio (autores de **Las Vírgenes Locas**, si bien Zamacois no alude a ello) entre otros (Cfr. op. cit. pág. 67). En sus años de prolongado exilio tras la guerra civil española, uno de sus principales medios de subsistencia serán sus colaboraciones para periódicos argentinos, mexicanos y cubanos (Cfr. op. cit. pág. 478).
12. Reunió estas crónicas en dos volúmenes: **La ola de Plomo** (1915) y **A Cuchillo** (1916). Según su testimonio, también sus primeros artículos junto a algunos cuentos fueron "*cedidos*" a la editorial parisina **Garnier** que lo editó con el título de **Vértigos** (op. cit. pág. 89).
13. Escrito enviado por Zamacois a Darío Pérez, incluida en "*Eduardo Zamacois*" (Darío Pérez, **Figuras de España**, Madrid, CIAP, 1930) pág. 344. Aunque no alude a él fue cofundador con Sopena, el editor de sus novelas de la primera época.
14. Similar desfortuna tuvo un negocio editorial, **Cosmópolis**, destinado a la difusión de novelas francesas. La aportación económica del viejo republicano José Carrascal, no logra evitar el nuevo fracaso.
15. Antonio Espina, **La Tertulias de Madrid**, Madrid, Alianza Tres, 1995, págs. 239-242. La cita corresponde a la pág. 241.
16. Contrasta esta opción con la de la colección burguesa inmediatamente anterior a **La Novela de una Hora**, **Los 13**. En ella se reserva el primer lugar para Zamacois y la razón aducida por su director atiende a que esta cesión de primacía sirva como homenaje "*al hombre que con **El Cuento Semanal** y **Los Contemporáneos**, trajo las gallinas de esta clase de publicaciones (Aquí estamos **Los 13**, **Los 13**, nº 1, 4 marzo 1933, pág. 6, en prólogo, firmado por **El Caballero Audaz**).*
17. Corresponde la cuantificación a Luis S. Granjel. Cfr. op. cit. En nuestra bibliografía adjunta queda constancia de 38 inéditos. La suma de reediciones en otras revistas (caso de tres de los publicados en **La Novela Mundial**) más siete títulos de **Los Contemporáneos**, que no nos ha sido posible confirmar, se acercan a la cifra indicada. Federico Carlos Sáinz de Robles (**Raros y olvidados**) señala también "*medio centenar de novelas breves*" (op. cit. pág. 21) y entre algunos títulos, correspondientes a las mejores, tres no incluidos en nuestro apéndice bibliográfico: **Carariste**, **La señorita Luisa** y **El Secreto**, referencia falta de datos sobre la colección o editorial que los publicara. El último de ellos fue incorporado al primer volumen de **Para ti...**, razón por la que podría corresponder a uno de los enigmáticos números de **Los Contemporáneos**. La razón en este **Volumen I** los cinco títulos restantes se corresponden con relatos publicados en esta revista y en **El Cuento Semanal** (Cfr. **Bibliografía**). De los otros dos títulos citados por Sáinz de Robles no hemos encontrado ninguna otra referencia. Después de redactada esta prolija nota, justificativa, hemos tenido acceso a una tesis doctoral de Sang Joo Hwang, **Vida y obra de Eduardo Zamacois (1873-1971)**, dirigida por Gonzalo Santonja, Universidad Complutense de Madrid, junio 1996, s.e. paciente y esforzado trabajo con tan abundantes entradas bibliográficas que invalidan todas las suposiciones anteriores. Sirvan a modo de ejemplo los 251 títulos de novelas breves y cuentos (no todos inéditos) publicados en distintas colecciones y periódicos. Pese a ello, hemos optado por mantener, tanto la presente nota como el texto de referencia. Sirva como evidente prueba de la imprecisión en datos concernientes a numerosos autores y publicaciones en el primer tercio de siglo.
18. Pasa a llamarse, temporalmente **Los Contemporáneos y los maestros**. Cfr18.. nuestro capítulo **CONTEXTO DE LA NOVELA DE UNA HORA**.

19. No nos ha sido posible localizar el número que corresponde a este título publicado en **La Novela Semanal**.
20. En el capítulo primero de nuestro trabajo hemos hecho observaciones sobre el final no repentino del agotamiento del *modelo Zamacois*. Suele ser señalada como fecha 1932, coincidiendo con la desaparición de la colección más prestigiosa de los años veinte: **La Novela de Hoy**, sin embargo el cambio en la dirección de la revista, (7 de Septiembre de 1928) motivado por el exilio de Artemio Precioso la dejó *herida de muerte*.
21. Es su quinto viaje y en esta ocasión era un viaje "*sin literatura*" (**Un hombre que se va** op. cit., pág. 438). Su finalidad: vender una finca familiar en Cuba, a petición de su madre hacia 1930.
22. Sobre este particular Cfr. lo apuntado en nota 16.
23. Con el propósito de no alargarnos innecesariamente, remitimos para mayor precisión a nuestro apartado bibliográfico.
24. Hizo también incursiones en el teatro, pero ni por su cantidad, ni por su difusión creemos puedan ser consideradas como factor decisivo en su popularidad.
25. Cfr. **Un hombre que se va...** (op. cit.) págs. 52-53.
26. Carlos Fortuny, **La ola verde**, Madrid, Talleres tipográficos Galo Sáez, 1930, pág. 247.
27. La fotografía de esta fachada aparece reproducida en el Catálogo general Renacimiento - CIAP. Lo citamos, por la misma razón, en el apartado correspondiente a Concha Espina. No deja de resultar curiosa la cercanía, por lo que se refiere a publicaciones, entre Zamacois y la novelista santanderina: en el anuncio reproducido aquél precede a ésta; en **La novela de una hora** se invierten los términos: las dos colaboraciones (la novelita, más el capítulo II de **Cien por Cien**) de Zamacois siguen a las de Espina.
28. Testimonio de estos momentos trágicos hay en sus **Memorias** (op. cit. págs. 447-458). Madrid, Valencia, Barcelona: "*Mi novela El asedio de Madrid, que no pude editar en Valencia, por falta de papel, la editó en Barcelona el propietario y director de "Mi Revista"*" (op. cit. pág. 451).
29. Una relación de estas novelas radiofónicas, emitidas con gran éxito en México, viene dada en la **Bibliografía** final incorporada a **Un hombre que se va...** (op. cit. pág. 502).
30. Cinco años más tarde una nueva edición, la que hemos manejado, síntoma del interés que estas **memorias** despertaron. En el prólogo, a cargo de Sáinz de Robles, a **Obras Selectas** vaticinaba el entusiasta prologuista: "*Tales Memorias han de ser mucho más interesantes y más humanas que la más atractiva y humana de sus novelas*" (op. cit. pág. XIII)
31. En el **Diccionario de la Literatura Española**, publicado por **Revista de Occidente** se da como fecha de su muerte 1954.
32. J. de Entrambasaguas, **Las mejores novelas contemporáneas, VI**, Barcelona, Planeta, 1960, págs. 581-622.
33. Granjel op. cit., págs. 11-44.
34. Ferreras, **La novela en el siglo XX (hasta 1939)**, Madrid, Taurus, 1988, págs. 55-59.

35. Op. cit., pág. 44.

36. Las cinco ilustraciones de trazado bastante grueso e inexpresivo se distribuyen a una por capítulo, salvo las dos finales incluidas en el IV y con función anticipativa. En las tres primeras su función es la rememorativa. La (4ª) penúltima, presenta valor anticipativo y redundante: recoge de manera casi idéntica (sólo un leve cambio en el peinado) la ilustración de la cubierta en la que se representa un rostro femenino -iluminado- con un dedo sobre los labios. Figura que se corresponde con la **aparecida** y cuyos rasgos ha debido imaginar el ilustrador, dada la absoluta ausencia descriptiva en relación con este personaje. En la quinta y última: la pareja Varo, medio abrazados, con gesto de asombro: "*La joven ahogó un grito. Sus pupilas se desorbitaron. (Pág. 52)*" (pág. 49). Su disposición anticipativa hace flaco favor al misterio. La imagen de Pedro también ha de ser inventada por el ilustrador, por idénticas razones de ausencia descriptiva a la señaladas para su amante. Las tres rememorativas señalan linealmente: la escena del comedor (la doncella y la pareja) "*Pedro meditaba: "No me cree"... (Pág. 5)*" (pág. 13). El hallazgo de la inquietante misiva *que atentamente lee Jesusa... una mano femenina había escrito: "Hoy, imposible. Búscame mañana..." (Pág. 18)*" (pág. 23). Y salita de estar, con dos hieráticas figuras femeninas, sedentes, una de ellas con el brazo en cabestrillo: "*¿Conoces al pintor Juan Blas?... ¡claro que sí!... (Pág. 25)*" (pág. 31). La frecuencia de aparición, nuevamente, hace recaer el protagonismo en una imagen de mujer joven y de cierto atractivo.

37. Op. cit. pág. 11. Se trata de la tercera colaboración de Zamacois para **La Novela de Hoy**. La anterior fue **La Divina Pirueta** (publicada el 27 de abril de 1923, nº 50), en ella no se inserta el "*A modo de Prólogo*".

38. Op. cit. pág. 7.

39. Ibid.

40. Ibid. Adviértase la coincidencia entre estas declaraciones de Zamacois y las de Wenceslao Fernández Flórez, igualmente recogidas en entrevista realizada por Precioso con motivo de la publicación de **El Fantasma** (11 de enero de 1924). El novelista gallego es aún más tajante pues dice no ser partidario del matrimonio por la inexistencia del divorcio. Cfr. nuestro apartado V.2.1..

41. En nuestro capítulo II, dedicado a **Diseño Editorial** de **La Novela de una Hora** pusimos de manifiesto la función propagandística de la colección, con el objeto de facilitar la venta de fondos editoriales; entre ellos y en lugar destacado por sus índices de presencia son anunciadas: **Las mejores novelas policíacas en edición de biblioteca** a dos pesetas el tomo.

42. Fue Zamacois quien inició en **Cien por Cien**, en el segundo capítulo, una distanciamiento narrativo, que, continuado por Tomás Borrás (capítulo tercero) será plenamente retomado y afianzado por Benjamín Jarnés en este capítulo sexto, inclinando, definitivamente, el tono de la **Novela Multiplicada** hacia lo burlesco-paródico. Cfr. El capítulo III de nuestro trabajo.

43. Recurso fácil, asimismo, utilizado con similares funciones de identificación en las manifestaciones literarias de masas desde el siglo XIX (folletines, novelas por entregas, sentimentales, psicalípticas y rosas del siglo XX). Funciona, pues, con doble función identificadora: la indicada para los personajes y la destinada a los lectores populares.

44. El coche, como objeto identificativo de clases acomodadas, lo comentamos en **Nadie quiere a Nadie**, Concha Espina. Constatemos ahora su doble papel en **Los que se van piden perdón** función social clasificadora y causa de tragedia; trágico accidente→muerte. En la novelita de López de Haro, **El hombre que se vio en el espejo**, publicada en el número 16, volveremos a encontrarnos con similar

efecto trágico e igualmente asociado a un caso de adulterio.

45. La rapidez en el esbozo, no sólo por el breve espacio que ocupa, da lugar a incoherencias en la caracterización de tipos femeninos. Por ejemplo, Jesusa fue presentada como delgada y alta (pág. 9); unas páginas después, inopinadamente, ha menguado de estatura: "*Jesusa sintió hacia su amiga [Emilia] esa repugnancia envidiosa, íntima, callada, que las buenas mozas suelen inspirar a las mujeres de corta estatura*" (pág. 14). Indicio, tal vez, de que por responder al mismo prototipo femenino son captadas de manera conjunta; por ello la alteración en alguno de sus rasgos, incluso, pudiera pasar desapercibida para la mayoría de los lectores.

46. La escasez descriptiva que afecta al físico del protagonista masculino alcanza a su propia edad, en ningún momento aparece precisada y de su aspecto externo sólo hay referencia a su talla de "*buen mozo*" "*garrido y galante*," a semejanza de una de las amigas de Jesusa, Emilia (cfr. pág. 14).

47. No deja de resultar sorprendente este repentino afán descriptivo del ajuar de mesa, cuando la pintura de espacios y decorados es el protagonista ausente.

48. "*el contador reanudó su parla*" con que la voz narradora alude al personaje y a su actuación no deja de tener un cierto deje entre irónico y depreciativo que vendría a refrendar el carácter burlesco del relato.

49. Al abandono de la carrera de medicina, al igual que Mata, Fernández Flórez ha de añadirse el de la de Filosofía. Temas médicos aparecen en **La linterna** o **Consuelo**, novela que escribió siendo todavía estudiante de Medicina.

50. La novela de **Los trece** tiene como asunto una historia de amor entre un adúltero maduro (desgastado por la vida) y una jovencita entusiasta y vitalista. La cesión generosa de la joven al poeta de su edad pone fin a la desigual relación amorosa. Notable es la acumulación de tópicos galantes, no matizados por la ironía, a diferencia del tratamiento que se ofrece en **Los que se van piden perdón**.

51. No hay ninguna referencia que nos permita localizar su tiempo de escritura: No aparece fechada, ni hay referencia temporal alguna en el propio relato. Suponemos que la pudo iniciar después de haber entregado el segundo capítulo de **Cien por Cien**: entre esta entrega y la de la novelita median cuatro semanas y en las dos primeras bien pudo realizar este capricho literario. Su experiencia más que demostrada a estas alturas de su trayectoria (63 años y abundancia de novelas largas y breves, crónicas y obras de teatro) posibilitan esta rapidez en la producción de la obrita. Recordemos, además, que en la entrevista de Precioso reseñada aludía, explícitamente, al período de quince días invertido en la producción de estas obras menores.

52. Salvo el nº 2 **Un cadáver en el comedor**, obra de Wenceslao Fernández Flórez, no ajustado a esta clasificación ni por el tratamiento de temas, ni por el de personajes: los cuatro restantes apuestan de una u otra forma por la defensa de relaciones amorosas reconocidas por la moral conservadora. Cfr. El estudio dedicado a ella en páginas precedentes.

7.1. ENRIQUE JARDIEL PONCELA.

La incorporación de Enrique Jardiel Poncela (Madrid, 1901-1952) a la nómina efectiva de colaboradores de **La Novela de una Hora** aporta una serie de novedades en las que reside la eficacia del reclamo de la revista durante su segundo mes de su existencia. **Los 38 asesinatos y medio en el Castillo de Hull. (Novísimas aventuras de Sherlock Holmes.**¹ se publica en el nº siete, con fecha 17 de abril de 1936. Título y autor que, al modo habitual, fueron anunciados en el número precedente, así como en la página destinada a publicidad de "*Primeros Volúmenes*". Con este número séptimo se cerraba el catálogo, insertado desde el número tres, de títulos anunciados en esta página de donde se deriva que, desde el inicio, **Editores Reunidos** daba como segura su colaboración. En cuanto al reclamo incluido en la contracubierta del número seis en él quedan destacados dos aspectos del escritor signados por lo novedoso: "*El joven y ya célebre escritor que tan clamorosos éxitos ha alcanzado en el teatro y el cine...*". El primero, la celebridad alcanzada, a pesar de su juventud y el segundo, que el sustento de su popularidad no reside en su labor novelesca sino en dos manifestaciones-espectáculo de *cultura de masas*: el teatro y el cine. Indudable es su juventud (treinta y cinco años - nació el 15 de octubre de 1901-) más aún si es comparada con la proveya edad de sus predecesores: Armando Palacio Valdés, octogenario (el "*senior*"); Wenceslao Fernández Flórez (el menos maduro) supera los cincuenta; Mata, Bueno, Concha Espina y Zamacois: sexagenarios. Con la presencia, además, de *un joven* en el catálogo de **La Novela de una Hora**, **Editores Reunidos** retoma una característica del *modelo Zamacois* cifrada en la coexistencia de autores de distintas generaciones: realistas decimonónicos, noventayochistas, promocionistas, a las que ahora -por naturales razones cronológicas- se suma la *nueva generación*, doblemente significativa, por cuanto sus componentes muestran cierto distanciamiento hacia estos medios populares de difusión literaria. Obsérvese, sin embargo, a diferencia de la pionera del género (**El Cuento Semanal**) y de sus continuadoras, como la juventud de Jardiel Poncela no va unida al descubrimiento de un escritor novel; bien al contrario, se trata de un valor reconocido, lo cual supone escaso riesgo por parte de la editora y doble llamada al interés de los lectores. Y por si la conjunción de juventud y fama de Jardiel Poncela no fuesen de suyo suficientes para despertar la atención del público, a ellas se añaden dos medios de indudable popularidad y determinativos en el lanzamiento de famosos: uno ya clásico, el teatro, y otro de excitante novedad, el cine.

Numerosas, en efecto, son las obras dramáticas escritas primero con la colaboración de Serafín Adame o de Felipe Moreno, desde 1916 a 1926² (pese a las declaraciones de no reconocimiento autorial realizadas por el propio Jardiel) y a partir de 1927 (**Una noche de primavera sin sueño. Comedia humorística**, estrenada el 28 de mayo de 1928 en el teatro *Lara* de Madrid) en solitario, será en los años treinta cuando alcance su mayor índice de popularidad como autor dramático. Prueba de ello son los sucesivos estrenos de **El cadáver del señor García** (1930) y **Margarita Armando y su padre** (1931) Usted

tiene ojos de mujer fatal (1932); *Angelina o el honor de un brigadier* (1934), *Un adulterio decente* (1935), *Las cinco advertencias de Satanás* (1935) y *Cuatro corazones con rumbo y marcha atrás*(1936).

El segundo de los resortes esgrimidos en el *reclamo*, el cine, se nos revela sumamente eficaz por tratarse de una de las manifestaciones de cultura de masas de mayor atractivo en estas fechas, hasta el punto de restar destinatarios a otros medios populares anteriores: el propio teatro ³ y las novelas populares (novelas por entregas y novelas cortas). La dedicación de Enrique Jardiel Poncela al nuevo arte del cinematógrafo tiene sus inicios, también, en 1927 con el guión (basado en la obra de Carlos Arniches) de *Es mi hombre*, dirigida por Carlos Fernández Cuenca. En 1931-32 realiza argumento, guión y diálogo de *Se ha fugado un preso*, dirigida por Benito Perojo; pero el *soplo de la fama* en esta faceta creativa le llegará de la mano del todopoderoso cine americano:⁴ desde septiembre de 1932 hasta mayo del siguiente año reside en Hollywood contratado por la Casa Fox. En este mismo año (1933) y para la misma empresa cinematográfica, confecciona en los estudios Billancourt de París cintas sonoras humorísticas para películas mudas genéricamente tituladas *Celuloides rancios*. Su segunda época en Hollywood transcurre en los dos años siguientes con contrato de la casa Fox, de nuevo, para hacer versiones españolas de varias películas; entre ellas *Angelina* (la primera película en la que se utilizaba el verso), estrenada en la madrileño *Cine Rialto* el 25 de setiembre de 1935. La cercanía entre estas fechas y las de *La Novela de una Hora* que favorecen sin duda el público *reconocimiento* de su nombre. Mas cerca aún, en 1936 lo encontramos como realizador de *cortos* en los Estudios CEA⁵ de la madrileña Ciudad Lineal, es también el año de sus *Celuloides Cómicos*.

El enlace, en definitiva, entre estas dos facetas populares y *Los 38 asesinatos...* se presenta en el *reclamo* merced a una sutil isotopía, en tanto que el "*célebre escritor [...] ofrece al público esta novela policíaca, llena de aventuras regocijantes*"⁶. Genérica alusión al "*público*" que viene a señalar la recurrencia con esos otros productos de masas deudores de su fama. El cierre del anuncio con la clasificación de la novela como "*policíaca*" permite, asimismo, establecer una clara correlación con la del número segundo: *Un cadáver en el comedor* (Fernández Flórez), clasificada de igual manera y de signo diferente al amoroso-rosa, predominante en los relatos publicados hasta este nº 7. Comparte también con ella su carácter "*regocijante*", aunque en aquel reclamo lo novedoso del mismo se cifrara en el distanciamiento del tono humorístico: "*La primera novela policíaca del maestro de humoristas*"⁷.

La suma, en fin, de lo policíaco con lo humorístico para definir a *Los 38 asesinatos...* incide, a su vez, en el acusado tono burlesco-paródico que signa a las novelas largas de Jardiel Poncela publicadas en los años treinta. De su éxito da testimonio, Ramón Gómez de la Serna:

*"Jardiel publicó su primera novela grande y sonada: Amor se escribe sin hache, y ya no dejó de editarle Castillo, pues su éxito fue fantástico, porque lo leían desde los horteras de la ranola a los filósofos"*⁸.



Cubierta correspondiente al nº 7, 17 de abril, 1936.

Y lo confirman las cinco reediciones de **Amor se escribe sin hache** desde 1929 a 1936 y las sucesivas publicaciones de **¡Espérame en Siberia, vida mía! (Novela de aventuras)** ⁹, (1929) **Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?**. **Novela del donjuanismo** (1930) y **La tourné de Dios** (1932). Observemos, sin embargo, cómo a pesar de esta buena acogida y, pese a haber dado a la imprenta la totalidad de su producción novelesca (después de 1932 no escribirá más novelas largas) es mencionado con el genérico "*escritor*", lo que confirma la hipótesis relativa a la mayor eficacia publicitaria de sus otras facetas creativas. También es cierto que sólo cuatro novelas y de estructura poco convencional, son menos populares que sus obras dramáticas, por una parte; y, de otra son, numéricamente, inferiores a las de los novelistas (salvo Manuel Bueno también aludido como "escritor") que lo habían precedido, circunstancias que hubieron de influir en los términos de redacción del *texto-reclamo* dirigido al *gran público*. Ha de tenerse en cuenta, además, que el reducido número de sus novelas extensas se compadece con su escasa presencia en las colecciones de novelas breves y, quizá lo más significativo, con su práctica ausencia en aquellas que gozaron de mayor difusión. Razones de edad justifican la ausencia de su nombre en las iniciadoras del género, **El Cuento Semanal** y **Los Contemporáneos**. Su debut en estos medios de amplia difusión tiene lugar en el año 1919: **La Correspondencia de España**¹⁰ diario madrileño en donde Enrique Jardiel (hijo) trabaja como colaborador, ofrece al público dos relatos breves: **La dama rubia** y **La Victoria de Samotracia**. Seguirán a estas entregas, en el mismo periódico, otros dos relatos destinados a niños e insertados en el espacio infantil semanal ideado por el periódico de "*Juan de Aragón*"; sus títulos: **El misterio del triángulo negro** y **Aventuras de Tortas y Pan Pintao**. En este mismo año (1922) y en el mismo medio, publica como folletón su primera novela larga **El Plano Astral**, obra recomendada por el "*Círculo de Bellas Artes*". Es 1922, también, el año en que nuestro polifacético autor da con el invento de fundar una colección de novelas cortas (tal vez porque no encontraba *hueco* en las *revistas novelescas*): **La Novela Misteriosa**¹¹, serie constituida por nueve números con paternidad única) Enrique Jardiel Poncela. Uno de los nueve relatos, **El espantoso secreto de Máximo Marville** será incluido en **Exceso de Equipaje** (1943), miscelánea que tiene por objeto recoger (según declaraciones del propio autor) "*toda la labor de carácter breve*"¹² que por el *medio* utilizado para su difusión ("*diarios, revistas y emisoras de radio*") la han convertido en obra dispersa.

A estas atípicas incursiones de edición en publicaciones periódicas, seguirán algunos relatos breves, entregados a colecciones de quiosco de los años veinte de efímera existencia. Cuatro títulos para "*La Novela del Amor*": **El infierno** y **El hombre a quien amó Alejandra** (1924); en "*La Novela pasional*", **La muchacha de las alucinaciones** (1924), (en 1925); de nuevo **Una ligereza** y **Lucrecia y Mesalina** (1924); para *Nuestra Novela*¹³: **La sencillez fragante**, (recogido en **Exceso de equipaje**) **Las defensas del cerebro** publicados en 1925 y **La puerta franqueada** (1926). El segundo título quedó seleccionado en el concurso promovido por **La Novela de Hoy** en 1924 entre los diez relatos mejores, sin embargo, no llegaría

a ser editado. ¹⁴ Constituyan el tribunal calificador tres novelistas que habrían de ser colaboradores en **La Novela de una Hora**: Alberto Insúa, Wenceslao Fernández Flórez y Rafael López de Haro. Apuntemos como dato, cuando menos curioso, que años más tarde Jardiel Poncela habrá de preceder a dos de sus antiguos jurados (Insúa y López de Haro) en la revista de **Editores Reunidos**. Anticipo significativo que puede ser explicado por el deseo de conseguir para la revista la diversidad necesaria para la difusión del producto -más allá del mero consumo de novelitas sentimentales- así como para la configuración de un modelo editorial basado en la coexistencia de generaciones.

Por otra parte, este intento fallido de entrada en el grupo de los *autores exclusivos*, por la vía del concurso, es bien sintomático del carácter cerrado de las nóminas de colaboradores, prácticamente cubiertas por los *promocionistas* lo que permitiría justificar, al menos en parte, no sólo la escasa participación de Jardiel Poncela, sino la de otros escritores que inician su actividad literaria en los años veinte¹⁵. Estas dificultades, no obstante, no parecen intimidar en exceso a nuestro novelista; así lo prueban nuevos inéditos publicados en 1926 en medios efímeros¹⁶ y de lo más dispar: **Ocho meses de amor** en **El Libro Galante**; **Jack el destripador** en **La Novela Vivida** (será incluida en **Exceso de equipaje**); la **Olimpiada de Bellas Vistas** en **La Novela deportiva** y **Las infamias de un vizconde** en el semanario festivo, **Buen Humor**. ¹⁷

Siguen a estos pródigos años de producción novelesca breve otros de vacío que vienen a coincidir con el cambio de sus orientaciones estéticas,¹⁸ con la redacción de sus cuatro novelas extensas (1928-1932) y de siete obras dramáticas (1930-1935); además coincide, parcialmente, con sus dos estancias en Hollywood. Hacia mediados de los años treinta, vuelve a aparecer su firma -**Angelina o el honor de un brigadier (Un drama de 1880)** (Biblioteca Nueva, 1934)- en una colección popular: "**La Farsa**" publica una edición abreviada de este drama burlesco. Con ésta su última entrega a *revistas teatrales o noveleras*, diarios y semanarios llegamos a **Los 38 asesinatos...** Un total de veinticinco relatos breves, cifra nada desdeñable aunque hayan sido publicados en medios ya atípicos (diarios, revistas), ya efímeros (revistas de brevísima vida, todo lo más dos años escasos: **Nuestra Novela** y **La Novela del Amor**). En su mayoría novelitas sentimentaloides al gusto de los consumidores de novelas de quiosco; la publicada en **La Novela de una Hora**, sin embargo, escapa a esta orientación, no en vano Jardiel le reserva el privilegio de ser incluida en **Exceso de equipaje** y dos de las colecciones de postguerra la incluyen en su catálogo. Ocupa el nº 13 en **La Novela Corta**, segunda época (1949?) y el nº 4 en **La Novela del sábado** (1953). Otro de los *medios*, finalmente, que viene en ayuda de su fama es el periodismo. Desde 1919 publica artículos y cuentos en **La Nueva Humanidad**, en **Los Lunes de "El Imparcial"**, en **La Acción** (por poco tiempo)¹⁹ y en **La Correspondencia de España**, diario anteriormente citado por ser vehículo de difusión de su primera novela larga (**El plano Astral**) y de algunos relatos breves; fue, asimismo, el primer periódico en donde obtuvo retribuciones y espacio fijos ²⁰. Otros periódicos *serios* en los que aparece su firma: **La opinión** (fundado por Manuel Aznar) e **Informaciones**, a partir de 1930 (dirigido por Leopoldo Romero,

tras el abandono de la dirección de **La Correspondencia de España**). Desde 1922 es figura destacada en las revistas satíricas de humor²¹: **Buen Humor** (1922) y **Gutiérrez** (1927), semanario éste en donde publica por **entregas semanales** (del 15 de octubre al 3 de diciembre) el primer acto de **Cuatro corazones con freno y marcha atrás**, a modo de concurso dirigido a los lectores quienes habrán de terminar la farsa; su epígrafe: **La sin título** ²²

En resumen, la conjunción de las facetas creativas señaladas -teatro, cine, novelas extensas y breves, periodismo-, configuran a Jardiel Poncela en 1936 como prototipo de autor famoso, popular, cosmopolita y, además, portador de novedosas distracciones de las que **La Novela de una Hora** estaba ya falta.

Con posterioridad a **Los 38 asesinatos...** durante la guerra civil y después de ella continúa con su actividad creativa-esencialmente la dramática- hasta 1949 y en la actualidad no es uno de los escritores *injustamente olvidados*. Referencias a su papel innovador tanto en el teatro como en la novela pueden encontrarse en las historias de la literatura y del teatro ²³. A su vida y obra han sido dedicados monografías y ensayos: Rafael Flórez, **Mío Jardiel** (1966) y **Jardiel Poncela** (1969). Manuel Ariza Viguera, **Enrique Jardiel Poncela en la literatura humorística española** (1974); Carmen escudero, **Nueva aproximación a la dramaturgia de Jardiel Poncela** (1981) ²⁴; las más recientes aportaciones han sido publicadas en un volumen colectivo que recoge los trabajos de un congreso jardeliano: **Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor** (1993). La vigencia e interés de su obra queda probada por la continuadas reediciones de sus títulos más emblemáticos, entre ellas destaquemos las ediciones críticas de **Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?** (Cátedra, 1988); **La Tournée de Dios** (Cátedra, 1989); **Amor se escribe sin hache** (Cátedra, 1990) y **Eloísa está debajo de un almendro, Las cinco advertencias de Satanás** (Espasa-Calpe, Austral, 1992). En fechas recientes Juan Manuel Bonet lo ha incluido en **Diccionario de las Vanguardias de España 1907-1936** (1995) y ha sido incorporado, como figura destacada, en el número monográfico de **Ínsula** dedicado a "*Humor y Literatura en la Vanguardia*" (1995).

7.2. LOS 38 ASESINATOS Y MEDIO DEL CASTILLO DE HULL.

NOVÍSIMAS AVENTURAS DE SHERLOCK HOLMES.

La colaboración de Enrique Jardiel Poncela para **La Novela de una Hora** queda limitada a la entrega de **Los 38 asesinatos...**, puesto que su firma no aparece en el ingenio colectivo de **Cien por Cien**. Hemos apuntado en páginas precedentes el significado novedoso que conlleva la entrada en el catálogo de un autor la denominada como *la otra generación del 27* (corresponde la denominación a Lafn Entralgo) y no sólo por la diferencia generacional, sino por la factura de la propia novela. En el *reclamo* con que se anunciara en el número seis

"El joven y ya célebre escritor que tan clamorosos éxitos ha alcanzado en el teatro y el cine, ofrece al público esta novela policíaca, llena de regocijantes aventuras"

quedan reflejados sus rasgos de intriga detectivesca a la par que humorística, caracteres que permiten al lector establecer una nítida diferencia con el tono sentimental-rosa de números precedentes y que serán confirmada tras su lectura.

Ocupa el relato 50 páginas (de la 7 a la 56) incluidas las cinco ilustraciones -de nuevo a cargo de Bocquet-; distribución espacial semejante al número cuatro correspondiente a Manuel Bueno, por cuanto tres páginas iniciales aparecen ocupadas por un texto, sin firma, en el que se da cuenta de la supuesta génesis de la novela y de cómo ha de ser recibida por sus destinatarios: críticos y lectores. Su título viene a resumir tales intenciones: **"ACLARACIÓN A LA IDIOTEZ DEL TEXTO Y DEDICATORIA A CIERTOS CRÍTICOS JOVENCITOS"** (pág. 3.). Ocho páginas finales para cubrir las 64 preceptivas, se destinan al capítulo séptimo de **Cien por Cien** (págs. 57-64) a cargo de Alberto Insúa: asociación de un joven famoso con un popular consagrado que dotan a este número siete de indudable atractivo.²⁵

En el texto antesala, de cómico y largo título, Jardiel Poncela, mezclando la ficción con la realidad, nos presenta dos constantes de su biobibliografía. Es la primera, la aclaración sobre la "historia" de la novela:

"Después de diez años de sucedidos aquellos extraordinarios acontecimientos, me decido por fin a ir publicando las aventuras que tuve ocasión de correr junto a Sherlock Holmes, el mundial y maravilloso detective que, contra lo que aseguró Conan Doyle, no ha muerto todavía o no había muerto, al menos, en 1926 que fue cuando yo le conocí, le traté y le serví de ayudante.

Estas aventuras, que pienso dar a conocer en su totalidad fueron muchas y están escritas a raíz de ocurrir.

Hoy no transcribiré más que la primera, por parecerme la más característica y porque no cuento, para dejarla definitivamente fijada, sino con treinta cuartillas. El día que me decida a comprar más papel, expondré las restantes al juicio de los lectores" (Ibid).

Aclaraciones iniciales que determinan su fecha de transcripción 1936 -"Después de diez años [...] en 1926..."-, así como el eminente tono humorístico-paródico que habrá de signarla. Los párrafos siguientes confirman la burla, al ser valorada por los amigos que la conocían y por él mismo, como *"de una idiotez difícilmente superable en ningún idioma del mundo"* (pág. 4). Continúa el ingenioso discurso con la justificación de dar a la imprenta la obra, pues tras diez años de atenta mirada al panorama literario:

"...he adquirido el convencimiento de que la idiotez ha dejado de ser en literatura una cualidad esporádica y desdeñada para convertirse en una cualidad frecuente y elogiada a menudo por los críticos más viejos, expertos y severos. En cuanto a los críticos jóvenes -que son quienes se merecen mayor atención de parte del escritor porque a ellos pertenece el porvenir de emitir juicios -esos no sólo elogian la idiotez de un modo automático allí donde se les presenta, sino que en realidad, poseen unos cerebros tan idiotamente constituidos, que lo que no tiene una densa cantidad de idiotez

les parece idiota. (Y espero que este sagaz análisis quede lo suficientemente claro para no precisar de ninguna explicación).

A dichos jóvenes, especialmente, cuya idiotez innata les ha llevado a censurar y a intentar echar por tierra mis páginas más inteligentes, ofrezco y dedico las páginas idiotas que siguen, con la seguridad y la satisfacción de merecer esta vez su aplauso entusiasta. Si no lo logro, entenderé que aún no he puesto la idiotez de mi pluma al nivel de la idiotez de la suya y en ese caso procuraré ponerla en el futuro. Añadiendo a la mezcla algunas gotas de cretinismo con lo cual ya ellos y yo seremos iguales y todo irá como sobre ruedas" (pág. 4).

Tan hirientes correlaciones y juegos antitéticos no hacen sino incidir en una de las obsesiones de Jardiel Poncela sobre la nula sensibilidad ante lo novedoso por gran parte de la crítica ²⁶: muestras de esta monomanía persecutoria pueden encontrarse, en las "historias" que preceden a su volúmenes de comedias y misceláneas²⁷ como recurrente idea que lo acompañará hasta los últimos años de su vida.

Se cierra esta "Aclaración a la idiotez..." con un mensaje dirigido al lector inteligente para que le disculpe por "la traición de que no escriba para él" (pág. 5) y para pedirle su complicidad, imprescindible punto de partida para la cabal interpretación del relato. Pero como la segura inteligencia de sus fieles lectores resulta antagónica con la consustancial idiotez del texto, el autor pide:

"un favor, que añadiré a tantos favores como el lector me lleva otorgados: que así como cuando uno compone páginas ingenuas dedicadas a la infancia el lector adulto procura esforzarse por sentirse niño ahora, que escribo páginas idiotas dedicadas a ciertos críticos jóvenes, el lector inteligente debe esforzarse por sentirse idiota.

Y, así, no perderá su tiempo ni habrá perdido su dinero" (pág. 5).

También esta interpelación a los lectores y a su inteligencia es otra de las constantes prologales de Jardiel, directamente relacionada con su tarea novelesca a la que concedía más importancia que a la dramática, precisamente porque "hacer novela es hablar a gentes que comprenden estiman, respetan y admiran"²⁸. Si tenemos en cuenta que **Los 38 asesinatos...**, aunque novela corta, aparece tras cuatro años de vacío narrativo (en 1932 fue publicada su última novela **La tournée de Dios**) podremos calibrar la importancia de esta antesala explicativa y de la edición de la propia novelita. Título, según anotamos en líneas precedentes, reeditado en **Exceso de equipaje** (1943), y en colecciones populares de postguerra aunque sin estas aclaraciones prologales, reveladoras del *estado de la literatura* en 1936 desde la óptica del novelista-dramaturgo y de la defensa del extraordinario valor de lo cómico o humorístico como indicio de inteligencia y comprensión²⁹.

7.2.1. Argumento y parodia.

Tras las aclaraciones sobre la génesis de las **Novísimas aventuras...** el lector inteligente está

preparado para conceder *verosimilitud literaria* a los acontecimientos protagonizados por el "*mundial y maravilloso detective*" junto al narrador-personaje que le sirve como ayudante; así como para seguir una trama argumental que resulta mero pretexto para el encadenamiento de una serie de fallidas deducciones, atribuidas al maestro de detectives. Su sentido bufo se manifiesta por el continuado desajuste entre ellas e inexplicables sucesivos crímenes que indudablemente requieren la complicidad de los lectores, conscientemente sometidos a engaños e incoherencias en el transcurso de los acontecimientos y cuyo final se resuelve a través de un desenlace metafictivo. En efecto, "*Los 38 asesinatos*" son en realidad 28, y el "*medio*" corresponde al desvanecido narrador, amorosamente acogido, en brazos del supuesto asesino: Sherlock Holmes. Este desmayo impide, al personaje la continuación del relato, silencio de la voz narrativa asimilado en definitiva, al fin de la historia.

La farsa queda asimismo, subrayada por eficaces recursos cómicos, aplicados a temas, costumbres, personajes y acontecimientos de manera acumulativa y continuada. En cuanto a los espacios en donde transcurren los numerosos asesinatos y la investigación de los mismos, se adecua a la intertextualidad del referente parodiado: Londres y el Castillo escocés de Hull, lo que supone un claro distanciamiento de los habituales escenarios (Madrid-París) que sirven de marco a multitud de novelas breves de la época. Londres es la ciudad elegida para el encuentro entre los protagonistas, con el consiguiente acuerdo de trabajar en "*nuevos casos*"; el Hyde Park londinense es el lugar destinado para la confirmación de este acuerdo: la casa de Holmes y el hotel de Harry completan los escenarios urbanos. El desplazamiento posterior de nuestros dos personajes: maestro y ayudante hacia tierras escocesas se fundamenta en el necesario esclarecimiento de cuatro asesinatos acontecidos en el castillo de Hull, comunicados al detective por Molkestone, padre de la última víctima, quien acabará, también, asesinado al igual que los demás residentes del castillo; más cinco criados de los veinticinco; más la totalidad de los quince invitados a este apartado castillo, con objeto de celebrar la muerte de la abuela de Lord Carddigan. La suma llega a veintiocho asesinatos y, fuera de toda lógica, una vez más, Holmes se declara responsable de todos ellos tras la muerte de los dos últimos sospechosos. Acumulación, en fin, de muertes en unos doce días, de buscadas incongruencias, de situaciones ridículas y grotescas que apuntan hacia la *inverosimilitud de la ficción* como definitivo recurso paródico.

7.2.2. Estructura y técnicas narrativas.

El desarrollo lineal de los acontecimientos queda estructurado en un Prólogo más seis capítulos numerados con romanos y enfáticamente titulados. Se subdividen éstos, en secuencias precedidas de epígrafes resumidores, sorprendentes y de efectos cómicos que bien pudieran servir a modo de esquema argumental, amén de favorecer el relleno artificioso de páginas con resonancias folletinescas. El sutil enlace de los insólitos acontecimientos es favorecido por el absoluto predominio de la fórmula autobiográfica; soporte, a su vez, de la frágil verosimilitud de la historia. Uso éste de la primera persona narrativa,

característica de las novelas de Jardiel, pero novedosa en el conjunto de **La Novela de una Hora**.

El "**PRÓLOGO**" (pág. 7) lleva como título, "**MI ENCUENTRO CON HOLMES**" (Ibid.) al que sigue una cita, diferenciada por recursos tipográficos tipo de letra reducido, cursiva, comillas: "*Happy new year*" (*el tiempo es oro*), lema de *Sherlock Holmes*" (Ibid).

La superposición de códigos (idiomáticos y gráficos) frecuente en la obra jardeliana, supone en ésta un primer y recurrente indicio de humor, por cuanto el supuesto lema del detective se va repitiendo en el transcurso de la novelita -ocho veces más- y siempre asociado a expresiones inglesas que nada tienen que ver con el aforismo hispano. Así en este *Prólogo* aparece formulado como "*I love you*" (pág. 11); en el capítulo I: "*To be or not to be*" (pág. 16); "*I have not bananas*" (pág. 20) y "*God save the King*" (pág. 22); en el final del capítulo II: "*Home, sweet home*" (pág. 30); en el capítulo IV: "*five o'clock tea...*" (pág. 37) y dos últimas en el capítulo VI: "*It's long a way to Tipperay*" (pág. 53) y "*Merry chrystmas!*" (pág. 56). Todas estas expresiones, destacadas en cursiva, aparecen en boca de Holmes como indicadores de identificación idiomática, junto a la locución, también reiterativa: "- **All right!** (*porque todavía no he dicho que Holmes repetía all right una frase sí, y otra no*)" (pág. 12). Las frases asimiladas al detective y a su lema, van siempre acompañadas de notas a pie de página -recurso aclaratorio, característico del estilo jardeliano- en las que con ligeras variantes, se nos recuerda su engañoso significado: "*el tiempo es oro*". Aclaraciones digresivas con finalidad apelativa y en perfecta adecuación a las intenciones proclamados en las páginas iniciales: que el lector inteligente (conocedor o no del inglés) adopte el papel de idiota; de esta paradoja surge el efecto de comicidad asociado al repetido recurso.

Ocupa el **Prólogo** seis páginas (de la 7 a la 12) destinadas a la presentación de los protagonistas, al tiempo y espacio del encuentro, a las condiciones y acuerdos necesarios para el inicio de tareas investigadoras. La casualidad carente de lógica, próxima al absurdo: "*En la primavera de 1926 había ido a Londres a que me plancharan un sombrero flexible*" (pág. 7,) sumada a la ridiculización de costumbres de los londinenses: comprar un monóculo; dirigirse durante las cuatro horas de espera dictadas por el sombrerero ("*acababa de recibir de la Cámara de los Lores el encargo de reformar veintidós chisteras de seis reflejos, lo que hacía un total de ciento treinta y dos reflejos reformables*" -ibid-) hacia Hyde Park; sentarse en un banco ocupado por un lector "*de la última edición del Times*" (pág. 8) porque "*estaba fatigadísimo, tanto de andar cuanto de mirar por un solo ojo, porque con el ojo en que llevaba el monóculo no veía lo más mínimo...*" (Ibid); hipérbole distorsionadora, con la que la ridiculización imitativa de costumbres anglosajonas se acerca a lo grotesco. Aún antes del inicio del diálogo y de la presentación de su interlocutor se vuelve a un nuevo desajuste alusivo al escenario: "*Pasaron cinco minutos y dos aeroplanos. Gozaba con la quietud del ambiente*" (ibid), al que sigue la irónica descripción del acompañante ante su pregunta de reconocimiento:

"*Alcé la vista y me afronté con un rostro noble y con dos ojos verdes colocados a los lados de una*

nariz recta, que comenzaba en un entrecejo fruncido y acababa en dos agujeritos ovalados situados sobre una boca de labios finos, entre los cuales brillaban varios dientes blancos, que sujetaban una pipa negra al extremo de la cual ardía cierta cantidad de tabaco rubio, del que brotaba una humareda azul que se perdía en el espacio gris. Todo esto así, del primer golpe.

A ambos lados del rostro, descrito con tanto colorido, se rizaba suavemente una aleación de cabellos y canas" (Ibid).

Pese a la tópica descripción, plena de obviedades ("*dos ojos verdes [...] dos agujeritos ovalados...*") e ironía ("*descrito con tanto colorido*") el supuesto reconocimiento, "*lo reconocí al punto*" (pág. 8), pasa por una serie de erróneas identificaciones: Pacheco, el estanciero de Entre Ríos; Nogales, teniente de navío, Peporro Lacovisa, que se resuelven con la chocante presentación del famoso detective y culmina con la justificación inverosímil e hiperbólica del narrador:

" era Sherlock Holmes. Pero nada de particular tenía que yo no le hubiera reconocido, pues aquel hombre genial se caracterizaba por lo bien que se caracterizaba, hasta el punto de que, cuando se veía obligado a disfrazarse, tenía que echarse al bolsillo un puñado de tarjetas de visita, para poder reconocerse a sí mismo" (Ibid).

Efectos cómicos potenciados, sin duda, por el contraste entre los nombres de resonancias hispanas frente al cosmopolita Sherlock Holmes.

Hacer un inventario de los recursos humorísticos y de su funcionalidad narrativa, por su abundancia, y continuidad convertirían nuestro análisis en una sucesión enfadosa de citas. Sirvan las anteriores y las que seleccionaremos a partir de ahora al exclusivo propósito de servir como muestra de recursos aún no señalados o imprescindibles para dar cuenta de la configuración de materiales narrativos. Anticipemos que la disposición acumulativa, desde el mismo prólogo, de ingeniosos alardes humorísticos viene a cumplir una indudable función irónico-distanciadora con relación al referente parodiado. No en vano el protagonismo del prólogo reside en el personaje creado por Conan Doyle y en su configuración, basada en el paradójico juego del conocido-desconocido-no identificado-disfrazado.

Se completa el perfil del detective con la referencia a su falsa muerte en las cataratas del Niágara, cuando en ellas "*no hice más que mojarme*

- *¿Y cómo salió usted del agua?*

- *Chorreado: ya se lo puede figurar.*

- *Pero, ¿Luego?*

- *Luego me sequé" (pág. 10).*

Diálogo que supone una transgresión de la retórica dialogística, al convertir la alternancia de respuestas esperadas en otras sorprendidas merced a un juego polisémico que contraviene la relación contextual enmarcada por la pregunta. Estos *diálogos de despiste* serán utilizados, asimismo, en posteriores

investigaciones, aunque la sagacidad de Holmes habrá de permitir su desciframiento. Por lo que se refiere a su *carácter* aparece como personaje lacónico (pág. 9); pronto a la aventura, siempre que encuentre a un ayudante (pág. 10); obsesionado por precisiones temporales (págs. 11-12) y, con tendencia al reiterado uso de expresiones hechas. Señas de identidad que propician el súbito acuerdo con el personaje-narrador, a quien le sobran los tres minutos concedidos por Holmes. El tiempo sobrante lo invierte ("*no me gusta gastar mi cerebro en esfuerzos inútiles*" -pág. 11) en el cálculo de

"... cuánto tiempo tardaría en llegar de Madrid a Varsovia un hombre que anduviese a gatas a razón de dos kilómetros por hora, descansando un día por cada catorce leguas y tres horas cada seiscientas yardas" (ibid).

Nuevo desajuste significativo entre las intenciones: "*no gastar el cerebro ↔ actividad innecesaria e inverosímil, que coadyuva al trazado de un ayudante tan excéntrico como el "gran policía"*"(ibid). Un gesto peculiar de discordantes posiciones de las cejas (Ibid); una hipérbole sobre su elevada estatura que le obliga a levantarse en tres veces; otro característico gesto: mano sobre la frente, cabeza inclinada "*que le daba un decidido aire de parálitico del lado izquierdo*" (pág. 12) cierran la presentación eminentemente guiñolesca del maestro de detectives, al que el aún no nominado turista londinense servirá como receptivo admirador y ayudante.

El prólogo se completa con precisiones espaciales ("*Vivo en Baker Street, como usted sabrá de antiguo*" -ibid-) sobre el domicilio del detective como refuerzo de intertextualidad paródica; con la referencia a su criada sorda "*tan sorda como una tapia de treinta metros*" (ibid), símil cercano al chiste basado en la ampliación distorsionada de una frase hecha; y finalmente con una precisión cronológica -"*Eran las 7 y 25, meridiano de Greenwich, más Greenwich que nunca*" (ibid) cuya intensificación cuantificadora, hiperbólica e innecesaria, además de producir un efecto cómico, marca incoherencias narrativas: el sombrerero le dio al turista cuatro horas de espera, invirtió dos hasta llegar a Hyde Park; no se precisa la hora de salida ni la duración de la estancia en el parque londinense, aunque se supone breve por la celeridad del acuerdo. Imprecisiones temporales que hacen aún más chocante del deseo de precisión final del prólogo.

En cuanto al "*sombrero flexible*" parece haberse perdido entre las brumas de Londres, no hay más referencias al decisivo objeto casual que abre la novela. Consideremos estos fallos narrativos como intencionados: forman parte del engaño cómplice, consentido por el inteligente lector en su papel protagonista de fingido idiota.

Planteamiento del problema.

El **Capítulo I** (págs. 13-25) lleva un título eminentemente convencional, "**PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**" (pág. 13) en manifiesta oposición a los que encabezan las dos secuencias constitutivas del mismo. Con "*Una carta y un ponche*" (ibid) se sintetiza la primera en contraste, a su vez, con la

innecesaria extensión significativa de la segunda: "*Lo que contó el caballero de los sesenta años, dos meses y un día*" (pág. 17).

Recoge la carta y ponche de la primera secuencia dos materiales narrativos de desigual y contrastada importancia: la epístola supone el arranque y soporte de los cómicos acontecimientos, mientras que el ponche implica poco más que el cierre de la secuencia.

Es el firmante de la misiva **S.H.** y el destinatario el ayudante, por primera vez mencionado como **Harry**³⁰. En ella se solicita anticipe la hora del encuentro (de las seis de la tarde acordadas en el prólogo, a primeras horas de la mañana) por haber "*surgido un problema que merece nuestra atención más concentrada*" (pág. 13). Celeridad que choca con la petición de hacer "*el camino a pie y a una velocidad media de veintiocho toesas por hora*" (págs. 13-14). Incomprensible desajuste al que aún se suma una nueva dificultad: "*Traiga consigo dos pesas de 70 libras cada una*" (pág. 13). Esta acumulación de peticiones insólitas, sin embargo, sirven como fundamento a una sucesión de situaciones y efectos hilarantes durante el desplazamiento y llegada a la casa del obediente personaje-narrador. Primero, la absurda elección, por lo premioso del mensaje, de una "*corbata repugnante*" (pág. 13) que de no ser porque algo grave debía de haber sucedido "*los transeúntes no devorarían los periódicos [...] sino que se dedicarían a contemplarme la corbata entre carcajadas salvajes*". (Ibid).

Segundo, el consiguiente cansancio provocado por el fiel cumplimiento de las órdenes dictadas ("*veintisiete toesas equivalentes a veintisiete kilómetros y medio*" -pág. 14) que desemboca en un reposado sueño de unas seis horas, compartido por "*el maestro*" y "*un caballero de sesenta años, dos meses y un día*" (ibid) dado que, al liberarse de las pesas, estas "*fueron a parar a sus respectivas cabezas*". Cómica escena con indudables resonancias de los *gats* del cine mudo. Se cierra el móvil de la carta con las ilógicas justificaciones, una vez despiertos, de Holmes: "*si le he hecho venir a pie, de prisa y trayendo una pesa de 70 libras en cada mano, ha sido, precisamente, para que usted se robusteciera lo más rápidamente posible*" (pág. 16) que vienen a subrayar el componente ridículo de la obsesión por el tiempo en el trazado de este personaje.

Sólo en un último momento aparece el líquido que diera título a la secuencia, el ponche preparado por la señora Hudson es causa de la única actividad desarrollada por el ayudante, mientras el detective escucha al caballero:

"Y para escuchar a aquel caballero, me dispuse a no hacer nada. En cambio, para tomarme el ponche tuve que apretarme la nariz con los dedos y echármelo al colete de un golpe, porque la verdad es que el ponche me da asco desde tres semanas antes de nacer Juan Sin Tierra" (Ibid).

La hipérbole para transmitir la repugnancia hacia el ponche con que se cierra la secuencia, nos permite establecer una correlación con la "*corbata repugnante*" del inicio; mal gusto-repugnancia-ingenioso juego verbal que, en definitiva, atiende al trazado de Harry por sus peculiares manías. De otra parte la

inactividad, con que ahora es presentado, prelude su función de narrador-testigo más que de coprotagonista. Papel éste confirmado en el transcurso de los acontecimientos tanto por su nula participación en el esclarecimiento de los enigmáticos asesinatos, como por la brevedad de sus intervenciones en los diálogos limitadas al necesario soporte que los haga posibles. Oyente, pues, en polisémico sentido: como acompañante, como destinatario de las deducciones del detective y como coadyuvante narrativo de la modalización del relato en primera persona.

La segunda secuencia del **PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA** atiende al "caso" de los cuatro primeros asesinatos relatado por un tercer personaje, Molkestone, en escena, aunque mudo, en la anterior secuencia. Las precisiones cómicas, en torno a su edad, son retomadas ahora para dar título a la secuencia y repetidas para ironizar sobre su nombre (otro recurso habitual en la obra de Jardiel) "*el caballero de los sesenta años, dos meses y un día tenía el cinismo de Hamarse Molkestone*" (pág. 18). Inicia el sexagenario su discurso dando cuenta de sus pertenencias: una granja en Gales y un hijo en el Ejército Colonial de la India, incongruente suma cancelada con un efecto de humor negro:

"A la granja hace siglos que no la (sic) ocurre nada; pero a mi hijo le han asesinado misteriosamente la noche pasada en el despacho de Lord Cardigan, situado en el primer piso del Castillo de Hull, en las Trossachs en Escocia" (pág. 17).

Al inicio resumidor del "caso" con indicaciones espaciales enseguida se suman, sin que medie pregunta, dos informaciones importantes: "*Mi pobre hijo es la cuarta persona que muere asesinada en el Castillo de Hull en los últimos ocho días...*" (ibid). La mención del múltiple asesinato sirve como pretexto para la inclusión de unas aclaraciones del autor, diferenciadas del texto propiamente narrativo por el uso de paréntesis y de cursiva. Incorporación digresiva, frecuente en otros textos jardelianos y con la misma función apelativa que señalamos para las notas a pie de página. Por otra parte, el guiño al lector requiere la complejidad basada en el conocimiento del referente parodiado, y en particular de los rasgos caracteriológicos del personaje creado por Conan Doyle que nos conducen, de nuevo, al reconocimiento de la inteligencia de sus lectores, expresado en las páginas iniciales: "*como ya el lector sabe, para aquel gran hombre lo criminal era un acicate; lo misterioso, un revulsivo; lo sangriento, un estímulo; lo canallasco,*

un excitante, y lo infame, un paraiso artificial" (ibid).

Segue a estos móviles genéricos de conducta una enumeración comparativa que atiende a su carácter: "*Serio, grave, melancólico [...] mas aburrido que un drama rural*"; así como a sus hábitos de hombre solitario: *tocar el violín "lo suficientemente mal..."; inyectarse morfina "en cantidad bastante para tirar de bruce un caballo..."* (ibid). aistamientos letárgicos y prolongados; costumbres, en fin, ampliamente ridiculizadas merced al símil hiperbolizante y cuyo final siempre viene dado por el conocimiento de un misterio o un crimen. El esbozo del personaje literario mediante la voz autorial de **Los 38 asesinatos**, completa el trazado del protagonista y, a su vez, lo dota de una supuesta objetividad sustentada en la

polifonía de voces. Sin embargo, el resultado definitivo apunta hacia una esperpentización del mismo, por cuanto los dos puntos de vista usados en su trazado vienen a unificarse en una visión común transmisora de rasgos negativos y grotescos.

Salvado el paréntesis aclarativo, el resto de la secuencia lo ocupa el relato del caballero en todo momento dirigido por las inquisitivas y oportunas intervenciones del detective. Su ayudante interviene sólo como narrador-testigo, dado el predominio del diálogo en la secuencia entre el "*relator del caso*" y Holmes. Molkestone, en una línea semejante al discurso con que inició la historia de los asesinatos, transmite ahora informaciones sobre la región en donde está situado el Castillo de Hull, sobre su historia y sobre su dueño e hijos. Se acumulan en estas informaciones: enumeraciones arbitrarias (en la supuesta breve descripción del entorno) en las que se amalgaman hombres, oficios, flora, fauna, animales domésticos; incongruente mezcla del serio discurso histórico con expresiones eminentemente coloquiales e idiomáticamente engañosas; deformación caricaturesca aplicada tanto al desengaño político como al físico del dueño del castillo; un juego matemático para dar cuenta de la edad de sus hijos, cierra el continuado uso de resortes humorísticos, según muestra la cita adjunta:

"Es una región llena de lagos y de barro; cruzada por algunos ríos; provista de arboledas, carreteras, vacas, tiendas de tabaco, tartamudos, glaciares, gallos y repartidores de leche a domicilio, como tantas otras regiones inglesas. Cerca del lago Katrine se alza el Castillo de Hull, edificado en 1186 por un sobrino de Enrique II Plantagenet, y que se sostiene en pie en la actualidad por una verdadera chamba. (Lo que en el país se llama "werk"). Allí vive hoy, desde que se retiró de la política, que le produjo popularidad y náuseas³¹ a partes iguales, lord Cardigan³², llamado sir Arthur Wooslesley, hombre recto, alto, rubio, que bizquea algo del izquierdo, defecto que sólo se le nota cuando se le mira a los ojos. Lord Cardigan tiene tres hijos: Silvia, Leticia y John. La primera cuenta treinta años menos que su padre, la segunda doble edad que su hermano pequeño, y éste, es decir, John, la cuarta parte de años que Silvia" (págs. 18-19).

La rápida solución, dada por Sherlock Holmes, al galimatías numérico con el apoyo de su conocimiento (previo, se entiende, a la visita del caballero) sobre la fecha de boda de Lord Cardigan, culmina con nueva hipérbole destinada, ahora, a destacar la increíble pericia del detective para el cálculo mental: "*Tenga usted en cuenta que yo, una vez, por distraerme, calculé la edad de los cien mil hijos de San Luis, y solo me equivoqué tres meses en el más pequeño*". (pág. 20).

Otro efecto hilarante en la información de Molkestone viene dado por la siniestra causa (reiterado recurso de humor negro relacionado con la muerte):

"- Hace dos semanas, para celebrar la muerte en Londres de su abuela, vieja repugnante³³ que había prometido morir en 1912 y que no lo ha hecho hasta el día 23 del pasado, lord Cardigan organizó un programa de fiestas en el Castillo e invitó a ellas a algunas de sus amistades.

Aceptando gustosos la idea de pasar unos días en Hull Castle, llegaron de diferentes puntos de Inglaterra hasta quince personas" (pág. 20).

que permite justificar la masiva afluencia de invitados, ahora mermada por cuatro muertos, entre ellos: "*mi hijo Peter, de mi mismo apellido*". Aclaración obvia que la convierte en chiste. La puntual cita de los catorce personajes restantes la formula, sistemáticamente, mediante la asociación al nombre de una característica que confirme su identidad, por ejemplo: "*La noble dama francesa Lucille Letourneur; su amante Monseiur René, conocido por el "bello marsellés", el novelista irlandés Mc-Gregor [...] el violinista rumano Patrik Chulesko...*" (pág. 21). Formulaciones identificadoras breves que apuntan a técnicas recurrentes en la obra jardeliana, destinadas a la configuración de caracteres. Las preliminares informaciones sobre el "caso" se completan con una sátira amable a las normas sociales que rigen en los castillos escoceses. Primero , abundante e innecesaria servidumbre:

"- Lord Carddigan vive con sus hijos en el Castillo de Hull, sin otra compañía, comúnmente, que la de la servidumbre: nueve mujeres y dieciséis hombres, en total, entre doncellas, criados, personal de las cocinas, de los garajes y la jardinería. Hay, además, un administrador: míster Fly; un mayordomo: Evans y yo...

- ¿Y cuál es su cargo en el castillo?

- Yo vivo allí gracias a la bondad de lord Carddigan, porque he resuelto no pagar al casero. Y me dedico a correr y descorrer las cortinas del salón grande" (pág. 20).

y residentes fijos, con encomiendas inútiles (caso del relator). En segundo lugar, la absurda inutilidad de los habituales entretenimientos:

*"- Los habitantes del Castillo y los recién llegados se llevaban divinamente y vivían en la armonía más perfecta, jugando al **tennis**, al **golf**, al **bridge** y al **whist**, cazando zorros, consumiendo **whiskys**, comiendo, charlando, diciendo incongruencias astronómicas las noches de luna, y haciendo, en fin, todas las bobadas que suelen hacer al cabo del día los habitantes de los castillos de Escocia" (págs. 21-22).*

El innecesariamente amplio preludio informativo da paso a la "*parte verdaderamente impresionante de su relato*" (pág. 21), grandilocuente declaración de intenciones que, una vez más, humorísticamente quedará negada. En efecto, el texto sobre costumbres en los castillos transcrito constituye la primera de sus intervenciones en esta "*parte... impresionante, para establecer el contraste entre diversión boba ↔ tragedia presente porque "... desde entonces cada día muere misteriosamente una persona*". El subrayado tipográfico de esta afirmación en boca de Molkestone apunta, ahora, hacia un desajuste en los datos transmitidos por el relator del "caso"; afecta tal distorsión a la falta de correspondencia tiempo = ocho días; asesinados = cuatro, según confirma, inequívocamente, la cita de sus hombres. El engaño relativo a las informaciones vertidas por este personaje quedará subrayada de una parte, por el *diálogo de despiste* que

signa la conversación investigadora-informativa, a partir de este momento:

"- *¿Sabe si su hijo tenía algún enemigo?*

- *Su sastre le odiaba*

- *Déme las señas del sastre.*

- *Grueso, bajo, de Liverpool...*" (pág. 24),

por otra, en el resumen transmitido por Holmes de que "*los asesinatos continuarán inexorables a diario...*" (pág. 25) inverosímiles referencias tiempo-asesinatos, igualmente destacadas con diferencias tipográficas.

Se cierra, en fin, la secuencia y el capítulo de **PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA** con una actuación violenta de Holmes -arroja al visitante por el hueco de la escalera, ante su pertinaz insistencia de no marcharse- lo que hace considerar al narrador-ayudante: "*Desde ese momento dejamos de ver a mister Molkestone*" (Ibid). Afirmación engañosa de nuevo, pues hará acto de presencia en sucesivos capítulos y prelude el ficticio papel de asesino desempeñado por el detective.

En resumen, este primer capítulo, además de responder a los clásicos planteamientos de hechos que anuncia su título, funciona como apretada síntesis de efectos y recursos humorísticos aplicados a personajes, descripciones, costumbres, datos y situaciones que apuntan hacia la idiotez = inverosimilitud de los acontecimientos como marca del tono paródico-bufo del texto.

Nuevas brumas.

El **Capítulo II** (págs. 25-30) titulado **CAEN NUEVAS BRUMAS SOBRE EL PROBLEMA** está constituido por tres secuencias (sumamente breves) subtituladas: **Camino de Escocia** (pág. 25) **Las maravillas deductivas y reflexivas de Sherlock Holmes** (pág. 26) y **El telegrama inesperado** (pág. 29). Recoge la primera: los preparativos rápidos del viaje hacia Escocia en tren, rapidez que una vez más queda obstaculizada por insólitos hechos.

"Aquella mañana, a las siete en punto, Sherlock me había despertado; me hizo vestir rápidamente; saltó conmigo en un taxi que, después de volcar tres veces, nos dejó rápidamente en la estación de Charing Cross" (pág. 26).

El resto de la breve secuencia insiste en rasgos de los dos viajeros: carácter meditativo y violento de Holmes, obediencia del ayudante cuya consecuencia es el viaje silencioso desde Londres hasta "*las proximidades de Glasgow*" (pág. 26).

Un cambio en la actitud silenciosa de Holmes da paso a la segunda secuencia y "*Las maravillas deductivas y reflexivas*" anunciadas por su epígrafe mantienen como prelude *otra manía* del detective de la que nos informa el ayudante:

"Sherlock, que había venido todo el viaje echado en el diván y con la cabeza colgando fuera, en la postura usual en él cuando reflexionaba, pues la sangre, afluyéndolo al cerebro, robustecía sus

facultades mentales, se enderezó, sentóse normalmente y habló como si lo hiciera consigo mismo, pero en voz alta" (Ibid).

El discurso aclaratorio es recibido por Harry, quien salvo una pregunta imprescindible para el inicio del diálogo de unas cuatro líneas, no articula palabra: El visible asombro ante la sagacidad del "maestro" queda plasmado en un gesto de gradual apertura de su boca, medida en centímetros, que funciona como recurso cómico y permite delimitar cada una de las deducciones del detective. La primera desvela el falso apellido del visitante como prueban las iniciales de sus gemelos W. F. (Folquestone). Tal capacidad de observación deductiva es correspondida con "*Abrí la boca seis centímetros*" (pág. 27). La segunda aclara el nombre de pila (William) por la palidez del visitante ante la pregunta de si entre los habitantes del Castillo alguien tenía este nombre, tan común entre los ingleses. Reacción: "*Abrí la boca dos centímetros más*" (pág. 28). La tercera afecta a la relación Folkestone y su hijo, expulsado del ejército por haberse fugado a los dos meses de la India con "*la Caja*" (ibid); deducción basada en hábitos de bebida, según *respuesta* de *despiste* del padre, pues tomaba *vermout* en vaso y "*según, se sabe, basta un año de estancia allá para aficionarse a beber té de Ceylán*" (ibid), resueltamente absurda que le hace abrir "*la boca un centímetro más*" (ibid). Continúa una deducción resumidora, de evidentes ecos cómicos basados en las respuestas de *despiste* del mencionado diálogo ahora interpretados por el inteligente detective. A la costumbre de beber el *vermut* en vaso y del robo al Ejército Colonial de la India, se suman: ser "*soltero de nacimiento*" (ibid) y "*odiado por su sastre, lo que prueba que no le pagaba*" (ibid). Incoherente suma de motivos de los que se infiere la intrínseca maldad del hijo y sus consiguientes actuaciones:

"... el hijo asesinó, para robarles, al arquitecto Penha y a mademoiselle Letorneur, que asesinó también al administrador Fly, que probablemente le había descubierto, y que, a su vez, fue muerto por su propio padre, cuando se disponía a vaciar la caja de lord Carddigan" (pág. 29).

Este desenlace del "caso" (aunque en boca del detective) aparece diferenciado con cursiva, al modo de las aclaraciones del autor implícito que observamos en páginas anteriores, juego gráfico apelativo, muy del gusto de Jardiel Poncela, para destacar la importancia del supuesto final. Sin embargo, la reflexiva sospecha de ser Molkestone el segundo asesino, suscita un enigma no resuelto (también fue insertado en el texto con cursiva). De ahí la pregunta :"- *Entonces, ¿por qué le dijo usted al señor Folkestone, maestro, que esperaba que los asesinatos continuaran a diario?*" (ibid).

La respuesta sobre la conveniencia del engaño para que el caballero no supiera que el asunto estaba resuelto provoca nuevo gesto admirativo: "*Abrí la boca tres centímetros más todavía*". (Ibid).

La última secuencia, brevísima, incluye un "telegrama inesperado" firmado por Carddigan en el que comunica la muerte de Molkestone. Tal noticia (la forma de entrega "*un empleado entró en nuestro departamento*" -ibid- no deja de resultar insólita, produce el estupor del ayudante: "*Abrí tanto la boca que se me desarticuló la mandíbula*" (pág. 30). Con esta hipérbole se pone fin al juego cómico creando cierta

ambigüedad entre admiración-sorpresa-desconfianza, por cuanto el gesticulante personaje en su papel de narrador había advertido que el texto del telegrama "*echaba por tierra todos los razonamientos de Sherlock Holmes*" (pág. 29). El mentís, sin embargo, a las seguras deducciones del maestro de detectives resulta elemento estructuralmente imprescindible para complicar la intriga y hacer posible la continuación de los acontecimientos, aunque subsidiariamente funcione como nueva clave paródica, asociado a las "**NUEVAS BRUMAS...**" que sirvieron para el título de este capítulo II.

Más oscuridad.

Continúa en el siguiente capítulo (págs. 30-36) el desarrollo de las investigaciones, complicadas por nuevos asesinatos.

Su título: **EL PROBLEMA SE PONE TODAVÍA MÁS OSCURO** establece una significativa correlación gradual con las **BRUMAS** anteriores. Subdividido en tres secuencias con epígrafes reveladores: **Encuentro con lord Carddigan** (pág. 30), **El Castillo de Hull, en las Trossachs** (pág. 33); **Tres asesinatos nuevos**(pág.34) nos sitúa en nuevos espacios, y en horas cercanas al té vespertino.

En la primera secuencia el "*Encuentro con Lord Carddigan*" aparece signado por la acumulación, de recursos cómicos destinados, en primer lugar a la configuración grotesca del noble inglés, encargado del desplazamiento de los protagonistas desde Glasgow al lago Katrine. Los rasgos elegidos: su escasa pericia como conductor, "*pisando el embrague doble número de veces que las necesarias, como hacen todos los lores en tales casos*" (pág. 30) y su estado emocional, "*aparecía deprimidísimo y se había abrazado a Sherlock [...] como el borracho se abraza al farol que le garantiza la verticalidad*" (ibid), inciden en un carácter poco seguro. El segundo recurso cómico implica un distanciamiento del narrador, obligado por las adversas condiciones del lugar que ocupa en el maravilloso Reynolds: "*Describiría el paisaje con mucho gusto, pero la verdad es que las maletas no me lo permitieron ver ni un instante*" (ibid). Imposibilidad que será convertida en silencio narrativo (al final de la secuencia) en tanto que "*El coche dio una arrancada, dos maletas se me cayeron encima y ya no pude oír ni una sílaba más del diálogo*" (pág. 33) y que nuevamente quedan asociadas a efectos cómicos del cine mudo.

Va dirigida la burla, en tercer lugar, hacia la escasa verosimilitud del arma homicida que acabara con la vida de Molkestone la noche anterior, alrededor de las nueve.

"- *Era un cuchillo de postre de mis vajillas.*

- *¿Lo tiene V.E.?*

- *Lo tenía anoche. Pero esta mañana me lo robaron de mi propia alcoba, de una bandejita con un pudding que me entraron por la noche*" (pág. 32).

La segunda secuencia centra su atención en "**El Castillo de Hull...**" y alrededores. La descripción del edificio, del paisaje del lago Katrine y las Trossachs, con presuntas aspiraciones de precisión léxica,

queda plenamente distorsionada merced a un atributo hiperbólico "*Era tan marcadamente medieval que casi hacía daño a la vista*" (pág. 33) y subrayada más adelante por la imagen degradada sobre lo vetusto del Castillo: "*yo no vi más que polvo de tres generaciones, pero Holmes debió de ver algo más...*" (pág. 34). Ese algo más se materializa en una pregunta a cargo del detective que deja abierta una nueva vía de investigación: "*¿Por qué me ha ocultado V.E. que la hija menor de V.E. era amante del hijo de Folkestone?*" (ibid).

Pregunta a la que dará respuesta la secuencia siguiente. Se completa esta secuencia con un referente temporal "*las cinco de la tarde*" (pág. 33) asociado a una inveterada costumbre inglesa que, sin sobresaltos, la inspección del castillo pues todos los invitados "*se hallan reunidos en el gran salón tomando el té*" (pág. 34).

El título de la tercera secuencia "**Tres asesinatos nuevos**" alude a su final, son los tres nuevos asesinados Leticia, su hermano John (los dos hijos menores del lord) y "*el bello marsellés*" (pág. 36). Como prelude a estas muertes, las deducciones del "*maestro*": Leticia asesinó a Folkestone para mantener en secreto la maldad de su amante; el pequeño John, a instancias de su hermana, hizo desaparecer la prueba homicida. Sin embargo, dos enigmas quedan pendientes: primero, la causa del atentado a René, quien haciendo gala a su sobrenombre "*agonizaba elegantemente*" (Ibid); segundo, la increíble desaparición del asesino pues, aunque oír los tres tiros y personarse en el salón fue todo uno, cuando llegaron solo vieron la terrible escena de muerte y agonía y "*lo más terrible era que el salón estaba absolutamente vacío*" (pág. 36). Queda con el subrayado de un acontecimiento, en apariencia importante cerrados la secuencia y el capítulo.

Un problema intransitable.

En el siguiente, (**Capítulo IV**), de mayor amplitud subdividido en nada menos que seis secuencias, se van añadiendo nuevas muertes en un tiempo reducido: desde las dos horas después de sucedidos los últimos crímenes (aproximadamente 19 hs.) a la mañana siguiente, un total de quince asesinatos a mano de una "*fuerza desconocida*" (pág. 41), acumulación que evidencia, una vez más, la inverosimilitud de la ficción.

El título "**DE TAN OSCURO, EL PROBLEMA SE PONE YA INTRANSITABLE**" es eminentemente cómico por los desajustes significativos que lo conforman, aún más destacados por mantener las claves de conexión con capítulos precedentes. A ello responde la recurrencia a **PROBLEMA** (capítulos primero y segundo) y la gradación **BRUMAS** (capítulo segundo) → **DE TAN OSCURO... INTRANSITABLE**, dílogfa, esta última, en correlación con las dificultades de desciframiento de los enigmas, cuanto de la ingente acumulación de cadáveres. Las dos primeras secuencias, establecen, a su vez, conexión con el capítulo precedente al atender a tareas investigadoras que permitan aclarar los tres últimos

crímenes. "Indagatoria sobre los invitados" (pág. 36) presenta a "treinta y ocho personas" (pág. 37) -cifra coincidente con el engañoso título de la novelita- reunidos en el gran salón para someterse al interrogatorio de Holmes. Y de nuevo el antagonismo entre el deseo del detective y la realidad sirven de contrapunto festivo. El único que contesta es el mayordomo Evans con el agravante de convertir el cómico coloquialismo de sus respuestas en protagonista (como sucediera con Molkestone el otro informador de Holmes) en lugar de centrarlo en el desciframiento del enigma:

"- Sencillamente: el señor René sacó de pronto un revólver, apuntó a la señorita Leticia y disparó; luego apuntó al pequeño señorito John y volvió a disparar; por último, se apuntó a sí mismo y se arreó un tercer balazo.

- ¿Se arreó?...

- Así decimos en Dublín, señor" (pág. 37).

La imposibilidad, en fin, de las indagaciones queda subrayada por la negativa respuesta, a coro, de la servidumbre sobre el necesario aporte de nuevos detalles aclaratorios, así como del ilógico y absurdo silencio de los invitados matizado por el añadido de nuevas atribuciones de signo cómico:

"El doctor Brown y su hija Diana eran sordomudos, detalle que no he tenido tiempo de expresar hasta ahora, y el marido de Diana jamás hablaba mientras no lo hiciera su suegro. Mistress Penkhurst, la famosa conferenciante de temas bíblicos, tomó la palabra para referir, como sólo ella sabía hacerlo, el episodio de Jonás devorado por la ballena, pero Sherlock la hizo callar de un silletazo cuando empezaba a describir el Mar Rojo. La madre del arquitecto Penha no podía pronunciar sílaba de la pena que tenía por la muerte de su hijo. El novelista Mc Gregor se limitó a decir:

- Yo no soy orador... Soy novelista.

Y su suegro alegó que él no era ni novelista siquiera. Lully, Polly, Dolly y Molly, hablaron largamente, pero de modas; y el violinista rumano Chulesko se limitó a decir que tenía ganas de un stradivarius. Esto fue todo" (pág. 38).

La segunda secuencia contrapone su breve extensión a lo prolongado de su título: "Las tremendas confesiones de Sherlock Holmes en la noche fatal" (pág. 40).

El móvil de las mencionadas confesiones se cifra en el reconocimiento por parte del "maestro de detectives" de lo erróneo de sus deducciones y las distintas referencias alusivas a estos fallos, quedan nuevamente distinguidas por la marca tipográfica del uso de la letra cursiva. El interlocutor del detective es ahora su ayudante (únicos personajes en escena) y su función narrativa vuelve a ser la de mero impulsor del diálogo, merced a brevísimas intervenciones, mayoritariamente interrogativas, que interrumpen y dinamizan el discurso de Holmes. El hecho de que "nada ha sucedido en el Castillo como yo he creído hasta ahora que había sucedido" (pág. 40); irónico aserto ampliamente constatado por el lector, que sirve de

inicio a nuevas deducciones: el asesino se adelantó a los acontecimientos→ la fuerza destructora desconocida aniquila incruentamente ya que *"de ninguno de los cadáveres ha brotado sangre"* (pág. 42), anticipadoras del desenlace metanarrativo de la historia.

La tercera secuencia, más breve aún que la anterior, por su epígrafe **"Elijo yo mismo las próximas víctimas"** (ibid) crea el espejismo del papel protagonista del narrador subrayado por el redundante uso de la primera persona. Pronto, sin embargo (según técnica constante en este discurso narrativo) queda desvelado el engaño: es él quien elige las víctimas, pero a instancias del maestro y con su respaldo; se trata pues, de una graciable condescendencia del verdadero protagonista. Por otra parte, la sentencia emitida por Holmes de que los dos elegidos *"serán los primeros asesinados"* (pág. 43) se nos revela como segundo indicio del desenlace de la historia. Otro elemento que contrasta con el presunto protagonismo del personaje -narrador viene dado, en el inicio de la secuencia, por una hipérbole cómica, como refuerzo de su carácter antiheroico:

"- Entonces - exclamé cuando la emoción me permitió hablar,- ¿cree usted ahora firmemente que los asesinatos continuarán?"

- Estoy seguro de ello. Y creo más. Creo que las próximas víctimas somos usted y yo...

- Se me puso el pelo tan de punta que tuve que correr al tocador de Sherlock a peinar-me con fijador" (pág. 42).

Se titula la cuarta secuencia **"Dos muertos fuera de programa"** (pág. 43). Iniciada con una referencia temporal *"las nueve y cuarto de la noche (siempre meridiano Greenwich"*³⁴ (ibid) recoge la muerte de las dos víctimas anunciadas a las que se suman, inesperadamente, las otras dos *"fuera de programa"* del título. La forma de muerte: caída al vacío desde la venta de las habitaciones del detective, adonde habían sido, engañosamente, conducidas las elegidas víctimas con el objeto de sustituir a maestro y ayudante para lograr de este modo mantenerse vivos. El punto de observación del esperado asesinato, el parque del castillo, da paso a una descripción humorístico-irónica (constante que hemos señalado en otras anteriores) atenta a estereotipos narrativo-descriptivos y con juegos verbales alusivos al espacio geográfico:

"La noche era todo lo serena que puede ser una noche en las Trossachs. La luna brillaba tenuemente. Y el cielo ofrecía ese aspecto luminoso y oscuro, a cuadros, tan genuinamente escocés. A nuestro alrededor todo dormía, como se dice siempre en estos casos" (ibid.).

Se cierra la secuencia con la identificación de los cadáveres: Mc Gregor y Warren (los elegidos); el doctor Brown y Silvia, la primogénita de Lord Carddigan (no programados).

Las dos últimas secuencias, con tan sólo una página cada una, llevan por título **"El misterio en la galería alta"** (pág. 45) y **"Balance de la noche fatal"** (pág. 46). *El misterio* de la primera alude a una nueva víctima cuya causa de muerte es la misma de las cuatro anteriores, aunque cambia el ventanal desde donde el cuerpo de Diana Brown se precipita al vacío. El efecto paródico se cifra en el hecho contradictorio de que la minuciosa observación de los movimientos de la víctima no traerá consigo, según presuponía el

sagaz detective, el descubrimiento del asesino. En palabras del narrador:

"Vi claramente a Diana Brown detenerse al llegar al tercer ventanal, extender los brazos en cruz y caer exánime con un gemido prolongado. Pero la verdad es que no distinguí nada más, ni hubiera podido decir qué clase de agente extraño había provocado el hecho". (Ibid).

En cuanto al "**Balance** [...] *en aquella noche inolvidable*" (ibid) supone el descubrimiento con ("*La luz del sol del nuevo día, que amaneció nubladísimo*" -ibid-) de siete asesinatos más: una invitada, (la madre del arquitecto Penha su hijo había muerto, antes de la llegada de los detectives al Castillo) y cinco criados. El hallazgo de sus cadáveres es presentado con rasgos de humor negro, de manera semejante a la otra víctima, adscrita al grupo de los invitados: "*Los cinco criados aparecieron muertos en montón. En cuanto a Oldegarda Belfast, se la descubrió dentro de un armario, junto a un par de guantes usados*" (Ibid).

Asesinatos masivos que explican la huida del resto de la servidumbre (salvo Evans, el mayordomo) hasta lejanísimas tierras -"*alrededores del lago Tanganika (África Oriental Inglesa)*"- reiterado eco hiperbólico- humorístico como marca de actitudes poco valerosas.

En este balance, el narrador nos recuerda el número de asesinatos hasta el momento -diecinueve-, número ajustado a la realidad de los acontecimientos, e informa minuciosamente de quiénes permanecen aún en el Castillo con referencias que insisten en atribuciones previas o explican el influjo de los acontecimientos sobre sus actitudes:

"Sólo lo habitábamos ya lord Carddigan, que, abrumado por la muerte de sus tres hijos, era como una sombra viviente que no veía, ni oía, ni entendía; el mayordomo Evans, leal como un setter; miss Penkhurst, la conferenciante de temas bíblicos, que se empeñaba en que los asesinatos del Castillo eran una plaga procedente de Palestina; las cuatro hermanas Hearts que continuaban hablando de modas; el suegro de Mc Gregor, senador vitalicio, y que confiaba en esto para no morir nunca; Sherlock Holmes y yo, que estábamos decididos a la muerte si era imprescindible, y Chulesko, el violinista rumano, a quien fuera de los stradivarius y de alguna czarda de Monti, todo le daba igual " (págs. 47-48).

Situación angustiosa.

El **Capítulo V**, pese a su brevedad (págs. 48-51) aparece subdividido en tres secuencias. Titulados: **SITUACIÓN ANGUSTIOSA** y "**En observación**" (pág. 48), "**Otros dos aún**" (pág. 50) y "**Caigo yo también**" (Ibid), respectivamente. Aunque desaparece el término *problema* de los epígrafes aún en este capítulo continúa el desarrollo de los acontecimientos luctuosos. La angustia de la situación alude tanto a estos macabros hechos como al definitivo reconocimiento del fracaso investigador del maestro de detectives. Dos intervenciones de Holmes en la primera secuencia, sirvan como significativo resumen de este valor polisémico. "*Salvarse de la muerte, ya es un triunfo estupendo en el Castillo de Hull. No nos queda sino*

vivir si podemos y observar [...] - Nunca me han faltado menos milímetros para el fracaso..." (pág. 49)

Por otra parte la defensa de la propia vida guarda relación antitética con el observar al que alude el epígrafe: Sherlock Holmes ha considerado y su ayudante se ocultan en dos armaduras para mantenerse a salvo; el campo de observación queda, lógicamente, bastante disminuido.

El segundo subtítulo **Otros dos aún**, como era previsible se refiere a dos nuevas víctimas identificadas, desde el interior de las armaduras, por las últimas palabras que pronunciaron:

"-¡Y no soy senador vitalicio!

- ¡Stradivarius!

- Pero no supimos más. Saber más nos habría costado la vida.

Y resultaba caro" (pág. 50).

Otro alarde de humor negro que permite identificar al suegro de Mc Gregor y al violinista rumano Chulesko.³⁵

La tercera secuencia protagonizada, en su título, por el *yo* es tan engañosa como la del capítulo anterior marcada por el mismo referente pronominal, puesto que ese **Caigo yo también** se limita a un desvanecimiento, producido por un fuerte golpe en la nuca asestado por manos invisibles. La desobediencia, por vez primera, a las órdenes del maestro, viene condicionada por un hambre "*irresistible*"; no obstante, antes de salir de su armadura que "*había pertenecido a un tío de Ricardo Corazón de León*" (pág. 50), comprueba, por los ronquidos de la armadura vecina, el sueño del detective.

El estado de inconsciencia tras el golpe y sus consideraciones en el presente narrativo dan como resultado una mezcla de contornos poco precisos y en donde se combinan la supuesta realidad, la ficción narrativa y el cine:

"Sin duda, estaba muerto. O, por lo menos, yo creía estarlo, pues recuerdo que al caer sin sentido pronuncié unas palabras, que eran como el resumen de toda mi vida que concluía. dije:

*- Es un **film** Paramount.*

Y el Castillo de Hull, lord Carddigan y el mismo Sherlock Holmes, dejaron de existir para mí".(pág. 51).

Efecto de desvanecimiento e inexistencia absolutos, cercano al nihilista desenlace adoptado por el otro *humorista* de **La Novela de una Hora**, Wenceslao Fernández Flórez³⁶, aunque en **Los 38 asesinatos...** cumple tan solo la función de desenlace parcial del penúltimo capítulo. Esta brevísima secuencia que se inició con una referencia temporal "*La tarde pasó lenta y angustiada!*" (pág. 50) enlaza, con la que le precediera (los asesinatos del Senador y el violinista tuvieron lugar a las tres de la tarde) y con la hora señalada para nuevos crímenes: "*Por la noche, a eso de las once, "cayeron" para no levantarse nunca las hermanas Hearts*" (ibid). Obsérvese el contraste entre estos cuatro nuevos asesinatos, para mayor burla mencionados con el polisémico verbo utilizado en el epígrafe, ahora marcado por comillas, lo que hace

necesaria una aclaración perifrástica -con la anunciada muerte de Harry no cumplida-. Contrastan,, asimismo, las obsesivas precisiones temporales: tres, tarde, once -"Una hora después de aquellas muertes" (ibid); momento tópico de la media noche elegido para la excursión en busca de comida- con la manifiesta incoherencia narrativa que implica el conocimiento de las últimas muertes por cuanto detective y ayudante se mantienen encerrados en sus armaduras protectoras: falta la aclaración de cualquier signo auditivo que haga creíble la identificación de las nuevas víctimas. Incoherencia narrativa, superposición de tópicos que evidencian, de nuevo, el tono burlesco del relato.

Inesperada resolución.

El capítulo VI (págs. 51-56) lleva como título **SHERLOCK RESUELVE EL PROBLEMA DEL MODO MÁS INESPERADO DEL MUNDO**, largo e hiperbólico resumen con cierta dosis de engaño, por cuanto el previsible desenlace adecuado al último capítulo, queda nuevamente transformado por el efecto sorpresa subdividido en cuatro secuencias, la primera: "En el hueco de la escalera" (pág. 51) atiende a la resurrección del narrador "*afortunadamente para mí y para mis lectores, no había muerto. Era el único ser vivo que resistía aquel terrible y funesto contacto*"(ibid). Primer momento de la historia con explícita apelación al narratario, desde la voz del narrador-testigo, e, igualmente, de positivo trazado por su probada inmunidad a las argucias homicidas de la "*fuera misteriosa*". El título de la secuencia recoge el espacio en donde se despierta el ayudante agredido y el mensaje incorporado textualmente, firmado por S.H., instándole a no moverse del escondite, pues el triunfo de las investigaciones será inminente. La jarra de agua y plato de fiambres encontrados al despertarse, son indicios de quién ha sido su salvador y enfermero. Se cierra la secuencia con las reflexiones admirativas y de agradecimiento de Harry durante "*dos horas*" por las actuaciones valerosas de Sherlock Holmes: "*le admiré aún más por el valor que significaba andar, con él andaba de un lado a otro por el siniestro castillo de Hull, en lucha abierta con el asesino misterioso, de cuya ferocidad implacable era testigo fehaciente mi nuca*" (pág. 52). Manifiesta paradoja entre "*lucha abierta*" encierro permanente en la armadura que será utilizada de forma grotesca más adelante.

La segunda secuencia: "El último esfuerzo de Sherlock" (pág. 52) resulta engañoso y cómico. En él se confirma otro asesinato: el de la conferenciante bíblica, que no será el último y que bien podría haberse instalado en los capítulos de desarrollo del problema, en cualquiera de las masivas desapariciones de invitados causadas por el "*asesino misterioso*". Su descubrimiento, por otra parte, no implica esfuerzo investigador alguno, bien al contrario, agiliza las investigaciones, de donde se infiere la felicidad del detective.

"Ha sido el asesinato que más feliz me ha hecho en mi larga existencia.

- ¿Feliz?- susurré estupefacto.

- ¡Claro! Herido usted y muerta mistress Penkhurst, ya no quedan más que dos personas en el

castillo que puedan ser "el asesino misterioso": lord Carddigan o el mayordomo Evans, y esta noche habré descornado los velos del enigma" (pág. 53).

El esfuerzo, en definitiva, no es otro que el andar por el Castillo arrastrando la armadura ("*pavoroso ruido de hierro*" -pág. 52- que alarma al narrador) en cuyo encierro se sentía a resguardo del "*asesino de ferocidad implacable*" (son atribuciones de la secuencia anterior para destacar la valentía de Holmes ahora negada). El calificativo "*último*" se nos revela al final de la secuencia, -efecto de redundancia- dado el increíble esfuerzo que supone el ágil movimiento en un hombre revestido de indumentaria tan pesada: "*Vi a Sherlock bajarse la visera de un golpe, dar un salto y desaparecer*" (pág. 53) como distorsión de la realidad con evidentes repercusiones cómicas. Sucede este encuentro entre los armados caballeros "*A eso de las siete de la tarde*" (pág. 52), aproximación temporal que nos sitúa en el undécimo día del tiempo externo y en el cuarto desde el inicial encuentro de Hyde-Park.

La tercera secuencia, "*La última noche*" (pág. 54) se ajusta a lo anunciado por el título, aunque se prolonga hasta las once del día siguiente. Queda signada por continuadas interrogaciones sin respuesta como expresión irónica de la inteligencia deductiva del ayudante. El móvil interrogativo: el asesino, teniendo en cuenta las combinaciones posibles entre el reducido número de habitantes del Castillo y las probables nuevas muertes. Su resumen cierra la brevísima secuencia (unas veinte líneas): "*¿Habría muerto Evans, lo que probaba que el asesino era lord Carddigan? ¿O habría muerto el propio Holmes, y entonces seguía en pie la incógnita entre sir Arthur y el mayordomo?*" (ibid).

A este resumen de enigmas pendientes precede la formulación de expresiones y situaciones tópicas, como anticipo del distanciamiento irónico, aplicado al narrador-testigo en un implícito juego de polifonía narrativa, significativa por tratarse de la única secuencia verdaderamente protagonizada por el *ayudante*.

"Atardeció, llegó la noche [...] poblada de conjeturas, embadurnada de misterios y teñida de interrogantes. Amaneció, como siempre [...] A las once mi angustia mi temor y mi impaciencia habían llegado a su cénit" (Ibid).

La resolución, por fin, del enigma aparece en la cuarta y última secuencia "*El asesino del Castillo de Hull*" (pág. 54). El encargado de descifrarlo, Sherlock Holmes, como era previsible; pero, ahora con mayor justificación, ha de producirse el cambio sorpresivo. Parte del desenlace aparece expresado con frases breves, subrayadas por el uso de cursiva, lo que favorece una lectura sincopada:

"Sé quién es el asesino feroz [...] han muerto lord Carddigan y Evans [...] el asesino soy yo [...] Hay que someterse a la lógica, por muy espantosa que ésta sea" (pág. 55).

La intertextualidad con el cosmos de los cuentos infantiles que abre el discurso confirmativo-deductivo no ofrece dudas sobre el tono degradativo que lo signa, juego infantil que desembocará en un último efecto sorpresivo-contradictorio. En efecto, la anunciada "*fuera lógica*" carente de válidos sustentos argumentativos alcanza su máxima irracionalidad en la decisión adoptada por el, narrativamente forzado,

asesino: entregarse a la policía. Y en su puesta en práctica se retoma uno de los *tics* que reiteradamente han servido para identificar al protagonista: la acuciante noción del tiempo transmitida en sus órdenes:

"- *Envíen dos agentes a Hull Castle, en las Trossachs, en Escocia, para detener al asesino misterioso que preocupa a toda Inglaterra. Dense prisa.*

Aún pueden coger el tren de las doce y dieciocho Merry Chrystmas!(1)

(1) *"El tiempo es oro" según queda dicho varias veces "* (pág. 56).

Prisa, precisión horaria, como indicadores previos en la cita del reiterado polimórfico lema y como síntesis del recurso humorístico, que sirve como conformador paradójico³⁷ del protagonista de **Los 38 asesinatos....**

El definitivo desenlace, desmayo del narrador (tras el continuado juego de desenlaces parciales presentados como "últimos") amén de sorpresivo resulta imprescindible, desde el punto de vista narrativo para llegar al inevitable fin: el amoroso desmayo en brazos del asesino (como las maletas que impidieron describir el paisaje, o la caída sobre la cabeza del narrador, impedimento de la escucha del diálogo y posterior transcripción -capítulo III, págs. 30 y 33-) aunque físicamente menos traumático que el producido por el golpe en la nuca, se resuelve en silencio definitivo del narrador:

"- *Harry, hay que saber perder.*

Lo que ocurrió después no lo vi, porque incapaz de soportar el final del misterio de Hull, me desmayé en brazos del asesino, el cual me acogió amorosamente, por cierto" (pág. 56.

El reconocimiento de fracaso por parte del maestro con el correlato de efectos casi mortíferos en el ayudante-narrador, incide en el carácter feble de una indispensable pieza narrativa, de cuya importancia tuvo conocimiento explícito el lector después del primer desvanecimiento sufrido por el aprendiz de detective. Confirma, pues, esta causa de silencio narrativo una clave paródica que (aunque en segundo plano acorde con el trazado del personaje) remite al doctor Watson, narrador de las aventuras de Sherlock Holmes cuando alcanzaron la fama y fueron publicadas en revistas periódicas. Subvierte la recreación paródica, además, los papeles de las dos criaturas de ficción creadas por Sir Arthur³⁸ Conan Doyle en la faceta de su relación higiénico-emotiva. Así, fue el detective el encargado de curar la nuca de su ayudante "*vendada y revendada por Sherlock Holmes*" (pág. 52, cap. VI, 1ª secuencia) y el que, finalmente, "*acoge*" en sus brazos amorosos al desmayado Harry. Última imagen, en un "*tour de force*" paródico, que remite a situaciones, formuladas con expresiones igualmente tópicas, repetidas hasta la saciedad en novelas sentimentales, galantes o rosas y que, trasladadas al contexto de esta novela policíaca, crean un indudable efecto andrógino con concomitancias degradatorias y grotescas. El apunte hacia este subgénero novelesco en el final de la historia, dota asimismo de sentido las referencias del **Prólogo**³⁹, al novelista italiano Guido de Verona⁴⁰ y a uno de sus títulos, **La vida comienza mañana** (1912) a quien Holmes "*había leído contumazmente*" (pág. 10). Breves esbozos, ambos, que apuntan hacia una constante en la trayectoria

novelesca jardeliana: la sátira y parodia de la novela erótico-sentimental.⁴¹ La coincidencia, además, entre la referencia a la novela del italiano y la intención de iniciar nuevas aventuras del famoso detective si encuentra un ayudante, permite primero justificar el subtítulo de la novela, **Novísimas**⁴² **aventuras de Sherlock Holmes**, a la vez que establecer una sutil correlación aventura↔ con el segundo y último referente literario directo de **Los 38 asesinatos**: "*Sherlock sacó el ejemplar de **El paraíso perdido**, de Milton*⁴³ *que llevaba siempre para defenderse*" (cap. IV, cuarta secuencia, pág. 44); texto utilizado, como pie para la cuarta ilustración, anticipativa, insertada en la página 39. A la duplicidad de su presencia verbal hemos de añadir el subrayado gráfico de una figura masculina, robusta y de fiero gesto que enarbola en su mano derecha un cuadernillo enrollado a modo de arma defensiva; superposición de códigos y reiterada presencia, no ajena a su intención burlesca.⁴⁴

7.2.3. Un producto atípico.

Si bien podrían señalarse más distorsiones relativas a transformaciones espaciales, cronológicas o de conformación de caracteres con respecto al intertexto base, o incidir en técnicas degradativas constantes en las novelas de Jardiel, (aunque breves, son sintomáticas, por ejemplo, las negativas atribuciones identificadoras de las mujeres invitadas; no mejor parados quedan los personajes masculinos tanto principales como secundarios) consideramos suficientemente probadas, por lo expuesto y citado en páginas anteriores, las innovaciones que **Los 38 asesinatos...** aportan a **La Novela de una Hora** y que van desde el punto de vista adoptado para la narración, al tratamiento bufo de materiales narrativos, pasando por la novedad de los temas y escenarios bien alejados en significado y espacio de las seis novelas precedentes. Cierta semejanza puede ser observada, lo dejamos apuntado, con **Un cadáver en el comedor**, segundo relato breve del catálogo, y obra de otro humorista, Wenceslao Fernández Flórez. En efecto, coinciden, ambos, en su intencionalidad paródica⁴⁵, en tomar como referente al célebre detective de ficción Sherlock Holmes, en el juego metanarrativo, en el humor. Ahora bien, la intensidad y distribución de estos ingredientes presenta variables significativas: la acumulación de incoherencias narrativas buscadas, el continuado uso de efectos sorpresivo-contradictorios, la sobreabundancia de momentos "*regocijantes*" con los recursos humorístico-cómicos a ellos asociados, la especificidad intertextual del referente paródico (condicionador, en gran medida, de las voces, temas y espacios narrativos) convierten a **Los 38 asesinatos y medio del castillo de Hull** en una significativa muestra de "*humor inteligente*", con ciertas incursiones críticas y téticas pero siempre amables; alejada del humor pesimista y escéptico que subyace en la novelita del "*maestro de humoristas*", presente, también, en algunas novelas extensas del propio Jardiel⁴⁶.

Este tono, eminentemente festivo de las **Novísimas aventuras de Sherlock Holmes** se adecua al *medio* popular, que las publica: la ausencia de temas conflictivos, la aparente asepsia ideológica⁴⁷ resultan comunes a las novelitas precedentes y son tanto más significativas, si tenemos en cuenta las conflictivas

fechas de su publicación, signadas por tensiones sociales, políticas e ideológicas que desembocarían en la guerra civil: fenómeno de evasión colectiva común a otras manifestaciones de cultura de masas.

El acomodo a circunstancias editoriales de difusión no son nuevas en la trayectoria literaria de Jardiel, recordemos su dependencia del público (pese a sus declaraciones en contra) en especial al espectador de sus comedias de cuyo influjo, en muchos casos, no supo o no quiso escapar. Al dictado de la inmensa mayoría parece responder el predominio (acumulativo en exceso) de recursos meramente hilarantes, mientras que la "*idiotéz del texto*" aludida en la antesala de la novela se nos antoja como eficaz escudo irónico ante la crítica y ante selectos lectores. Juego malabar de ambigüedad buscada y contrapuesta a la valoración positiva del autor sobre esta novelita: un *texto idiota* no es retomado para un volumen que tiene como finalidad reunir la obra dispersa de su autor. Nos estamos refiriendo a **Exceso de Equipaje; Los treinta y ocho asesinatos del Castillo de Hull. Novísimas aventuras de Sherlock Holmes** es la quinta de las seis novelas incluidas en el capítulo "**NOVELAS CORTAS**" y en puridad es la última pues la Sexta, **Diez minutos antes de la medianoche** es realmente una novelita dialogada con amplias acotaciones. La supresión de las ácidas aclaraciones prologales en esa reedición, suponemos responde a una nueva adecuación, acorde con una nueva circunstancia editorial: miscelánea editada en plena posguerra (1943) y con las precisiones sobre la experiencia relatada (1926) y el tiempo de redacción: "*diez años después*" que habrían de haber sido transformados en diecisiete. En la "**NOTA DEL EDITOR**" que prologa las seis novelas incluidas en el volumen se establece una cronología de las mismas atendiendo a tres épocas, tres maneras de narrar. Se incluyen **Los 38 asesinatos...** en "*su tercera y actual época*" junto a "*Diez minutos...*" y se destaca su importancia: "*los lectores asiduos de Jardiel seguramente [los] conocen, pero que no podían faltar en este resumen de su trayectoria novelística*"⁴⁸. El dato sobre el posible conocimiento del lector de las **Novísimas aventuras** hace pensar en la difusión de **La Novela de Una Hora** en fechas posteriores a su publicación. La hipótesis puede sustentarse en el hecho de que con anterioridad a 1943, había sido publicada, al decir de Ariza Viguera en la revista literaria **Los once**⁴⁹ y en el mismo año (1936) en que fuera editada en **La Novela de Una Hora**. Señalemos, sin embargo, en cuanto a difusión se refiere, que en ninguno de los estudios sobre Jardiel Poncela que hemos consultado aparece asociada **Los 38 asesinatos...** con **Editores Reunidos**, ni con su revista.

En resumen, esta novela corta del humorista madrileño publicada en **La Novela de Una Hora** es la edición más completa por las páginas iniciales, "*Aclaración a la idiotéz...*"; es muestra sintética de la plenitud de recursos narrativos jardelianos, último texto en puridad narrativo que salió de su pluma y, esencialmente, supone una ruptura con la atonía de sus compañeros de catálogo (salvo honrosas excepciones). Pueden en este sentido aplicársele los marbetes de "*producto atípico*", de "*novela de provocación*".⁵⁰ Con ella **Editores Reunidos** cubre el requisito de dar cabida en sus páginas a jóvenes autores como revista continuadora del *modelo Zamacois* y con él podemos considerar definitivamente

configurado su proyecto editorial. No creemos ajena a esta definitiva configuración el que se trate de la última novela regularmente incorporada a la página de "**VOLÚMENES PUBLICADOS**" y no es menos cierto que pronto habrán de producirse síntomas de agotamiento en *La Novela de Una Hora*⁵¹.

NOTAS

1. Transcribiremos a partir de ahora su título de forma abreviada para mayor comodidad.
2. Para la consulta de las obras de Jardiel Poncela, véase el estudio cronológico-bibliográfico, cinematográfico realizado por Manuel Ariza Viguera, **Enrique Jardiel Poncela en la literatura humorística española**, Madrid, Ed. Fragua, 1974, págs. 21-42. En su conjunto se trata de uno de los estudios más documentados y completos sobre la vida, las distintas facetas de la creación jardeliana, temas recurrentes, personajes, estilo. Incluye además cuatro apéndices antológicos que recogen: **No se culpe a nadie de mi muerte**, **Carta en verso a Alberto Canay**, **Autorretrato y Cuentos y chismes de oficio**.
3. Del conflicto entre estos dos medios: cine-teatro, dimos cuenta en las páginas que hemos dedicado a **Cien por Cien**. A ellas remitimos.
4. Vid. Ariza, op. cit. págs. 34-35.
5. Aunque Enrique Jardiel Poncela no colabora en **Cien por Cien**, las primeras referencias al cine aparecen asociadas a FEA; cambio en la primera sigla con claros efectos cómicos, prueba, asimismo, del conocimiento del público de los estudios afincados en Madrid, factor que incide en la burla de la **Novela Multiplicada**.
6. Segunda parte del reclamo publicitario, insertado en la contracubierta del *número seis*.
7. Vid. Contracubierta del nº 1, 6 de marzo, 1936.
8. Vid. "**Jardiel Poncela**" en **Retratos Completos**, Madrid, Aguilar, 1961; pág. 1160.
9. Obsérvese como el término "aventuras" es retomado para el reclamo. Las cuatro novelas fueron editadas por Biblioteca Nueva.
10. Este diario madrileño acogió a Jardiel Poncela casi desde su infancia. A él asistía acompañando a su padre, Enrique Jardiel Agustín, desde temprana edad y fue el periódico en donde, prácticamente, se inicia en el periodismo al disponer del privilegio de "*hacer una sección diaria firmada. Esta distinción no me fue perdonada por el redactor-jefe y el caricaturista político...*", según sus palabras recogidas "*Desde el nacimiento al día de hoy*", autobiografía en clave de humor que precede a **Amor se escribe sin hache** (vid. edición de Roberto Pérez, Madrid, Cátedra, 1993², pág. 78).
11. De esta original empresa da noticias uno de sus más entusiastas estudiosos Rafael Flórez, **Mío Jardiel**, Madrid, Biblioteca Nueva, 1966. Ariza, Viguera especifica los títulos de las nueve novelas (op. cit., pág. 23) una de las fuentes de la que nos hemos servido para la confección de nuestro apartado de bibliografía dedicado a **Obras de Jardiel Poncela**, en él quedan reseñados estos nueve

títulos.

12. Cfr. **Exceso de equipaje**, Madrid, Biblioteca Nueva, 1988, pág. 9.
13. Luis S. Granjel y Federico C. Sáinz de Robles dan noticia de **Nuestra Novela**, editada por Pueyo y más tarde en los Talleres Tipográficos; su vida transcurre entre el 8 de enero de 1925 al 20 de mayo del año siguiente. No hemos encontrado referencias a las otras colecciones: **La Novela del amor** y **La Novela Pasional**.
14. Cfr. Granjel, **Eduardo Zamacois y la novela corta en España** (op. cit. pág. 103). El no cumplimiento de las bases del concurso: selección de diez títulos, premiados con trescientas pesetas y edición en la revista es interpretado por Granjel como consecuencia lógica de la política autorial de exclusivas ingeniado por Precioso. Sólo fue editada una de las diez: **El alquimista** de Alfonso Lesag, en el nº 144 y conceptualizada como "extraordinaria" en el "Catálogo de obras publicadas en *La Novela de Hoy hasta el 31 de agosto de 1929*", incluido en **El Catálogo General de la CIAP**, pág. 57. Se trata de un 144 bis, precedido del relato de Zamacois **Obra de amor, obra de arte** (nº 144) lo que ciertamente confirma la hipótesis defendida por Granjel.
15. Señala Granjel el distanciamiento de esta generación hacia las colecciones populares y precisamente ejemplifica con los casos concretos de dos colaboradores de **La Novela de una Hora**: Jardiel Poncela y Benjamín Jarnés. Se da la paradoja de que habiendo sido citado éste con título publicado en la revista que estudiamos (op. cit. pág. 133) más adelante se considera: "*El grupo renovador [...] hace patente su desinterés por la novela corta con la ausencia en las nóminas de colaboradores de las publicaciones de novela breve de nombres tan representativos con los de Benjamín Jarnés y Enrique Jardiel Poncela*" (op. cit. pág. 150). Jardiel Poncela no es mencionado por Granjel entre los colaboradores de **La Novela de una Hora**. En modo alguno deben extrañar tales contradicciones, habida cuenta del amplísimo corpus que constituye esta manifestación literaria popular y las dificultades de su consulta y búsqueda.
16. Solo de **Nuestra Novela** (Cfr. nota anterior) hay referencias de existencia: nada sobre **El Libro Galante**, **La novela vivida** o **La Novela deportiva**. De la revista **Buen Humor** fue destacado colaborador Jardiel Poncela desde 1922. La veracidad de estos datos quede en suspenso hasta que nuevas investigaciones los confirmen o invaliden.
17. De estas novelas cortas da noticia Rafael Flórez, op. cit., págs. 87, 88 y 100.
18. 1927 es fecha de ruptura con obras realizadas en anteriores años bien en solitario, bien en colaboración; lo dramático y sentimental dará paso a la "*risa renovada*". Cfr. **Obras Completas**, Barcelona, A.H.H., 1973, vol. I, pág. 144.
19. Fue Agustín Bonnat, copartícipe de una de las novelas colectivas sobre las que hemos trabajado, **La tristeza del Ocaso**, quien le hizo el encargo de un reportaje truculento sobre la muerte de un espectador en una plaza de toros (Cfr. prólogo a **Amor se escribe sin hache**). El resultado negativo, impropio de un reportero de sucesos, lo determinó a abandonar este periódico.
20. Enrique Jardiel Agustín, veterano periodista de **La Correspondencia de España**, pudo propiciar cierto trato de favor para su hijo. De ello, ofrece testimonio Alberto Insúa (**Amor, viajes y Literatura, Memorias**, Madrid, Editorial Tesoro 1959, pág. 218) quien en respuesta a una petición de Enrique Jardiel, solicitó escritos al "*muchacho menudo pálido y ocurrente*" que habrían de ser publicados en la sección "*Gacetilla rimada*".

21. Cfr. Pedro Gómez Aparicio, **Historia del periodismo español. De la Dictadura a la Guerra Civil**. Tomo IV, Madrid, Editora Nacional, 1981, págs. 138-141.
22. Vid. Ariza Viguera, op. cit. pág. 28. **Cuatro corazones con rumbo y marcha atrás**, será estrenada el 2 de mayo de 1936 con el título de **Morirse es un error**, en el teatro Infanta Isabel de Madrid. Estos dos semanarios hubieron de influir decisivamente en su cambio de estilo, comúnmente datado en 1927. Desde 1922, año de inicio de sus colaboraciones para **Buen Humor**, tiene contactos entre otros con José López Rubio, Miguel Mihura y Ramón Gómez de la Serna. Con ellos, con otros colaboradores: Manuel Abril, Manuel Galán, Manuel Lázaro... y con nuevos nombres: "*Tono*", Samuel Ros, Edgar Neville formarán **Gutiérrez**. Su amistad con Gómez de la Serna (prolongada hasta su muerte según testimonian las cartas incluidas en "*Jardiel Poncela*" -Ramón Gómez de la Serna, op. cit. págs. 1.159-1.168) propicia su acercamiento a José Ruiz Castillo, editor de Biblioteca Nueva. Con este sello editorial fue publicada **Amor se escribe con hache** (1928) y su éxito se convierte en el inicio de una continuada fidelidad mutua. La larga dedicatoria que abre **Exceso de Equipaje** (1943). "*A José Ruiz-Castillo, antiguo y noble amigo y consejero*" es clara muestra de agradecimiento, entre otras razones por "*haberme hecho entrar, hace quince años, en el camino supremo del libro*" (op. cit. pág. 7 s/n).
23. Referencias a sus novelas y comedias pueden encontrarse en **Historia y crítica de la literatura española VII** coordinado por Francisco Rico. Víctor G. de la Concha, págs. 533-534 y 723-724. Incluye un capítulo de Francisco García Pavón "*La inventiva de Jardiel Poncela*" (págs. 749-753), tomado de **El teatro de humor en España**. Madrid, Editora Nacional 1966. Eugenio García de Nora (**La Novela Española Contemporánea**, II, Madrid, Gredos, 1973, págs. 259-264) dispensa un tratamiento poco elogioso a las novelas extensas de Jardiel Poncela, lo considera poco innovador al retomar la sátira del erotismo de Belda, el pesimismo regocijado y amargo de Fernández Flórez y la misoginia feroz de Gómez de la Serna, mezclados de manera arbitraria. De su obra dramática se ha ocupado Francisco Ruiz Ramón, **Historia del teatro español del siglo XX**, Madrid, Alianza Editorial, 1971, págs. 302-306.
24. Cfr. Referencias bibliográficas completas en nuestro apéndice de Bibliografía, **Estudios sobre Enrique Jardiel Poncela**.
25. En el capítulo que hemos dedicado a **Cien por Cien** quedó expuesta al intertextualidad, novela-cine evidenciada en este capítulo séptimo. La hiperbólica gesticulación de los personajes semejante a los *gats* del cine cómico, y muy especialmente a los del admirado *Chaplin*, resulta ser una curiosa coincidencia entre el nuevo rumbo dado a la **Novela Multiplicada** y el número dedicado a la novela del autor de **Celuloides rancios**.
26. Rafael Flórez, op. cit. (págs. 329-336) dedica un capítulo a esta confrontación entre Jardiel y los críticos de teatro. Entre ellos un colaborador de **La Novela de una Hora**, Cristóbal de Castro, en la posguerra crítico del diario **madrid**, le merece esta opinión: "*extraño ser pseudoliterario, misterio inescrutable de la paleontología, que después de escuchar mis comedias medio vuelto de espaldas en la butaca, dando público ejemplo de mala crianza, dice de ellas siempre las incongruencias más próximas a esa forma de delirio sistematizado a que los médicos alienistas dan el nombre de paranoia*" (op. cit. pág. 331).
27. Juicios similares a los de estas aclaraciones sobre la función crítica, su desprecio por los críticos dada su proverbial falta de inteligencia, son vertidas por Jardiel en el prólogo a **El libro del convaleciente** (Madrid, Biblioteca Nueva, 1943).
28. Corresponde la cita a la respuesta dada a D. Tirso Escudero, empresario del teatro madrileño de **La Comedia**.

29. La suma de inteligencia-ensueño (relativo a la capacidad de aceptar las sinrazones del humor) como clave interpretativa es otro de los presupuestos reiteradamente defendidos por este humorista que prefirió no definir el humor.
30. Se trata de otra incoherencia narrativa, suponemos buscada, en tanto que en el **Prólogo** este personaje en ningún momento mencionó su nombre. Pudiera tratarse de una demostración de la sagacidad investigadora del detective, pero el texto no aporta datos que permitan confirmarla.
31. Nótese el significado sumamente peyorativo atribuido a la actividad política, sintomático del apoliticismo de Jardiel Poncela, (según sus propias declaraciones anteriores a la guerra civil), motivado por el temprano escepticismo que le inoculara la asistencia a sesiones parlamentaria en la tribuna de periodistas, y en compañía de su padre.
32. La ortografía de este apellido es insegura: unas veces aparece con doble **d**, otras como aquí con doble **g**, e incluso con la combinación de ambas. Debido a los fallos tipográficos que en otras novelas hemos comprobado no podemos afirmar, con seguridad, que se trate de un recurso cómico.
33. Obsérvese la reiteración del adjetivo aplicado a dispares objetos y seres (la corbata, la vieja abuela) aunque siempre con un claro fin degradatorio.
34. Similar referente horario fue utilizado en el final del **PRÓLOGO**, entonces reforzado con cuantificación burlesca de superioridad "*más Greenwich que nunca*".
35. La actitud indiferente de este personaje, ante todo lo ajeno a la música, parece quedar humorísticamente representado en su nombre; el sufijo *sko* añade un toque idiomático adecuado a su origen rumano.
36. En el estudio sobre **Un cadáver en el comedor** correspondiente al segundo número de **La Novela de una Hora** dimos cuenta de este final análogo al fundido cinematográfico, así como de su significado en la obra de Fernández Flórez. A él remitimos para mayor información.
37. Contrasta esta celeridad una y otra vez solicitada en sus órdenes, por una parte, con sucesos insólitos que la ralentizan, efectos distorsionadores de los que hemos dado cuenta. De otra, signan los momentos de hiperactividad del detective ante el hallazgo de "*un caso*", frente a los de suma indolencia; contraste acorde con el trazado del *verdadero Sherlock Holmes* que el *narrador empírico* transmite a los *inteligentes lectores* en el capítulo I, secuencia 2ª, pág. 17.
38. Obsérvese la coincidencia entre el nombre de pila del novelista inglés y el de Lord Carddigan, el dueño del castillo de Hull, que bien pudiera ser considerada como referencia paródica.
39. "*¿De forma -indagué- que sus aventuras comienzan de nuevo?*
 - *La vida comienza mañana -contestó Holmes, que en su retiro sudamericano había leído contumazmente a Guido de Verona.- Pero hay algo que me impide ponerme al trabajo sobre la marcha...*
 - *¿Y es?*
 - *La falta de un ayudante. Necesito imprescindiblemente un ayudante*"(pág. 10).
40. Este novelista italiano de origen judío (Módena 1881-Milán 1939) provocó el escándalo de sus coetáneos por el crudo realismo de las escenas eróticas de sus novelas. Su exhuberancia de estilo, parece parodia del de D'Annunzio, sentido paródico que quizá influyera en la elección de este referente literario. Su difusión en nuestro país durante los años treinta, gracias a las ediciones de sus novelas en Editorial Mundo Latino -CIAP, lo convierten, asimismo, en referente-autor conocidos.

41. Es recurso narrativo esencial entre otras obras en tres de sus novelas extensas: **Amor se escribe sin hache**, **Espérame en Siberia**, **vida mía**, y **Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?**. El tratamiento tangencial que en **Los 38 asesinatos...** presenta viene dado, lógicamente, por exigencias narrativas, habida cuenta del asunto de la novelita. No obstante, pudiera considerarse, también, que tanto la elección del referente parodiado en ella, como la no recreación burlesca tópicos erótico-sentimentales queda condicionada por el mayoritario signo de las novelas publicadas en **La Novela de una Hora**: la burla de temas tomados muy en serio por sus predecesores y por quienes habfan de seguirle (salvo Benjamín Jarnés, otro de los jóvenes, según veremos) hubieran puesto en peligro la credibilidad de la serie, con la inevitable repercusión negativa en sus futuros lectores-compradores. Esta cautela, sin embargo, no impedirá el lento agotamiento del proyecto promovido por **Editores Reunidos**.

42. El superlativo se nos revela desde el título como prolongación del referente parodiado; el último volumen de la serie, **Return of Sherlock Holmes**, fue publicado en 1904.

43. Poeta inglés (Londres 1608-1674) de intensa vida pública era y es conocido en Inglaterra y el resto de Europa por su **Paraíso perdido**. En la identificación entre la clásica epopeya inglesa y el arma defensiva queda cifrado el recurso humorístico.

44. Con objeto de matizar en su conjunto, el subrayado gráfico al texto narrativo, haremos un breve comentario sobre las ilustraciones. El protagonismo de las seis, la de cubierta y las cinco interiores, recae en la figura del detective; omnipresencia justificada en primer lugar, por su importancia narrativa en tanto que todo el relato gira en torno a sus móviles de conducta: necesita sucesos luctuosos para actuar, con el correlato de inteligencia deductiva (continuamente puesta en entredicho) que marca el desarrollo de los acontecimientos. Por otra parte, dado el vacío prosopográfico que signa a la novelita el único personaje identificado y reconocido es Sherlock Holmes; ya por el breve apunte descriptivo del narrador-testigo (pág. 9), ya por el hiperbólico retrato a cargo del narrador implícito (págs. 17-18) caracterizaciones, a pesar de la polifonía de voces narrativas, insuficientes que Bocquet (también el lector) debe suplir con su propio reconocimiento del personaje creado por Conan Doyle. Así en la ilustración de cubierta y en las tres primeras con función rememorativa, es representado con uno de sus objetos inseparables: la pipa; la segunda y tercera, que atiende a las declaraciones de Molkestone en casa del detective, además de la pipa aparece otro elemento identificativo: el conocido batín acorde con el *espacio* de la entrevista. Corresponde la primera de ellas al inicio del planteamiento del caso, recogido por el pie "*Mi pobre hijo es la cuarta persona que muere asesinada en el castillo de Hull (pág. 17)*" (pág. 23). Molkestone, sentado en una butaca y caracterizado con la tónica elegante indumentaria inglesa; de pie, el maestro de detectives en actitud alerta. La segunda (tercera de las interiores) toma el momento del final de la entrevista: los dos personajes, de perfil, estrechan sus manos en señal de despedida; el pie: "*¡Muchas gracias, señor Holmes! ¡Muchas gracias! (pág. 25)*" (pág. 30), incide en el carácter pesado del interlocutor de Holmes, quien al no haber sido descrito es representado por el dibujante de acuerdo con el tópico caballero inglés.

En las cuatro ilustraciones restantes el detective aparece en solitario, soledad que indudablemente viene a subrayar su protagonismo. En la de cubierta, amén de la pipa, sostenida entre los labios, el rostro de gesto adusto, la mirada penetrante subrayada por un cristal óptico que bien podría ser lupa o monóculo (falta el soporte que permite su distinción). Tal ambigüedad vendría a representar, por una parte, la lupa asociada al personaje literario; de otra, el monóculo comprado por el narrador a su llegada a Londres de cuyo efecto contradictorio y burlesco dimos cuenta, única presencia y no clara del gris detective. Se acompaña (en segundo plano) del lugar protagonista del relato: un castillo, representado con una técnica que bien pudiéramos considerar *naïf*. En cuanto a la primera ilustración interior representa a un caballero, con atuendo de traje y bombín, sentado en un banco de paseo, leyendo el periódico mientras fuma. El pie: "*... abismado en la digestión de la última edición del Times (pág. 8)*" (pág. 15). Los puntos suspensivos correspondientes al sujeto

"abismado", que fuma en pipa, pueden ser rellenados, sin problema, por los lectores habida cuenta del carácter rememorativo de la ilustración.

Las dos últimas aportaciones gráficas de Bocquet, suponen un claro refuerzo burlesco al texto narrativo. Así lo indica su función en ambos casos anticipativa, que si bien no recoge ninguno de los desenlaces, resulta poco apropiada a una novela de intriga. Las dos, también, representan al personaje de Doyle transformado. En la cuarta, el Sherlock Holmes que enarbola **El paraíso perdido**, lo acabamos de señalar más arriba, presenta una complexión física robusta bien distinta a la de anteriores ilustraciones. En cuanto a la quinta y última, anticipa el encierro en la armadura, visera levantada, lo que permite sólo diferenciar parte del rostro del detective. El pie "*Sherlock Holmes, siempre encerrado en su armadura (pág. 53)*" (pág. 47) incide en el carácter transformativo-cómico de valeroso personaje necesitado de escondite defensivo que raya en lo absurdo. Como sucediera, en fin, con **Un cadáver en el comedor**, Bocquet subraya eficazmente el tono burlesco-paródico del relato.

45. El modelo narrativo-paródico adoptado por Jardiel, aunque relativamente innovador en la serie de **La Novela de una Hora** (recordemos su uso en W. Fernández Flórez, volveremos a encontrarlo en **Don Álvaro o la fuerza del tino**, Benjamín Jarnés) no lo es en términos absolutos, por cuanto responde a una corriente de moda en los años veinte-treinta. Otro tanto sucede con el cosmopolitismo apreciable en **Los 38 asesinatos...** igualmente deudor de una época, y en el caso de Jardiel muy probablemente condicionado a su contacto con la cultura anglosajona durante sus estancias en Hollywood.

46. Patente resulta la crítica a la realidad social que sirve de sustento a las relaciones amorosas, hiperbólica y amargamente tratadas en sus tres primeras novelas largas. Pero donde su crítica adquiere mayor grado de generalización, profundidad y sutileza es en **La tournée de Dios**, sintomáticamente publicada tras la caída de la dictadura de Primo de Rivera y al decir de su autor la más pensada y mejor construida. Cfr. Antonio Garrido, "*consideraciones teóricas sobre La Tournée de Dios*" **Teatro, Vanguardia y humor**, op. cit. págs. 271-285.

47. Por obvio, no pretendemos argumentar sobre la inherente ideologización más o menos explícita que todo obra comporta por breve que sea o ingenua que parezca. A pruebas anteriores remitimos, señalemos ahora que el único personaje de **Los 38 asesinatos** con dedicación a la política, lord Carddigan, "*decide retirarse de ella porque le produjo popularidad y náuseas a partes iguales*" (pág. 19).

48. Corresponden las citas a **Exceso de equipaje**, op. cit. págs. 111 y 112.

49. No nos ha sido posible consultar esta edición citado por Ariza Viguera. La referencia bibliográfica que proporciona resulta algo confusa como podrá comprobarse por la cita: "*Desarrollo en forma de novela corta el artículo titulado Los asesinos incongruentes del Castillo de Rock, último de la serie Novísimas aventuras de Sherlock Holmes, y lo publica en este año [1936] en la revista literaria Los Once, con el título de Los treinta y ocho asesinatos y medio del Castillo de Hall (sic). El artículo está recopilado en El Libro del convaleciente y la novela corta en Exceso de Equipaje*" (op. cit. pág. 29). Aparte de la posible errata Hall por Hull, más que el último artículo de la serie, parece responder al primero, a no ser que lo anunciado en "*Aclaración a la idiotez del texto...*" se trate de otro engaño dirigido a ingenuos críticos y lectores. Nuestro desconocimiento de la edición de **Los once** y la ausencia de datos más concretos en la cumplida bibliografía cronológica de Ariza nos impiden confirmar si fue precedida de la acre *antesala insertada* en la de **La Novela de una Hora**.

50. Estas acertadas expresiones las hemos tomado la primera de Roberto Pérez, "*Humor y sátira en las novelas de Jardiel Poncela*" incluida en el volumen colectivo editado por Cristóbal Cuevas (op. cit. pág. 52); la segunda del "*Discurso inaugural*" del congreso jardeliano a cargo de Cuevas (ibid.,

pág. 8).

51. En el capítulo dedicado a **DISEÑO EDITORIAL** observamos la coincidencia entre las dificultades de la revista y las anomalías de todo tipo de **Cien por Cien**. En sucesivos apartados abundaremos sobre ello, atendiendo al significado e interés de los colaboradores y obras publicadas a partir de este número séptimo.

8.1. JOSÉ MARÍA SALAVERRÍA.

Con **Salón de té**, relato inédito de José María Salaverría (Vinaroz 1873- Madrid 1940) publicado en el número ocho (24 de abril de 1936) cumple **La Novela de Una Hora** su segundo mes de existencia. Presenta en su conjunto este octavo número un diseño editorial semejante a los precedentes, en tanto que sus páginas son ocupadas por dos textos narrativos -la novelita, más capítulo octavo de **Cien por Cien**- a cargo de sólo dos colaboradores: el polígrafo levantino y Artemio Precioso; será este volumen el último en donde la relación entre relato breve, número de la revista y capítulo de la **Novela Multiplicada** sea unívoca. Y a semejanza, asimismo, de números anteriores, título y autor de ambos textos habían sido anunciados en el número siete: como continuador del *ingenio colectivo* el mecenas albaceteño, al final de su capítulo séptimo y en la contracubierta del mismo número, "**Salón de Té** por José María Salaverría". Pese a estas similitudes puede ser apreciada una diferencia que interpretamos como primer indicio de improvisación editorial y que a partir de este número (lo anotamos en capítulos anteriores de nuestro trabajo) habrá de ir paulatinamente en aumento. Consiste tal diferencia en el hecho de no haber sido anunciado en la página de propaganda destinada a "**PRIMEROS VOLÚMENES**", ni tan siquiera en este número ocho. La ausencia, además, es doble: Salaverría no solo no aparece en el mencionado catálogo (desde el número tres reproduce los siete primeros títulos); tampoco es citado entre los autores con obras en preparación para **La Novela de Una Hora**, salvo con el genérico "*y otros famosos autores*", que sirve como cierre a esta página de propaganda. Todo ello hace pensar que su elección estuvo mediatizada, en esencia, por el precepto editorial de cumplir semana a semana con los lectores. Si además tenemos en cuenta que el proyecto comercial e ideológico de **Editores Reunidos** y (o) su Director Literario **Mariano Tomás** quedó plenamente configurado con los siete números primeros, tanto este octavo como los siguientes serán susceptibles de atender a una ordenación más flexible. Se trata, en definitiva, de retomar **modelos** (generacionales o de tendencias narrativas) aunque sean presentados como variantes al fin de dotarlos del ingrediente de lo nuevo-conocido, tan eficaz en la difusión de productos populares.

A este ámbito de lo supuestamente novedoso parece apelar el marbete usado en el reclamo anunciador de Salaverría: "*El ilustre publicista ha escrito*", mientras que sus predecesores fueron calificados como "*novelistas*" o como "*escritores*" (salvo Concha Espina cuyo reclamo atendió sólo a la novelita). Por otra parte, el término **publicista** con el significado de "*persona que escribe para el público, generalmente de varias materias*" (una de las acepciones de esta voz, recogida por el Diccionario de la Real Academia Española) aunque alude certeramente a la variedad de registros textuales que marcan la trayectoria creativa de Salaverría, connota a su vez una proyección pública, de autor conocido y reconocido destinado al lector poco versado.

La figura, en fin, de este escritor de raíces y planta vascos, autodidacto, de apariencia hosca

LOS GRANDES AUTORES CONTEMPORANEOS

JOSE M.ª SALAVERRIA

LA VIRGEN DE ARANZAZU



el libro para todos

150

CA IBERO-AMERICANA DE PUBLICACIONES S.A

Cubierta correspondiente al nº 23, 1931 (reducida).

(motivada quizá por su sordera)¹, con voluntad firme de salir del ambiente provinciano de San Sebastián, preocupado por el "*tema de España*" que reflejará en sus obras en un principio desde una posición crítica y regeneracionista (*Vieja España*, 1907), más tarde desde posiciones tradicionalistas basadas en el sueño nostálgico de "*la afirmación española*" y de la reconstrucción de la hispanidad (*Tierra Argentina*, 1910 o *Vida de Martín Fierro, el gaucho ejemplar*, 1934)² se compadece con la de otros noventayochistas³ grupo al que por edad, origen *racial* e inquietudes bien podría arribista adscrito. Y de entre los componentes de este grupo son notables las semejanzas con otro raro del 98, Manuel Bueno, al que hemos dedicado páginas anteriores por su colaboración para el número cuatro de **La Novela de una Hora**.

Paralelos son sus inicios en periódicos vascos, a la vuelta de las juveniles aventuras americanas, las tribunas de Salaverría fueron **El Pueblo Vasco** y **Novedades**. Lo es también su interés por salir del ambiente provinciano, la llegada a Madrid de Salaverría fue favorecida por el contrato firmado con **España Nueva** para escribir treinta crónicas diarias durante el verano de 1906. Crónicas que, en este mismo año, le abrían las puertas de **Los Lunes de El Imparcial**, y de **El Imparcial**, donde publica unas "*Impresiones de Castilla*" más tarde (1907) recogidas en el volumen de ensayos **Vieja España. Impresión de Castilla**, prologado por Benito Pérez Galdós. La buena estrella⁴ de este 1906 le proporciona, asimismo, el inicio de sus colaboraciones para **ABC**. Adviértase cómo, aunque algo más restringido⁵ en el caso que nos ocupa, resultan de nuevo coincidentes los rotativos madrileños que sirvieron para hacer firma a estos dos vascos pertinaces. De esta faceta periodística nos interesa destacar su ingreso en la nómina de **ABC**: en primer lugar por ser el periódico español en donde la firma de Salaverría es constante desde 1907 hasta pocos días antes de su muerte (su último artículo fue publicado el 13 de marzo de 1940, murió el 28 de este mismo mes y año)⁶; en segundo lugar, por la recurrente asociación (no gratuita, por supuesto) entre colaboradores de **La Novela de una Hora** y firmas del periódico conservador. De tal relación y del posible influjo de este *medio* en la evolución ideológica de sus colaboradores hemos dejado constancia en anteriores apartados y tendremos oportunidad de confirmarla en los siguientes. Adelantemos un caso significativo: en 1914 **ABC** sustituye a su cronista de guerra enviado a París, Salaverría, por otro colaborador, Alberto Insúa, dato curioso, pues será también el sucesor, en tanto que autor del número siguiente, en **La Novela de una Hora**. Las razones de este cambio obedecieron a las acusaciones sobre la germanofilia del rotativo, coincidente con la de Salaverría, para deshacer tales suspicacias fue nombrado el francófilo Alberto Insúa⁷. Los cuantiosos artículos de Salaverría⁸, en fin, también tienen su espacio en periódicos hispanoamericanos: en **La Nación** de Buenos Aires (desde 1909 a 1939) y en **Diario de la Marina** de La Habana (1921-1923). Se completa su presencia en publicaciones periódicas con sus colaboraciones para las revistas semanales **la Esfera** y **Blanco y Negro**, medios igualmente comunes a Bueno y a los llamados promocionistas.

Además de su intensa dedicación al periodismo el nombre de nuestro autor queda asociado a ensayos, biografías y relatos de viajes, cuantitativamente superiores a sus novelas y, al decir de sus

contemporáneos, también de mayor calidad. Así lo confirman los elogiosos comentarios que Andrés González-Blanco dedica a **El perro negro** (1906) y **Vieja España** (1907) como fehacientes muestras de la profundidad de su pensamiento, de su saber como sociólogo e historiador; frente a la crítica de circunstancias con la que brevemente da cuenta de sus dos primeras novelas: **Nicéforo el Bueno** y **La Virgen de Aránzazu** (1909).⁹ En el mismo sentido y expresado de forma contundente se manifestarán los que pudieran haber sido sus discípulos; es su portavoz F. C. Sáinz de Robles:

*"Los escritores jóvenes leíamos y comentábamos algunas admirables crónicas de Salaverría y sus libros de ensayos: Vieja España -1907- Cuadros europeos, -1916-, Espíritu ambulante y La afirmación española -1917-, La intimidad literaria -1919- Retratos -1926- y Nuevos Retratos -1930-, Alma vasca -1920-... Por el contrario, desdeñábamos olímpicamente sus novelas, por las que él sentía un reprimido orgullo, un destilable fervor: Viajero de amor -1926-, El oculto pecado -1927-, El muñeco de trapo -1928-... volúmenes en los que él iba enramando las novelas breves publicadas años antes en revistas genéricas. Los escritores jóvenes encontrábamos en estas novelas de Salaverría el lastre de un muy cultivado intelectualismo, carencia de calor humano comunicable, rigidez en la composición, rigidez en los tipos... Males todos ellos comunes casi sin excepción en todos los escritores muy cultos dedicados con preferencia al ensayo, a la crónica, a la crítica"*¹⁰

Sirva esta cita, (a pesar de los errores¹¹ e imprecisas mezclas), como indicador de la escasa proyección e interés de su tarea novelesca, larga o breve refrendada por la escasez de reediciones existentes. Sin embargo, sus novelas largas tan sólo uno de ellas, **La Virgen de Aránzazu**, seleccionado por la CIAP para ser publicada en su colección "*La Novela para Todos*" (nº 23, 1931, destino éste compartido por los novelistas que lo precedieron en **La Novela de una Hora**, salvo el joven Jardiel Poncela y el Crítico Manuel Bueno), las cinco novelas restantes no disfrutaron de similar fortuna¹². En cuanto a sus novelas breves gran parte de ellas fueron recogidas en tres volúmenes: **Páginas novelescas** (1920), **El muñeco de trapo** (1928) y **El libro de las narraciones** (1936) que según el texto transcrito de Sáinz de Robles, corresponderían a las "*publicadas años antes en revistas genéricas*". Tal hipótesis nos ha sido imposible verificarla: las fuentes bibliográficas que hemos manejado¹³ a las que hemos añadido algún hallazgo personal, nos permiten asegurar sólo la existencia de veinte relatos breves editados en publicaciones periódicas, de preguerra algunos de ellos, reeditados en volúmenes conjuntos.¹⁴ Con el deseo de no alargarnos innecesariamente, remitimos, para mayor detalle, a nuestro apéndice bibliográfico; señalemos tan solo: de una parte, que **Los Lunes de El Imparcial**, **Blanco y Negro** y **La Esfera** dieron cabida a tres títulos; de otra, su escasa participación en las colecciones madrileñas de más importancia: tres en **El Cuento Semanal**, ninguna en **La Novela Corta**, cuatro en **La Novela Semanal**, para **La Novela de Hoy**,¹⁵ ninguna para **La Novela de Noche**, una para **La Novela Mundial** y **Los Novelistas**, respectivamente (todos ellos inéditos) cerrada con **Salón de Té**, igualmente inédito, publicado en **La Novela de una Hora**. Este

resumen nos permite confirmar, dado el escaso protagonismo de Salaverría en las colecciones populares, que la elección de **Editores Reunidos** para cubrir un número, todavía de relativa importancia, pudo estar mediatizado por necesidades editoriales de entrega semanal, así como por haber quedado cubierto el espacio ideológico y de mercado que habían proyectado los promotores de nuestra revista. A partir de este momento la edad de los novelistas parece constituirse en un nuevo elemento de ordenación; pues si hasta ahora han sido excepcionalmente incluidos Fernández Flórez y, sobre todo, Jardiel Poncela obviando criterios cronológicos para propiciar el **modelo proyectado**, en los números siguientes serán excepción Rafael López de Haro y Ramón Martínez de la Riva alternados con jóvenes colaboradores.

8.2. SALÓN DE TÉ (Escenas de la vida moderna madrileña).

El número ocho de *La Novela de una Hora*, publicado el 24 de abril de 1936, presenta a sus lectores **Salón de Té**, "*novela inédita*" de José María Salaverría. Ocupa la novelita 53 páginas, no va precedida de aclaraciones al texto o al autor por lo que su inicio se sitúa en la tercera, al modo de otros números con similares características. Las páginas finales se destinan al capítulo octavo de **Cien por Cien**, a cargo de Artemio Precioso (páginas 56-60), seguido de cuatro planchas de propaganda editorial. Se ajusta pues este número al *diseño* de los que lo precedieron, regularidad que puede ser observada, asimismo, en las cinco ilustraciones interiores que sirven como soporte gráfico al texto narrativo.¹⁶

Ahora bien, pese a esta aparente regularidad hay diferencias que afectan a la selección de firmas: la del autor quedó señalada en líneas precedentes como síntoma de obligada improvisación editorial; paralelo a ésta aparece correr el cambio efectuado en el dibujante, oculto tras las iniciales V.P., con las que quedan rubricadas las ilustraciones interiores de trazo netamente distinto, tanto al de Bocquet como al del anónimo ilustrador de números anteriores. Aún podemos señalar una tercera diferencia (relativa, pues sólo nos basamos en el manejo de dos ejemplares) en relación con el precio: en un ejemplar aparecen los preceptivos 40 cts., mientras que en otro, al circulito rojo original, se ha superpuesto otro de igual tamaño y color que indica 60 cts., cambio en el valor del producto que bien podría ser interpretado como indicio de posteriores ventas a las de su fecha de publicación, y quizá no por nuevas reediciones, sino porque la acogida por parte del público fuese inferior a la esperada¹⁷.

Apuntamos más arriba que la regularidad en el **diseño** implica el anuncio en la contracubierta del número siete sobre fecha, título, autor y sinopsis de la novelita y el *reclamo* va dirigido, esencialmente, a subrayar las excelencias del relato merced a la combinación de lo hiperbólico, los contrastes y lo melodramático:

"El ilustre publicista ha escrito unas amenísimas escenas de la vida madrileña. Un "cabaret" de moda. Una duquesa comunista^(sic) y freudiana, un indiano acaudalado y grosero, el señorito de nobles maneras y corazón de roca, y la muchacha pobre que llora el desengaño de su ingenuo

amor".

Suma de lo galante, "*cabaret de moda*", con la crítica al desclasamiento de la nobleza, "*duquesa (sic) comunista y freudiana*" que proporcionan un *toque* de modernidad, imprescindible para despertar cierto interés hacia un novelista escasísimamente valorado como narrador por sus coétaneos. Y con el fin, sin duda, de ampliar la oferta de mercado, el añadido final de dos jóvenes desdichados dirigido a ingenuas lectoras. La redacción del texto-anuncio pretende, obviamente, ser más sugestiva que veraz: los personajes mencionados se corresponden con los de la novelita, pero ni el protagonismo que se les asigna, ni sus reacciones o actitudes ni los títulos nobiliarios adjudicados se compadecen plenamente con la versión narrativa del "*ilustre publicista*".

8.2.1. Dos Escenas Madrileñas

Las líneas argumentales se articulan en torno a dos escenas, cuyo escenario es único: todos los acontecimientos transcurren en el salón de té *Natacha*, lugar de moda en donde se reúnen "*gente muy lujosa y selecta*" (pág. 3) para observar y ser vistos; para charlar con el acompañamiento de cigarrillos y libaciones alcohólicas. Nada indica que este espacio pueda ser confundido con el "*cabaret de moda*" que sirvió como reclamo; por contra, responde al título de la novelita y, fenómeno curioso, sólo los componentes del grupo aristocrático e intelectual, tildados de jóvenes modernos toman la infusión que da nombre al establecimiento. El cosmopolitismo del mismo queda subrayado por su nombre ruso y por un continuo ir y venir de balalaicas de cuya supuesta función narrativa nos ocuparemos más adelante. En cuanto al subtítulo, puntualicemos que el plural "*escenas*" se proyecta, esencialmente, en sólo dos grupos de personajes entre los que no se establecen lazos comunicativos, ni afectivos. El primero lo constituye un trío de nobles: la joven condesa comunista (citada en el reclamo como "*duquesa*", lo de freudiana es otro invento más del anunciador, no aparece una sola mención a Freud ni a sus planteamientos teóricos o clínicos en el texto narrativo) y sus dos acompañantes, igualmente jóvenes, un Duque y un Marqués atrapados, los tres, por "*la cultura moderna*" (pág. 4). En todo momento son mencionados por sus títulos de nobleza. Su conversación sobre el arte, la vida, las actividades y relaciones literarias sirven de pretexto para proyectar las ideas de Salaverría en torno a estos temas, expuestos por el autor en ensayos, libros de viajes y novelas anteriores a ésta: su *alter ego* quedará encarnado en el Duque. A través de su discurso, corroborado por el narrador omnisciente, se defiende la necesidad de volver a la "*Historia*" (pág. 11) para revitalizar el presente; se critica a los "*literatos*" (pág. 12) sometidos "*al despotismo de las ideas populares*" (ibid). Se diagnostica que el vacío existencial lo acentuará el progreso ("*la vida moderna*" -pág. 18) en tanto que enemigo de "*toda especie de fe o ingenuidad*" (ibid) necesarias al "*espíritu*" (ibid). Como contrafigura, la condesa, que se declara: "*yo soy comunista*" (pág. 11) defensora de la validez del presente como inicio de una nueva vida "*más bella y más alegre y más lógica que la de antes*" (pág. 11). Partidaria de la igualdad de clases: sus

La novela de
UNA HORA XI XII I
X V II
IX III

JOSÉ M.^A SALAVERRÍA
SALÓN de TÉ



Cubierta correspondiente al nº 8. 24 de abril, 1936.

cortijos de Andalucía los trocará por el trabajo "*¡trabajaré como una obrera!*" (pág. 12); liberada de las ataduras morales del pasado porque "*Toda la moral del pasado está saturada de indecencia*" (pág. 19). El tratamiento dispensado por el narrador no ofrece dudas sobre su disconformidad con los planteamientos de la Condesa al conceptuarlos como desatinos: "*acaba por abandonarse a los últimos desatinos erótico-sociales*". (ibid). El tercer noble, el Marqués, actúa tan solo como personaje coro para completar este grupo representativo de "*una especie de síntesis de la mentalidad cotidiana de Madrid*" (pág. 4) en dos de las secciones que el narrador nos pretende mostrar a través de sus actitudes: la aristocrática y la intelectual. En esta última "*sección*" habría que incluir a Pompeyo Prieto, un escritor cuya presencia en **Natacha** sirve para introducir en el diálogo de los aristócratas la crítica al omnímodo poder de que los escritores disfrutaban, de nuevo a cargo del *alter ego*: "*El Duque dice [...] Todo el poder es suyo: la Prensa, el Libro, la Universidad, el Parlamento, la Tribuna, la calle... ¡Qué los dioses los iluminen!*" (pág. 17).

Se corresponde la tercera sección de la "*mentalidad cotidiana* madrileña que puede ser anotada "*escuchando las conversaciones de los pequeños grupos*" (pág. 4) con la "*burguesa*" (ibid). Sus protagonistas constituyen otro trío formado, igualmente por dos varones y una mujer: el "*indiano acaudalado y grosero*" cuyo apellido, Bravo, viene a simbolizar su carácter agresivo, petulante, dominador; su sobrino, Alberto, el presentado como "*joven de nobles maneras*" (el añadido "*de corazón de roca*" es una nueva mixtificación del *reclamo*) que cumple la función de galán, primero indeciso, luego violento, finalmente difuminado e impreciso. La figura femenina corresponde a Julia, "*la muchacha pobre que llora el desengaño de su ingenuo amor*" y una vez más el anuncio, en pro de lo sugestivo, adultera la *verdad narrativa*: la chica es pobre, sí, pero sólo en los momentos finales representa el papel de mujer llorosa y sumisa. El grueso del relato gira en torno a la historia amoroso-trágica de estos tres personajes: tío y sobrino se disputan a la joven, el uno como amante, el otro inclinado, en principio, por "*nobles sentimientos*" e, insospechadamente, convertidos en fatídica propensión a un "*cortejo galante*". El **salón de té** sirve como espacio propicio al providencial y violento encuentro del trío en tanto que el conflicto amoroso planteado parece diluirse una vez traspasado el "*otro lado de la puerta [donde] rueda la ola de la vida*" (pág. 4), si bien supone despertar de "*un sueño doloroso para ingresar en un nuevo dolor*" (pág. 55). Final difuminado y confuso como lo es la estructura y técnicas narrativas sobre las que Salaverría pretende construir estas **Escenas de la vida moderna madrileña**.

En ayuda del transcurrir de los acontecimientos aparecen relacionados con el grupo representativo de la clase burguesa otros parroquianos del **Natacha**: las inevitables hermanas solteras de apellido Mantecón romántica una, más realista la otra y ambas con un afán común; observar desde su atalaya cuanto sucede en el **Salón de té**. Funcionan como testigos expectantes de la historia que anticipan trágica; conocen a sus actantes y a la hija del indiano, ausente de la escena. El grupo varonil de personajes secundarios responde al prototipo de "*amigotes*": primero dos -el notario y el rentista, Paquito- amigos de Bravo, luego un

tercero, Toscanini con "*papel de representante de la fatalidad dramática*" (pág. 42). El coro de personajes se completa con los músicos que amenizan el local y atenúan el elevado tono de las conversaciones: "*el español no puede hablar nunca a medio tono*" (pág. 3) -del numeroso público lujoso y selecto "*todo lo lujosa y selecta [gente] (en el sentido mundano) que consiente una capital de Monarquía milenaria que hace sus primeros ensayos de República semisocialista*". (Ibid). A estos personajes genéricos que dan colorido al **Natacha**, que permiten situar los acontecimientos por las alusiones políticas al régimen de la II República (su clara connotación negativa es la única referencia temporal precisa que aparece en el relato), se añaden los que permiten su funcionamiento: la camarera diligente y amable y, solo al final, como figuras espectrales: servidores, camareras, auxiliares, botones, pinches, los dueños. Grupo inmóvil y expectante, sirven de acompañamiento fantasmagórico a los únicos clientes que han permanecido en el **salón de té**, (los dos jóvenes), tras la escena de violencia entre tío y sobrino. Sirva este resumen como muestra de los materiales narrativos y tipos utilizados en la *invención* de las **Escenas de la vida madrileña** y como elemento de referencia a un nuevo intento frustrado en el quehacer narrativo de Salaverría palpable en la inadecuada organización y tratamiento de móviles narrativos. A ellos atenderemos en las líneas que siguen.

8.2.2. Estructura y Técnicas Narrativas

El primer efecto sorpresa de **Salón de té** es la ausencia de división externa textual: sus cincuenta y tres páginas se presentan en un *continuum* sólo quebrado por la inserción de las cinco ilustraciones: ni tan siquiera espaciados en blanco que permitan dividirla en secuencias. Las razones de tal anomalía no parecen obedecer a intenciones de renovación de técnicas narrativas (la trayectoria novelesca de Salaverría puede considerarse aval suficiente); tampoco se compadecen con el planteamiento y devenir de los acontecimientos basados en la selección de dos grupos independientes que se erigen en "*síntesis de la mentalidad cotidiana de Madrid*", identificada con clases urbanas acomodadas: aristocracia intelectual y burguesía . Al menos cada una de estas *dos escenas* habría de haber sido delimitada, tanto más cuanto desde el momento de la llegada de Julia al **Natacha** (pág. 20) *los nobles* con sus inquietudes políticas, sociales e intelectuales caen en el más profundo de los olvidos: actantes de un discurso a modo de espejo de las inquietudes existenciales e ideológicas del autor empírico, una vez expresadas, ceden, definitivamente, su voz a los personajes de la "**segunda escena**" pródiga en lugares comunes al gusto de los folletines melodramáticos. La diferencia entre estos dos constituyentes del relato se pone de manifiesto, además, por el uso de distintos enfoques y modalizaciones narrativas. A esta delimitación necesaria a partir de ahora.

Sección aristocrático-intelectual.

En la que a efectos prácticos denominaremos **primera escena** (págs. 3-20), el narrador adopta, a veces, el perspectivismo propio del personaje periférico en tanto que auditor: "*Aquí podríamos ir de mesa*

en mesa, escuchando las conversaciones de los pequeños grupos"; por su función y como testigo, se supone, dará testimonio objetivo de ellas. Merced a esta presunta neutralidad, desde el inicio, se establece una relación cómplice con los lectores.

A ella responde el uso del nosotros integrador recién citado y que no hace sino repetir el que abre la novelita: "*Podríamos ahora empujar esa puerta que gira en redondo y sumirnos en la elegante sala de té, que lleva tan bonito nombre ruso "Natacha"*" (pág. 3). Obsérvese, sin embargo, como el uso del condicional viene a ser una apelación implícita (por su valor hipotético) para que el lector se identifique con la tesis que esta "*primera escena*" defiende: la vida elegante, cosmopolita y moderna no es sino engaño a los ojos. Así lo evidencian las palabras que siguen a las citadas:

"Se ha pretendido infundirle al establecimiento un carácter decididamente moscovita, y las camareras y los ayudantes, en efecto, visten la blusa nacional, y al fondo de la sala hay tres arrogantes músicos, trajeados a lo Tolstoi, que tocan la balalaica. Pero es posible que los propietarios no pasen de ser judíos alemanes, y que los camareros hayan sido reclutados entre Viena y Praga" (ibid).

Queda pues, desde las palabras iniciales, anunciada una alternancia de voces narrativas sumamente contradictorias: mal se puede avenir el obligado enfoque parcial del narrador testigo y mero acompañante de los lectores en su recorrido por las mesas del salón, con la sapiencia de un narrador que llega hasta la mente de los personajes y *valora dicotómicamente* sus opiniones. Para salvar tal incoherencia, el autor opta por el expeditivo sistema de eludir, inopinadamente, el uso de la primera persona apelativa; si bien en pro de mantener, durante algún tiempo más, la ficción de la neutralidad narrativa, cede la voz a sus personajes, como evidencia el contraste de las extensas intervenciones de éstos frente a las del narrador limitadas, en apariencia, a casi meras acotaciones. Sin embargo, la brevedad no es sinónimo de distanciamiento objetivo, hecho que puede ser comprobado: primero, por la utilización del Duque como *alter ego* del autor empírico en tanto que exponente de sus presupuestos ideológicos, subrayados en todo momento por la voz narradora; segundo, porque las breves acotaciones al diálogo no aparecen desprovistas de expresiones especialmente connotadas. Por ejemplo: en el párrafo iniciado con el segundo "*podríamos*", la descripción de los clientes del Salón de té, ajustada al enfoque del narrador testigo, se cierra con la siguiente observación: "*Los tres son jóvenes, y la cultura moderna, sin que ellos lo hayan podido evitar, los ha apresado entre sus garras*". (Los subrayados son nuestros). Los indicios del apresamiento de *los nobles* por la "*cultura moderna*" se cifran en su gusto por los cigarrillos y el té. Afirmación, narrativamente poco justificada, que para mayor incoherencia quedará pronto desmentida: el Duque difícilmente puede ser considerado defensor de las "*ideas modernas*", según se evidencia en el diálogo mantenido con la Condesa, quien lo califica repetidamente como: "*¡Eres un pobre reaccionario!*" (pág. 11); "*Está visto que no tienes remedio; eres un reaccionario. Todo te asusta, como si acabaras de salir del colegio de los jesuitas*" (pág. 19). En tercer lugar, la presunta

asepsia narradora queda totalmente quebrada con una prolongada aclaración dirigida conjuntamente a la descripción de la condesa y al ambiente y espacio de la Residencia de Estudiantes. En aquella se reúnen todos los tópicos de la imagen femenina decadente: fumadora compulsiva, pálida, rostro terso, gesto impasible, ojos negros que *"no conocen el asombro"* (pág. 7) porque lo han visto todo, cuello modelado, largo; rasgos que vienen a resumirse en una asociación paradójica: *"recuerda a una virgen de la escuela española y al mismo tiempo sugiere la idea de la mujer que está un poco extenuada por las incontinentes batallas nocturnas"* (págs. 7-8). En cuanto a la descripción de la Residencia de Estudiantes queda imbricada en las nuevas aficiones filosóficas y literarias de la *"Condesa comunista y naturalista"*. Ocupa la primera parte un apunte lírico de un anochecer de abril en ese milagroso *"jardín del Sur romántico y vehemente al borde de la ciudad polvorienta y allí donde principia la estepa inexorable de la Mancha"* (pág. 8); lirios, canales, arbustos, enredaderas, calma, recogimiento completan el idílico lugar de encuentro entre estudiantes pensionistas e ilustres visitantes: *"escritores de fama, sabios catedráticos, filósofos, médicos"*. Uno de estos habituales resulta ser la Condesa y, como por arte de magia, su incorporación a escena transforma la vehemencia lírica anterior en una sucesión desmitificadora de *"ese ambiente de intelectualismo discreto"* (ibid) poblado por *"bastantes tipos grotescos"* (pág. 9); a los que la Condesa trata, a cambio de la recompensa del encuentro con *"los famosos hombres que probablemente pasarán a la historia, a las antologías, [...] se aventuran a mirarla a ella con un inexperto furor de donjuanes extravagantes."* (Ibid). Esta prolongada digresión parece ir encaminada, por una parte, a cubrir la cuota descriptiva del retrato femenino, indispensable en toda novelita popular, puesto que será la primera y última (la segunda protagonista no disfrutará de este tratamiento); de otra, transmite el dualismo patológico del autor y del que Pío Baroja, entre otros, diera testimonio: *"Salaverría tenía, como muchos escritores, una hiperestesia para todo lo que rozara la fama, el nombre y lo demás, disfrazada con una supuesta benevolencia"* ¹⁸. La madrileña Residencia de Estudiantes como emblemático lugar de encuentro de afamados provoca, en efecto, el contradictorio resultado de atracción-hostilidad potenciado, en el discurso narrativo que nos ocupa, por la asociación del lugar y de sus ilustres intelectuales, con el personaje antagónico al *alter ego* de Salaverría. Para mayor confirmación, observemos cómo través de la voz del Duque deja constancia en dos ocasiones de la servidumbre de los literatos: *"Son unos aduladores. Antes adulaban a los príncipes y potentados y ahora adulan a las Casas del pueblo"* (pág. 12); idea repetida, matizada y ampliada ante la presencia en Natacha del escritor Pompeyo Prieto:

"Habían esperado mucho tiempo. Habían servido demasiado tiempo a las órdenes de la Iglesia y de los príncipes y de los guerreros, y ahora es natural que no puedan contener su regocijo y su orgullo. Pero acaso es ahora cuando tienen que rendirse a la más humillante de las servidumbres: están bajo el poderío de la masa. Y tienen que defender los gustos, las aspiraciones y los rencores de la masa, siendo como son contrarios por naturaleza a los gustos y los ideales de la multitud. Se

han hecho traición ellos mismos. Y están ya en el momento terrible de no saber por dónde tirar. Como chicos precoces y voluntariosos a quienes se pone en posesión de la libertad y de la fortuna, se han lanzado a todas las experiencias, se han abalanzado en todo a las últimas consecuencias, y ahí tenéis el mundo tal como ha salido de entre sus manos. Decidme, si podéis, a dónde se dirige el mundo. Explicadme el sentido de la vida moderna" (págs. 17-18).

Adviértase cómo esta recurrente idea de sometimiento ¹⁹ del escritor queda ahora asociada a otra de las persistentes obsesiones de Salaverría: la *masa* como peligro para el *yo*. Este atentado a la individualidad fue ya expuesto en **La Vorágine** (1919)²⁰ y aparecerá de nuevo en la *segunda escena* de **Salón de té**, aunque desprovisto de las referencias estéticas, convenientes a este apunte de crítica a los escritores, e inadecuada al tono íntimo de la *escena* en que volverá a ser retomada.

A la alternancia de puntos de vista utilizados con escasa coherencia, hemos de sumar un segundo elemento distintivo entre las *dos escenas* que afecta a la secuenciación, distribución y protagonismo de elementos narrativos.

Quede, para mayor claridad, representado en el siguiente esquema:

Ambiente	Páginas	2-3
Aristócratas	Páginas	4-9
Alberto	Página	9
Aristócratas	Páginas	9-12
Notario y rentista	Páginas	12-14
Músicos	Página	14
Hermanas Mantecón	Páginas	14-16
Pompeyo Prieto	Página	17
Aristócratas	Páginas	17-20

Indudable resulta el protagonismo desempeñado por el grupo de los aristócratas, según muestra su presencia notablemente superior a la de los otros personajes que configuran esta **primera escena**. Amplitud que queda asociada a su función de servir como transmisores ideológicos del autor empírico. Se trata, además, de un grupo con una conducta social marcada por el aislamiento: ajenos a todo lo que no sean temas relacionados con el arte, la existencia o el intelecto, su postura contrasta con la actitud generalizada de los clientes, atentos a la banal crítica de lo que sucede a su alrededor. Sólo en una ocasión salen de ellos mismos y sólo para identificar a uno de los recién llegados: el escritor, que dará pie al enhebrado de un nuevo discurso, supuestamente intelectual, del que acabamos a dar cuenta. Se trataría, en definitiva, de un grupo de selectos no proclive al contacto con *la masa*: La estructura discontinua y alternante de esta escena

determinada por la incorporación sólo de aquellos personajes que despiertan su interés, parece o que están atentos a las actuaciones de los aristócratas encaminada a servir como apoyo y constatación de esta peculiar conducta. A su vez, sirve como recordatorio de la existencia del narrador testigo (en peligro de extinción) quien, como destinatario de distintas conversaciones, habrá de transmitir diferentes "secciones" de la vida madrileña. Sucede, sin embargo, que esas distintas conversaciones confluyen en una misma "sección": la burguesa, y que nuestro *testigo*, amén de bastante estático, prescinde, sin demasiada justificación narrativa, de las *marcas* que permitan identificar su papel de guía. Así, vuelve al nosotros integrador, acompañado de apelación imperativa: "*Ahora será menester que nos detengamos junto a esos dos caballeros*" (pág. 12) para presentar al Notario (los personajes genéricamente mencionados aparecen con letra mayúscula) y al rentista, pero olvida signos similares a éstos para incorporar a las Mantecón (pág. 14) a no ser que identifiquemos al narrador con los músicos o con su melancólica "*romanza esteparia*" que sirve como prelude al diálogo de las hermanas. Por otra parte, la entrada al local de dos personajes (los únicos mencionados en esta secuencia con nombres propios), Alberto y Pompeyo Prieto, queda signada, en los dos casos, por una expresión marcadamente coloquial, quizá, con el propósito identificativo del que observa: "*Pero aquí llega Alberto*" (pág. 9) y "*En esto, ha penetrado un hombre que parece de otra raza o de otro hemisferio*" (pág. 10). Tal variedad de voces y registros no creemos venga motivada por deseos innovadores, sino por impericia o descuido narrativos. La alternativa inserción, en fin, de estos personajes y grupos en el relato pudiera funcionar como elemento de enlace con la **segunda escena**, con el objetivo de dotarlo de unos niveles mínimos de cohesión narrativa. En este sentido, el orden en que aparecen responde a los distintos grados de protagonismo desempeñados en la próxima historia: primero Alberto, que como galán del melodrama próximo se nos muestra solitario e intranquilo (pág. 9). Le siguen los "*dos caballeros*" (pág. 12) acaudalados y conquistadores, y de su conversación se deduce que conocen a Bravo, a su sobrino recién llegado de Buenos Aires y a la joven que causa la intranquila espera observada en Alberto; adelantan, asimismo, el conflicto amoroso de los tres personajes centro de su diálogo. Ocupan el tercer lugar los músicos, y su función aquí será idéntica a la desempeñada en otros momentos de la *segunda escena*: apaciguan con su música el alboroto del ambiente o los estados anímicos de los personajes. El primer efecto lo observamos al inicio de la secuencia en tanto que su música servía como contrapunto al elevado tono de las conversaciones; el segundo se indica ahora, al servir como tranquilizante a los nervios de las hermanas Mantecón motivados por la infructuosa espera de algo que nunca llega²¹. Responden al prototipo de *señoritas solitarias* y como tales el eje de su diálogo gira en torno al *cortejo amoroso* y a las condiciones del mismo; apasionado lo ansía una, más sometido a razón, la otra. Relacionan estas opciones amorosas con dos conocidas: Isabel la prima de Alberto, su "*seminovia*" (pág. 14), y Julia, la impacientemente esperada, asociada con el drama causado por amores y hombres trágicos, al gusto romántico. La conversación queda cerrada con la tópica alusión al *galanteo* como "*caza de la paloma*" anticipativo, asimismo, del destino

novelesco de la segunda protagonista.

Acaba el abanico de presentaciones con la del personaje tangencial, al que anteriormente nos hemos referido, por ser el único que despierta el interés de los independientes aristócratas: el escritor Pompeyo Prieto. Su fugacísima presencia, amén de funcionar como pretexto crítico, parece servir de preludio a la definitiva desaparición en el relato de la clase aristocrática -intelectual. Con su olvido podemos considerar concluida la *primera escena*.

Estereotipos burgueses.

La **segunda escena** (págs. 20-25), recordemos, no viene delimitada por epígrafe o marca alguna. No obstante, el desplazamiento de las figuras protagonistas; la ausencia definitiva de las que lo fueron en la anterior escena; los consiguientes cambios temáticos, acordes a los intereses o inquietudes de cada uno de los grupos a los que representan y, todo ello, acompañado de distinto tratamiento y enfoque narrativos los consideramos motivos más que suficientes para haber establecido una delimitación entre las que hemos denominado **primera** y **segunda escena**, atendiendo a un criterio meramente secuencial.

Como elementos de enlace entre ellas la presencia, en la **segunda**, de los personajes secundarios que acabamos de ver en su función presentativa y anticipadora y partícipes de la historia melodramática protagonizada por el solitario Alberto y por los otros dos protagonistas incorporados paulatinamente a escena. Otro elemento de conexión viene dado por la insistencia en el tema de *la masa*, aunque sometido a distinto tratamiento narrativo. Así, la incorporación de "*la esperada*" ²²(págs. 20-21), que trueca la soledad y mutismo anteriores de Alberto en íntimo diálogo y tras los obligados prolegómenos de disculpa por la tardanza y decisión sobre qué tomar, la conversación se centra en el influjo de *la masa* y sus repercusiones en el individuo: "*La muchedumbre nos invade como una marea [...] No hay modo de encontrar un refugio para la intimidad*" (pág. 21), dice Alberto. La respuesta de Julia viene a completarla, incidiendo en su carácter histórico-social: "*nuestros abuelos eran poco más o menos como nosotros [...] una minoría de delicados frente a una masa de brutos e insensibles*" (pág. 22). Estas apreciaciones breves y concordes, motivadas por el comentario sobre el *lleno de la sala*, bien podrían ser interpretadas como primer indicio de que, aun siendo tema común a los anteriores protagonistas, la relación entre ellos estará basada en intereses y móviles de distinta naturaleza. Obsérvese cómo lo que fue expuesto por un sólo personaje (el Duque como *alter ego* del autor) aquí queda desdoblado, sin que ello dé lugar ni a fisuras en el discurso ni a confrontación entre los personajes. Todo hace pensar que la relación no tiene como fundamento el gusto por la dialéctica de corte intelectualista que presentaba la anterior pareja: el Duque y la Condesa. Así pues y a pesar de esta coincidencia temática, este distinto tratamiento de desdoble marca el inicio de una constante diferenciadora de esta **segunda escena**, proyectado en el cambio de enfoque narrativo.

En efecto, frente a la confusa utilización de *voces* y alternancia de elementos narrativos observados en la **primera escena**, en esta **segunda** se aprecia predominio del narrador omnisciente y linealidad en el desarrollo de la historia. Tan solo dos intromisiones de las Mantecón, pero engarzadas en los acontecimientos por su papel de testigos y anotadoras a distancia (no intercambian palabra con los otros personajes burgueses). El principal foco de sus inquietudes se cifra en la observación del grupo amoroso-trágico.

Se organiza esta segunda historia en torno a tres personajes con claras resonancias folletinescas, y su resultado, pese a los esfuerzos distanciadores del autor que veremos más adelante, es el común a un sinfín de novelas sentimentales breves. Condicionado el autor a las limitaciones que exige el espacio disponible en la novela corta, aquí acentuado por la otra escena que ha cubierto casi la mitad de las páginas, nos encontramos con reducciones que afectan a la configuración de los personajes y al tiempo. En este sentido, llama la atención cómo la descripción física de la protagonista, se limita al escueto y genérico "*Está hermosa como nunca*" (pág. 21); igual fenómeno puede ser observado en el resto de los personajes principales o secundarios, configurados, también Julia, sólo por su carácter y a través de sus actuaciones o de la apreciación de los que los rodean. La reducción aplicada al trazado de *caracteres* corre paralela a la del tiempo, tanto el del presente narrativo, limitado a unas horas de la tarde después del té (la única referencia temporal aparece en la primera página de la novela), como de la analepsis explicativa del presente: una semana.

En contraste con este presupuesto reduccionista, resultan llamativamente incongruentes los interludios líricos destinados a la descripción de espacios ya presentados e incluso de lugares exóticos ajenos a la historia. Es el caso de la extensa recreación de una escena hawaiana plena de sensualidad de la que hemos elegido un breve fragmento: -"*Huele a plantas tropicales y a cuerpos desnudos que conocen la delicia del amor ininterrumpido*" (pág. 28), muestra exótica justificada narrativamente por "*el tierno aire hawaiano*" (pág. 29) emitido por "*Las balalaicas*" (pág. 28). Inoperante y confusa correlación que, suponemos, no precisa comentario. O el apunte repetido del ambiente elegante del salón, igualmente amenizado por un "*vals de Chopin*" (pág. 30), y por las balalaicas cuya "*música antigua [...] deslta en el aire la sugestión de su romanticismo*" (ibid) como preludeo a la descripción del estado de "*vergüenza*" y "*abatimiento*" del galán.

En cuanto a la historia y personajes que le dan vida, resultan amén de convencionales, poco verosímiles, pues en el caso de los jóvenes, únicos tratados de manera evolutiva, sus transformaciones resultan sumamente forzadas. Los secundarios mantienen las actitudes que quedaron anotadas, y funcionan ahora como acompañantes; "*amigotes*" (pág. 34), o como testigos: las hermanas solteras. Mayor atención se presta a los protagonistas relacionados, con el devenir de los acontecimientos y con los móviles que sustentan la historia. Bravo, el tío, responde, según vimos, al tipo de varón hispano bravucón, acomodado,

entrado en años y acostumbrado a conseguir todo lo que desea, incluidas las mujeres. Por supuesto, ha sido amante de Julia, según se sugiere en el desenlace. Su papel es el de *verdugo*: "*castigador*" (pág. 34) para sus bravucones "*amigotes*"; con "*mirada de malvado [...] sonrisa petulante*" (pág. 41) lo describe el narrador. En cuanto al que actúa como *salvador*, Alberto, está sometido a cambios tan repentinos, que su trazado resulta poco creíble. De la inquietud propia del que espera, pasa a autojustificaciones poco convincentes, ante las acusaciones de Julia de haber dado crédito a las supuestas maledicencias del tío (todo ello mezclado con la humillación sufrida por la joven, a raíz del comentario despectivo sobre su sombrero que la prima Isabel hizo); de aquí pasa a declararle eternas promesas de amor, a ellas sigue el completo abatimiento ante la firme postura de Julia de no tomar en serio justificaciones, ni declaraciones. Hasta aquí, aunque plagado de manidos tópicos, existe cierta coherencia: a partir de este momento la incongruencia será notable: el abatimiento y la debilidad ante la *mujer fuerte* quedan trocados por una actitud decidida que le lleva al enfrentamiento verbal y amenazas físicas ante las provocaciones de Bravo; de esta valiente actitud para *salvar el honor de la dama* pasa tras la providencial desaparición del malvado, a la de burdo seductor que habrá de entristecer a la tan ansiosamente esperada y tan valientemente defendida. Incoherencias en el trazado de este carácter, en definitiva, que hacen poco verosímil su papel de salvador. En Julia se produce un fenómeno en cierto modo opuesto. La primera imagen corresponde a la de mujer segura independiente, locuaz, fuerte, inteligente, irónica, capaz de adaptarse a cualquier situación o costumbre: bebe Jerez, aunque no le gusta, enciende un cigarrillo ²³ para librarse de miradas curiosas e impertinentes. En los momentos previos al enfrentamiento tío-sobrino y durante el mismo, mantiene la serenidad, se defiende irónicamente de las insinuaciones del malévolo Bravo; pero, al fin, ante la temida palabra ofensiva para su honra, aparecen los primeros indicios de debilidad; no obstante, la providente fortuna la libera de caer en ella:

"ha llegado tal vez al extremo de su tensión y acaso en lo más secreto de su conciencia descubre que van a faltarle las fuerzas para seguir. El esfuerzo ha sido demasiado grande y largo. Y ella no es, en resumidas cuentas, más que una pobre mujer. Si el bruto con quien lucha se decide a pronunciar la inminente palabra, ¿qué tendrá que hacer ella? ¿Se echará a llorar como una pobre mujer vencida? ¿O recurrirá a una acción siniestra? Pero, ¿cómo? ¿Cómo se hace eso cuando no hay más remedio que abalanzarse?... La fortuna se ha puesto por esta vez de su lado"(pág. 45).

A estos momentos de debilidad, superada providencialmente, (Bravo sale con los "*amigotes*" del Natacha) habrán de seguir los de sometimiento y entrega absoluta ante la llamada del amor:

"súbito que desbarata todas sus reservas de mujer independiente y vigilante. Y hay en ella en este momento, ante el ímpetu dominador de Alberto, la irresistible voluntad de entrega que el eterno femenino ha sentido siempre cuando surge imperioso el profundo instinto de poder del varón" (pág. 51).

Tanto más incongruente por cuanto este imprevisible arrebató fue precedido de la consideración de

Alberto sobre su fortaleza: "*Usted es una mujer fuerte; usted es capaz de amor.*" (pág. 50). Nuestra heroína, en fin, acaba deshecha en sollozos al comprobar que la pretensión de Alberto es "*la caza de la paloma*":

"Ahora, de bruces sobre la mesa, con el rostro sepultado entre los brazos cruzados, Julia no es más que una pobre mujer que se deshace en sollozos. Y él es la auténtica imagen del estupor, o del culpable que no halla fuerzas para sobreponerse a su delito de insensatez"(pág. 53);

Repentina involución del tipo femenino en el desenlace, que permite sea asociado con tipos de mujer habituales en las novelitas sentimentales y de las que hemos dejado constancia en las de Pedro Mata y Manuel Bueno publicadas en **La Novela de una Hora**. Comparte, Salaverría con Bueno, además, la configuración de las relaciones hombre-mujer expresadas en términos de dominio-sometimiento. Por otra parte, la implicación moral del dolor como castigo a la independencia y a la libertad en el comportamiento amoroso ("*delito de insensatez*") quedan asociados a los planteamientos dualistas de la novela por entregas, así como a esa campaña de moralización de las costumbres a la que **La Novela de un Hora** intenta contribuir.

Un distanciamiento frustrado.

Consciente, quizá, de la excesiva sobrecarga de tópicos, Salaverría pretende quede contrapesada con una suerte de distanciamiento, a nuestro entender, frustrado, pues si iba encaminado a la crítica de los excesos melodramáticos y mecanicistas anejos a ellos, el resultado, como veremos, queda lejos de tal propósito.

Uno de estos procedimientos distanciadores se cifra en las referencias al folletín de tendencia social, apreciable en el relato de Julia sobre sus condiciones de vida después de abandonar la casa de los tíos:

"Vivo como las protagonistas de los novelones de Eugenio Sue. Vivo en una guardilla, en una habitación algo insuficiente, se lo aseguro, y al lado habita un estudiante de Medicina que está preparándose para el doctorado. Será médico en septiembre. ¡Qué buen chico! Un perfecto sentimental. Creo que se ha enamorado de mí como se enamoran los sentimentales: es decir, del todo. Y está tuberculoso perdido... ¡Pobre muchacho! Yo le ayudo a conservar la esperanza. Viene a mi habitación a hablarme de sus proyectos para cuando tome el título de doctor, y a mirarme como lo que es, como un pobre chico sentimental... Pero qué, ¿se creía usted de veras que los novelones románticos eran completamente absurdos? Pues no, señor. En el sexto piso de mi casa existe ahora mismo un capítulo de un folletín..." (págs. 35-36).

El tono desenfadado del párrafo primero pudiera hacer pensar en una postura crítico-paródica al sentimentalismo de tales "*novelones*", toda vez que aparecen expresadas en la voz de la irónica joven, quien mantiene desde el inicio del diálogo posiciones más razonadoras que emotivas. Así, con anterioridad al texto citado, Julia adopta una actitud burlona: "*vuelve la gente a mirarnos, como si fuésemos los personajes de*

un futuro drama" (pág. 26); prolepsis ²⁴ recriminada por Alberto: "*- Es infinitamente penoso. Ya vuelve usted a recuperar aquella actitud artificiosa, aquella manera desconcertante con que la conocí a usted el primer día...*" (ibid) que implícitamente, sirve a una visión temporal unitaria (del pasado - futuro) de la historia. El contrapunto entre los tonos burlón y severo de la pareja queda potenciado por responder Alberto al estereotipo del hombre romántico²⁵, más sujeto a lo emotivo que a lo lógico: "*hay algo en nosotros que obra a veces independientemente de nuestra voluntad*" (pág. 27) o más adelante "*además de la verdad que se ve por signos palpables y que se demuestra con palabras lógicas, existe esa otra verdad que sólo puede insinuarse... ¿Cómo? No lo sé. Pero estoy seguro que no es por intermedio de la razón lógica*" (pág. 29). Pronto, sin embargo, la contrapuesta e irónica alusión a los excesos a lo Sue en boca de la joven, queda desmentida merced a la continuada interdependencia entre estas inverosímiles historias y su proyección en la propia existencia de la protagonista. Obsérvese cómo el discurso se abre y cierra con las dos denominaciones utilizadas para este subgénero popular: "*novelones*", "*folletín*". Incursión crítica sobre este tema, que quedará limitada a estos apuntes, pues, en efecto, a pesar de su independencia de criterios, la heroína adopta un lenguaje semejante al de los "*novelones*" para referirse al funesto acontecimiento pasado. Sirva como muestra la siguiente cita:

"¡Ese fue el ultraje que usted me infirió! ¿Quiere que se lo traduzca en palabras corrientes?. Pues bien; ¡usted dio crédito a la repugnante insinuación que le hizo al oído su tío, el señor Bravo" (pág. 28).

"*Ultraje*" que parece anticipo de ese otro "*inferido*", directamente, por Alberto en las páginas finales y que sumen en desconsolado llanto a la mujer fuerte. En definitiva, la pretendida ironía se trueca en completa asimilación del modelo que, quizá, se pretendía poner en entredicho.

Otro de los factores de distanciamiento viene dado por la irrupción en esta *segunda escena* de un personaje (ninguna referencia a él en la primera), *Toscanini*, que actúa como *deus ex machina* ²⁶. Su entrada en el establecimiento coincide con una sarcástica carcajada de Julia, "*ja, ja, ja*" (pág. 36) que sirve como cierre a "*su apenado parlamento*" (pág. 36), sobre los infundamentados celos que su cuidado a "*ese joven soñador que tiene que morir en el otoño*" (ibid) despiertan en Alberto. Parece pues sustituir a la joven en el supuesto papel crítico. Argentino, como Alberto y Bravo, resulta ser amigo de los dos y es esta amistad la que propicia el detenerse para saludar a Alberto y la que decide a Bravo a acercarse a la mesa ocupada por los jóvenes. La jovialidad y desconocimiento de *Toscanini* sirven, a su vez, como desencadenante de un violento diálogo aclaratorio que, según explícito comentario del narrador, acabará en desastre:

"Cualquiera puede comprender que desde ahora los acontecimientos habrán de ir precipitándose de mal en peor, porque el destino trágico ha sabido reunir en torno a una mesa todos los elementos que hacen falta para producir un choque inevitable. El mismo Toscanini, el de la máxima y jubilosa

inconsciencia, se encargará de apresurar el desastre" (págs. 37-37).

Sucesivas aclaraciones del narrador implícito recuerdan a los lectores la función metanarrativa desempeñada por un personaje que actúa desde fuera de una historia que resulta conocida para los demás personajes: "*Toscanini no se entera de nada...*" (pág. 38); "*ahí está Toscanini para hacer imposible la paz*" (pág. 41); "*Toscanini insiste en su papel de representante de la fatalidad dramática*" (pág. 42); "*Toscanini se encargará de azuzar a los contendientes*" (ibid). Pero Toscanini, una vez que la caja de los truenos por él abierta ha estallado en una "*esgrima de vulgares y mortales navajas*" (pág. 43), se alía con el grupo formado por Bravo, el Notario y Paquito y, según advierte, asimismo, el narrador: "*También Toscanini se subleva*" (pág. 46). Tal sublevación lleva aparejada su marcha del establecimiento en compañía de los "*amigotes*" y del resto de la clientela porque:

"La última parte de esta conversación se ha desarrollado con mucha viveza, con todos los caracteres de una disputa casi tabernaria. Singularmente, Alberto ha proferido sus palabras con voz subida como la de un energúmeno. Todos en la elegante sala de té se han vuelto a mirar, con extrañeza o con terror, hacia el grupo de los disputadores. Algunas personas, sin aguardar más, se han apresurado a abandonar el salón. Hay un revuelo de camareras, de clientes con prisa por pagar el consumo. La sala se aligera rápidamente de público. Las últimas en la huída son las hermanas Mantecón, que saltan la escalerilla de la plataforma alta y salen, delirantes y chillonas, asustadas y felices, derechas hacia la puerta.

- ¡Corre, Sofía! ¿No te dije que esta tarde había tiros?..." (pág. 48).

Pero el clímax alcanzado gracias a la combinación distanciadora del narrador implícito y del papel metanarrativo desempeñado por Toscanini, de nuevo se viene estrepitosamente abajo. El vacío del salón de té propicia una escena galante entre los jóvenes (causa del fatídico desengaño de Julia), plena de lugares comunes y sin que la voz narrativa o las apreciaciones de los personajes maten o contrarresten la acumulación de tópicos. Se trata, para mayor ironía, de los momentos de incongruentes cambios a los que hemos aludido que bien podrían haber funcionado como clave crítica: sin embargo, el tono severo de la escena lo alejan de tal propósito.

Señalemos, para concluir otro elemento que pudiera haber servido al distanciamiento autorial, con el que se da fin a la *segunda escena* y a la novelita. La nube y el eclipse "*¡Esta nube espantosa! ¡Este eclipse mortal!*" (pág. 53) como exclamaciones simbólicas del desengaño de Julia se proyectan en un fenómeno extraño:

"La sala ha quedado vacía de clientes, mientras aparecen erguidos, inmóviles, impasibles y con las miradas obstinadamente fijas en los dos amantes fracasados, todos los servidores y camareras todos los auxiliares, los "botones", el portero galoneado, los pinches, la dueña, el dueño. No dicen nada, no ríen ni pestañean; no muestran impaciencia ni hostilidad. Parecen espectros que acudieran de

no se sabe qué región convencional, para permanecer absurdamente expectantes en espera de no se sabe qué cómico-dramático desenlace." (pág. 53-54),

que recuerda el *fundido* con que acabara **Un cadáver en el comedor** obra del "maestro de humoristas", W. Fernández Flórez ²⁷, toda vez que los calificativos aplicados al desenlace "cómico-dramático" refuerzan la intertextualidad de estos dos relatos breves publicados en **La Novela de una Hora**. Sin embargo, el prurito intelectualizante y lírico contraviene, una vez más, el propósito de distanciamiento, en tanto que continúa el discurso con estereotipadas expresiones autoinculpadoras en boca de Alberto: "*¡Soy un miserable! -No; no soy un miserable. ¡Soy un desatinado!...*" (pág. 53) sigue a ellas un último interludio lírico, a cargo del narrador, en donde se mezclan las balalaikas, el aire exótico de su música y el recuerdo de un paisaje de "espesos cañaverales", "maleza infinita", algodonales inmensos, praderas donde pastan "hirsutos novillos" hacia donde "se dirige acobardada el alma en fuga..." (pág. 55). Idílico esbozo idílico del agreste, solitario, frondoso paisaje americano, en contraste con la negativa descripción del paisaje urbano con el que, definitivamente, se cierra el texto:

"Julia y alberto abandonan el salón donde los espectros se difuminan, se descomponen. Ya han desaparecido todos. La calle acribillada de tranvías, de taxímetros, de arcos voltaicos, les arroja al rostro un súbito estruendo, y sienten la sensación de quien se cae y despierta de un sueño doloroso para ingresar en un nuevo dolor."(pág. 55).

Cierre que una vez más incide en constantes temáticas de la obra Salaverriana: una ya quedó señalada en páginas anteriores: el negativo carácter del mundo moderno se plasma, ahora, en el ambiente espectral del Salón de té, contrapuesto y asociado paradójicamente al progreso: tranvías, taxímetros, arcos voltaicos, en tanto que agentes, ambos, de infelicidad. El otro guarda cercanía con éste último pues atiende a la huida ("*el alma en fuga*") a lugares ajenos a todo lo que signifique máquina, progreso, civilización; evasión de una realidad considerada nefasta para la paz del individuo²⁸ y tras la que se evidencia la opción conservadora y tradicional, hacia la que se encaminan otros textos de este autor. En **Salón de Té (Escenas de la vida moderna madrileña)**, para mayor ironía, se proyecta como negativo contraste a la positiva connotación de modernidad, utilizada en el reclamo para despertar el interés de los lectores de **La Novela de una Hora**.

8.2.3 La novela de un "publicista".

Salón de té, pese a su brevedad, puede ser considerada como exponente de constantes ideológicas y novelescas de José María Salaverría. De las primeras hemos ido aportando pruebas en función de su recurrencia, perceptibles incluso, en las dos escenas en que hemos subdividido el texto narrativo. En cuanto a las segundas, bien pudieran resumirse con el juicio sobre su última novela **Una mujer en la calle** (1940) emitido por F. Caudet:

*"destacan de nuevo las constantes siempre presentes en su labor de novelista, en su intento frustrado de novelar: incapacidad, fatalismo y tragedia"*²⁹.

Incapacidad, referida a vacilaciones y dominio de la trama, que, en el caso de la novelita publicada por **Editores Reunidos**, podría haberse subsanado o al menos atenuado por su brevedad, tanto más cuanto el sentido del relato apunta hacia dos *escenas costumbristas* como medio de transmitir dos "secciones" de la vida madrileña. Sin embargo, al relator de costumbres, se superpone el enfadoso tono del ensayista con pretensiones filosófico-sociales que, aunque alabado en sus obras no novelescas iniciales³⁰, le valiera el denuesto de sus coetáneos en los años treinta. Indicado quedó el de Pío Baroja, a él añadiremos el de Manuel Bueno, pues por tratarse de uno de los colaboradores efectivos de **La Novela de una hora** lo hace aún más significativo:

*"Recientemente, el señor Salaverría, a quien habría que concederle el premio Nobel reservado a la pedantería, se ha complacido en maltratarnos, con una saña tal, que solamente parece disculpable en un hombre que viene padeciendo del hígado desde hace treinta años. Lo más visible de este señor no es su acritud, sino su ignorancia... ¿Qué autoridad tiene este **commis voyagerur** sociólogo para explicar y menos juzgar de una vida que ha transcurrido lejos de él? ¿Puede un escritor que se estime un poco fallar pleitos morales que se han substanciado entre la envidia y la malquerencia?"*³¹.

El motivo de tan ácida crítica tiene que ver con las opiniones sobre el grupo 98, expuestas por Salaverría en **Nuevos retratos** (1930) y que bien resumen tanto el lastre de pedantería (como elemento distorsionador de coherencia narrativa) en **Salón de té**, cuanto el maltrato que en su **Primera escena** reciben los escritores³²; indicio de "la incomodidad del segundón, del resentimiento del mediocre"³³. La tragedia y el fatalismo como marcas de la **Segunda escena**, (en el sentido más decimonónico de tales términos), tampoco suple con su convencionalidad, las fallas narrativas que afectan, entre otras, a la inverosimilitud transformativa de las figuras centrales, presuntamente transcendida por un enfoque metanarrativo-paródico. Este cúmulo de desaciertos, a la postre, pudiera ser justificado por la simbiosis entre lo pseudo-intelectual y popular como marca común al modelo proyectado por **Editores Reunidos** cifrado en las dos escenas. Pero ni la primera, (la suponemos destinada al público selecto) habría de resultar satisfactoria dado su tono desacompasado y acre; ni la *segunda* pudo saciar las expectativas de los lectores masivos por lo difuso y desconcertante del uso de materiales narrativos, tan difuminados como el propio final de la novelita. Difusión análoga a las nebulosas existenciales del autor empírico. El entramado, en suma, entre vida, literatura, inadecuado estilo y circunstancias que signan desfavorablemente a **Salón de té**, fueron señaladas, como limitaciones de la *vieja literatura*, por el propio Salaverría en sus declaraciones para **Almanaque Literario** (1935):

"Nos ha tocado uno de los peores lotes de la historia literaria, y por mi parte yo no encuentro

remedio al mal que nos aflige.

Nos está arrollando la vida; la vida que está en medio de la calle y que se ha llenado de problemas, de angustias, de groserías y de necesidades con las que no contábamos. El conflicto es éste: que nos encontramos con un sistema, con una ordenación y un régimen de Literatura hecho para otro modo de civilización, y entre tanto la nueva vida se nos echa encima y nos sorprende con herramientas viejas"³⁴.

Fatales y proféticas palabras: "no encuentro remedio, la nueva vida nos sorprende con herramientas viejas", que habrían de verse confirmadas en las "amenísimas escenas de la vida madrileña," obra del "ilustre publicista", de quien **Editores Reunidos** hubiera de valerse para dar cumplimiento a su compromiso semanal con los lectores.

NOTAS

1. Los esbozos que nos han legado algunos de los críticos de Salaverría atienden a estos condicionamientos geográficos, familiares educacionales y de salud que habrían de determinar su visión del mundo y su estilo. Así, para Eduardo de Ontañón: "*Con su traza de hidalgo triste, Salaverría había nacido en un faro. Quizá fue ese estruendo de mar y tempestades lo que le dejó sordo. [...] Hay que pensar en que fue la sordera lo que hizo de él ese escritor demasiado incoloro que la mayor parte de las gentes no se han interesado por leer*" (**Viaje y aventura de los escritores de España**, México, Ediciones Minerva, 1942, págs. 149-150). Para César González Ruano: "*Tenía Salaverría cabeza de perrito de puño de bastón [...] con su bigote nietzscheano, su aire tontolístico de sordico y aquel tufillo fúnebre del que lleva la corbata negra por sí mismo, recorría la literatura buscando su blanco, quizá con demasiadas exigencias para llegar a acertar. [...] despertó muchos rencores en su vida y tenía fama de atravesado. A mí me pareció siempre un hombre serio, bueno y quizá sin ángel, esa cosa misteriosa que se puede pedir a un torero, pero no al hijo de un torrero, que no es lo mismo*" (**Siluetas de escritores contemporáneos**, Madrid, Editora Nacional, 1949, págs. 77 y 79) Para Federico C. Sáinz de Robles: "*Salaverría tuvo una apariencia tristonza de clérigo reñido con Dios, con sus bigotes caídos y sus ojos melancólicos sin remisión, con su calva lustrosa y sus gestos severísimos de dómine siempre a la contra. No daba pie para que el más audaz se tomara confianzas con él*" (**Raros y olvidados**, Madrid, Prensa Española, 1971, pág. 56).

2. Para la evolución ideológica de Salaverría desde los presupuestos noventayochistas al tradicionalismo de "*La afirmación española*" y su concepción de la hispanidad, Cfr. Francisco Luis Bernárdez, "*Salaverría y el hispanoamericanismo*" en **Mundo de las Españas**, Buenos Aires, Losada 1967, págs. 219-224.

3. De las relaciones entre Salaverría y los componentes del 98 se han ocupado entre otros Juan Chabás, **Literatura Española Contemporánea**, La Habana, Ed. Pueblo y Educación, 1974², págs. 250-251; Emilia de Zuleta, **Historia de la crítica contemporánea**, Madrid, Gredos, 1974², págs. 166-170. El más completo y documentado estudio sobre las convulsas relaciones con los hombres del 98 y otros aspectos relativos a vida, obra, evolución... de Salaverría con apéndice bibliográfico (muestra cumplida de una paciente labor en la búsqueda de materiales hemerográficos) es obra de Francisco Caudet Roca, **Vida y obra de José María Salaverría**, Madrid, CSIC, 1972. Gonzalo

Torrente Ballester en **Panorama de la Literatura Española Contemporánea**. Madrid, Guadarrama 1961, lo considera ideológicamente opuesto al 98: "*Perteneció a la tendencia casticista, patriótica a ultranza, sin sentido para la crítica, por el estilo de Ricardo León*" (op. cit. pág. 231). Y Pío Baroja en **El Escritor según él y según sus críticos (Desde la última vuelta del camino. Memorias**, Madrid, Ed. Caro Raggio 1982, págs. 212-238) a propósito de las opiniones de Salaverría sobre él y la supuesta Generación del 98 (es conocido el escepticismo barojiano sobre la realidad de tal grupo) vertidas en **Retratos, Nuevos retratos y La afirmación española**, considera que "*Todo lo dicho en estos libros sobre la generación del 98 es falso, y que está fabricado con un objeto arrivista (sic) y político de darse un aire conservador y tradicionalista*" (pág. 223) y que esa declaración suya sobre el alejamiento de este grupo también es falsa "*¿Qué iba a vivir alejado?. Lo que pasaba es que no llegó a tiempo y no le conocía nadie*" (ibid. pág. 227).

4. Tras esta buena estrella encontramos a Pío Baroja. Según su testimonio, las colaboraciones para **El pueblo vasco** (1903-1904) tuvieron su origen en la sugerencia del nombre de Salaverría para que cubriera la sección de crónicas que le habían sido solicitadas a él. Un encuentro en San Sebastián, un año más tarde, daría como resultado que, a petición de Salaverría, don Pío enviara una carta a Julio Burell director de **El Gráfico**. Otra carta a López Ballesteros favoreció sus colaboraciones en **Los Lunes de "El Imparcial"**. Estas gestiones no valoradas queden resumidas en palabras de Baroja: "*Esos pequeños favores, en una época en que casi todo el mundo se pone automáticamente contra el que empieza, son de agradecer; pero, sin duda, Salaverría no los agradecía*" (Cfr. **Memorias**, Tomo I, op. cit., págs. 220-221).

5. Para mayor información sobre Manuel Bueno, remitimos al capítulo V, apartado 4 de nuestro trabajo. La radicalidad de Bueno en sus años juveniles vertida en publicaciones del mismo signo no es común a Salaverría. Tampoco lo es su carácter bohemio y jovial. Desembocarían a pesar de estas diferencias, en similares opciones ideológicas. Pese a esta común evolución tampoco Bueno habría de librarse de la resentida y ácida pluma de Salaverría; en **Nuevos Retratos** (1930) considera que "*abandonó en seguida a sus compañeros [...] y se lanzó [...] a la conquista del dinero, los empleos y las actas de diputados*". A estas acusaciones respondió el ofendido desde **ABC** en el mismo año. (Cfr. Caudet, op. cit. pág. 106). Recordemos para mayor ironía que los dos colaboran para este periódico en estas fechas.

6. Hemos tomado estos datos y los anteriores de F. Caudet, op. cit. En el capítulo "*Contribución a la bibliografía de artículos de José María Salaverría*" (págs. 185-217) puede encontrarse una abundantísima relación de artículos clasificados por periódicos y años y citados por sus títulos; encomiable tarea investigadora que permite una cabal visión de conjunto del quehacer periodístico de este autor.

7. Cfr. J.C. Mainer, **Literatura y pequeña burguesía en España (1890-1950)**, Madrid, Edicusa, 1972 y, en concreto, el capítulo "*Una frustración histórica: la aliadofilia de los intelectuales*", págs. 143-148.

8. A esta dedicación al periodismo, estilo e ideología, asociados a su aspecto y carácter alude Arturo Mori: "*Es más un escritor que un periodista circunstancial, porque escribe en los diarios habitualmente. Resulta arcaico en el pensamiento y muy atildado en la forma. Ha cultivado con especial esmero la crítica de arte y, sobre todo, su indumentaria y señas personales, tanto que no y español que no sepa distinguir a Salaverría en el paseo o en el café. Le delatan sus melenas hirsutas y su rostro cetrino y largo de Francisco Javier... Es partidario de las ideas moderadas, y aún de las ultramodernas. Sabe mucho y divulga lo que sabe*", **La Prensa Española de nuestro tiempo**, México, Ediciones Mensaje, 1943, pág. 168.

9. Andrés González-Blanco (**Los Contemporáneos**, 3ª serie, París, Garnier, 1912) considera a Salaverría ante todo como pensador, con una profundidad poco común a los escritores españoles. Lo define por oposición "*No es meridional Salaverría y no puede ser ligero, periférico, vacío; es de los que tienen meollo y jugo dentro*" (op. cit. pág. 80). Páginas adelante matiza "*Más jugo, más palpación es lo que le falta a la prosa de Salaverría para ser completa*" (ibid. pág. 85).
10. Vid. **Raros y olvidados**, op. cit. pág. 56.
11. Señalemos la vacilante fecha de **El oculto pecado**. Aquí datada en 1927, mientras que en **La Promoción de "El cuento Semanal"**... la sitúa en 1924. A la última fecha, se acoge Nora, a la primera Caudet. Cfr. nuestra anotación en apéndice bibliográfico.
12. Eugenio García de Nora (**La novela española contemporánea**, 1898-1927, Tomo I, Madrid, Gredos, 1969², págs. 275-278) dedica un breve espacio a cuatro novelas de Salaverría: **Nicéforo el Bueno** junto al relato breve **Nicéforo el Tirano**, dará como resultado definitivo **El Rey Nicéforo**; **La Virgen de Aránzazu**, **El oculto pecado** y **Una mujer en la calle**, última ficción novelesca a la que considera como "*insignificante novela "rosa"*" (op. cit. pág. 277) *descuido poco explicable en un escritor de oficio*". hace referencia al sexto título: **Viajero de amor** (1926).
13. La más completa la constituye el "*Apéndice bibliográfico*" elaborado por F. Caudet Op. cit.; faltan, sin embargo, datos sobre los sellos editoriales encargados de la publicación de las obras extensas, ausencia que, en la medida de lo posible, hemos tratado de subsanar acudiendo al **Catálogo de la Librería Renacimiento** de Sevilla, al archivo personal de Abelardo Linares, a ediciones a las que hemos tenido acceso y al **Catálogo de La Novela de Hoy**, editado por CIAP - Renacimiento (1930).
14. Dadas las dificultades derivadas del medio de difusión de las denominadas "*revistas genéricas*" no descartamos la posible existencia de más relatos breves publicados en estas colecciones.
15. Los datos sobre **El Cuento Semanal**, **La Novela Corta**, **La Novela de Hoy** son fiables por cuanto: de la primera se incluye catálogo completo en el estudio conjunto **Ideología y texto en El Cuento Semanal**, Madrid, Eds. de La Torre, 1986; del de la segunda existe igualmente constancia en la Memoria de Licenciatura, sin editar, realizada por M^a Montserrat García Martínez, **La Novela Corta. Proyecto de investigación general: las colecciones de novela corta (1900-1936)**. En cuanto a **La Novela de Hoy** hay referencia de los títulos publicados desde el n^o 1, 19 de mayo de 1922 hasta el 31 de agosto de 1929: n^o 383 en el **Catálogo General** de la CIAP. El catálogo para esta colección es incompleto pues su vida se prolongó hasta junio de 1932.
16. El ilustrador capta tanto los detalles que pudieran conferir *modernidad* al texto como los grotescos y trágico-fatales que signan, como probaremos más adelante, a la *segunda escena*. Por otra parte y habida cuenta de la escasez descriptiva de que adolece la novela (solo aparece configurada físicamente la Condesa), el dibujante la subsana con representaciones arquetípicas que, como tales, cumplen una función gráfica dilógica. Esta múltiple representación es notoria en la ilustración de la cubiera: aparece un busto masculino de perfil que dirige su atenta mirada hacia una joven, quien por su indumentaria de calle - pañuelo al cuello, abrigo y sombrero- y por sus cabellos rubios queda asociada a Julia, único de los personajes femeninos que entrará en el **Salón de te** hacia la mitad del relato. El dibujo parece, pues, encaminado a tomar la escena del encuentro entre Alberto y *la esperada*; sin embargo, hay un detalle que sirve a la dilogía: la joven tiene entre sus labios un cigarrillo humeante. El lector comprobará que este gesto, en este personaje, sirve tan sólo como coraza a impertinentes observadores y que tendrá su inicio una vez instalada en el establecimiento. Tanto más cuanto la quinta y última de las ilustraciones interiores donde se rememora este acontecimiento - "*Se pone de pie en un movimiento brusco, casi militar... (pág. 21)*" (pág. 46)-

representa a la recién llegada de pie, con ligero vestido. Es la única ilustración dedicada a esta segunda pareja protagonista y tanto los trazos de sus rostros, como transformaciones aplicadas al cabello y tocado de la joven, hacen pensar que su autor V.P. sea distinto al encargado (anónimo) de preparar la de cubierta. En las cuatro ilustraciones interiores restantes, firmadas por V.P. e igualmente rememorativas, quedan representados: primero, el exterior del establecimiento moderno "... en la elegante sala de té que lleva tan bonito nombre ruso "Natacha" (pág. 3)" (pág. 15) la elegancia queda marcada por dos coches aparcados en su puerta, custodiados por chóferes. La segunda recoge al trío de aristócratas: la mujer con gesto despreocupado y sonriente mantiene entre sus dedos un cigarrillo, al igual que sus dos acompañantes varones: uno representado de perfil, el otro de espalda. El pie retoma dos *claves de modernidad*, recogidas asimismo en el soporte gráfico: "Acaban de tomar el té y se entregan al cigarrillo con obstinación..." (pág. 4)" (pág. 23). Esta obstinación será confirmada en la tercera, centrada, exclusivamente, en la figura de la Condesa fumadora compulsiva y consumidora de té con el cigarrillo y la taza correspondientes. El pie remite al inicio del retrato de este personaje, única prosopografía de **Salón de té**: "La piel del rostro presenta una palidez uniforme..." (pág. 7)" (pág. 31). El recurrente cigarrillo establece correlación con ese otro de la cubierta entre los labios de la protagonista allí representada lo que confirma el dualismo gráfico antes anotado. La cuarta de las ilustraciones atiende a dos figuras femeninas, sentadas en torno a una mesa, al igual que las anteriores. Ante ellas dos copas; su indumentaria y trazado se asemeja al de las otras dos mujeres representadas, aunque en el dibujado de perfil su nariz aguileña y prominente le confiere cierto aire grotesco. Se trata de las hermanas Mantecón prototipo de elegantes señoritas solitarias y el pie alude al carácter de una de ellas "- ¡Qué romántica estás hoy, hermana! (pág. 16)" (pág. 39). Obsérvese cómo, amén del común carácter rememorativo de las cinco ilustraciones, todas ellas quedan referidas a la primera parte del relato. Curioso fenómeno que pudiera quedar asociado: primero, a la función presentadora de las veinte primeras páginas de la novelita; segundo, explicaría el protagonismo gráfico otorgado a la Condesa, coprotagonista junto al Duque, como veremos, de la *primera escena* madrileña que consideraremos abarca, precisamente, hasta la página veinte. Pero, aún cabría hacer otras lecturas: de una parte, la atención del dibujante hacia aquellos detalles y personajes signados por el toque de lo moderno como potenciadores atractivos que contrarresten al sentido escasamente novedoso de **Escenas madrileñas**. De otra, tales limitaciones espaciales pudieran venir condicionadas por ser entregada al ilustrador sólo parte de la novelita en espera de que Salaverría fuese terminando la historia. Incidencias intertextuales que se nos revelan como otro síntoma más del inicio hacia el declive de **La Novela de una Hora**, en este su octavo número.

17. Este cambio en el precio es común al número 9, firmado por Alberto Insúa y al último a cargo de Martínez de La Riva. En este número 18 además del precio cambia la señal identificativa: se prescinde de color, pobreza compositiva relacionada, sin duda, con la gravísima situación de agosto de 1936.

18. Baroja, *Memorias*, op. cit. pág. 217. Añade "Este mismo carácter lo encontré en un escritor de más nota que él: *Palacio Valdés*". De la hiperestesia valdesiana, a través de otros testimonios, dimos cuenta en el capítulo dedicado al novelista asturiano.

19. Declaraciones nítidas sobre la dependencia "arribista" de los escritores frente a su posición de independiente franco tirador, las expuso en *Instantes* (Madrid, Espasa-Calpe, 1927) "los escritores no tienen costumbre de avistarse con esa propiedad que se llama independencia. ¡Viven sujetos a tantas servidumbres! Empiezan por abanderarse en un partido político; acatan la autoridad de una doctrina y de unos capitanes... Yo, por ejemplo, me sostengo a mi mismo, lo cual resulta una faena de veras comprometida" (op. cit. pág. 169).

20. En *La Vorágine. Doctrina aristocrática*, Madrid, Rafael Caro Raggio 1919, aparecen asociados igualmente los peligros de la masa con los del progreso y la democracia, aunque quede expresado tal peligro con los eufemísticos hastío, fatiga: "La civilización multitudinaria y el

progresismo democrático tienen bastantes coros de cantores; la admiración por el crecimiento de la masa humana ha sido expresada con harto entusiasmo. Permítase a alguien que exprese su hastío, su fatiga" (ibid, pág. 16-17).

21. A la incoherencia narrativa que afecta a su presentación señalada en la confusa utilización de voces narrativas se suma esta segunda: el lector debe adivinar que su nerviosidad está motivada por su condición de mujeres a la espera de lo extraordinario, del amor.

22. Obsérvese el uso de calificativo sustantivado como clave identificadora de novelas galantes y de cuya abundancia dimos cuenta en **Los que se van piden perdón** de Zamacois. A este referente queda limitado el uso de él en la de Salaverría.

23. El cigarrillo como símbolo de modernidad y como identificador de mujeres independientes es aplicado a las dos protagonistas. Una sutil diferencia: la Condesa es fumadora compulsiva, dispone de tabaco pero no de fuego que reiteradamente solicita al Duque; Julia dice: "*Prefiero fumar. Y eso que el tabaco me interesa muy poco. Vamos, déme un cigarrillo aunque no me guste. Y fume usted también. Así, adquiriremos la magnífica postura de satisfecha frivolidad que tienen los que fuman*" (pág. 25). El fumar sirve como contacto con el acompañante y como parapeto defensivo a miradas ajenas: "*¡No deje apagar su cigarrillo! [...] como si fuésemos los personajes de un futuro drama*" (pág. 26).

24. La referencia anticipativa al desenlace en la irónica voz de la protagonista aparece reiterada a través de las hermanas Mantecón. Primero son los gestos observados en la joven pareja lo que les hace suponer: "*esto acaba en "crimen pasional"*" (pág. 33). Y al producirse la entrada en el local del tercer personaje del conflictivo caso, Bravo, confirman su hipótesis: "*- En efecto, ¡los tiros son inevitables!*" (Ibid).

25. En la palabras de este personaje late una de las constantes de la obra salaverriana: el "irracionalismo" sustentado al decir de Caudet en un "romanticismo" individualista y aristocrático" (op. cit. pág. 13) y expresado desde **Vieja España, Impresiones de Castilla** (1907). Recoge en este ensayo los artículos publicados en **El Imparcial**. Galdós, en el prólogo, señala las transformaciones aplicada a lo descrito: hay "*más imaginación y romanticismo que los que en realidad tienen*" (op. cit., pág. IX).

26. Resulta cuando menos curioso que el capítulo noveno de **Cien por Cien**, publicado en el número siguiente de **La Novela de una Hora**, dé entrada al negro con papel similar al del espontáneo argentino creado por Salaverría. Pudiera servir como prueba del carácter intertextual y endogámico que signa a los últimos capítulos de la **Novela Multiplicada**, a partir del capítulo décimo. Carrere (autor del noveno) para continuar la historia habría de leerse el octavo capítulo y tal vez, leyese la novelita que lo precedía. Una palabra: "*estupefacción*" (pág. 50) será asimismo retomada en los capítulos de **Cien por Cien**, Cfr. el capítulo que hemos dedicado a esta novela colectiva.

27. Cfr. las páginas que hemos dedicado a **Un cadáver en el comedor**, número segundo de **La Novela de una Hora**.

28. Aparece como idea obsesiva en sus libros de viajes: desde **Paisajes Argentinos** (1918) a **Viaje a Mallorca** (1933) bien cercano a **Salón de té**, pasando por **Alma Vasca** (1920). Cfr. Caudet, op. cit. págs. 163-168.

29. Caudet. Op. cit. pág. 152. Cfr. el capítulo VIII dedicado a su creación propiamente literaria: significativamente titulado "*Novela Cuento y drama: tres intentos frustrados*" (págs. 139-157). Ni en este capítulo ni en el apéndice bibliográfico aparece reseñada **Salón de té**.

30. En nota 28 observamos la crítica positiva con que Andrés González-Blanco reseñara **El perro negro y Vieja España**.
31. Citamos por Caudet, op. cit. pág. 106. Corresponde al artículo "*Para alusiones.- El apostolado literario*", publicado en ABC, 3, junio, 1930.
32. Cfr. en la Primera escena, los pasajes alusivos a la Residencia de Estudiantes y al poder y función de los escritores en la sociedad.
33. Vid. Torrente Ballester, op. cit. pág. 231.
34. Vid. **Almanaque Literario**, 1935. Ed. Plutarco, pág. 52. La cita corresponde al cierre de las contestaciones dadas a una encuesta basada en tres preguntas: "*¿Cree usted que la literatura y el arte deben mantenerse al margen de las inquietudes sociales de nuestro tiempo? ¿O bien estima que el escritor y el artista están obligados a tomar partido desde su obra? ¿Qué opina usted de los escritores, pensadores y artistas que están convirtiendo su obra en un instrumento de propaganda política y social, ya sea con intención avanzada o reaccionaria?*." Además de Salaverría respondieron, entre otros: Eugenio D'Ors, Ramón Gómez de la Serna, Enrique Díez Canedo, J. Sender, Antonio Machado, Luis Araquistain, Francisco Ayala. Las respuestas de los tres últimos han sido recogidas por J. Esteban y G. Santonja, **Los Novelistas Sociales Españoles (1928-1936). Antología**. Barcelona, Anthropos, 1988. págs. 67-72. A esta encuesta precedió la publicada en **La Libertad** entre mayo y julio de 1931; el periodista encargado, Montero Alonso y entre los entrevistados José María Salaverría. Cfr. op. cit. págs. 60-62. Quedan transcritas las contestaciones de Rafael Cansinos Asséns, José Mas y José Díaz Fernández.

9.1. ALBERTO INSÚA.

Con la colaboración de Alberto Insúa (La Habana 1883 - Madrid 1963) para el número nueve de **La Novela de una Hora** (publicado el 1 de mayo de 1936) Editores Reunidos pretende, remontar el vuelo perdido: el autor de **El Secreto de la abuela** es novelista famoso. A esta masiva aceptación por parte del público alude eficazmente el reclamo con que se anunciaron autor y obra en la contracubierta del número precedente: "*Agudo estudio del corazón femenino por el novelista preferido por ellas... y por ellos*". Obsérvese el uso, de nuevo, del término identificador "*novelista*" (frente a los genéricos "*escritor*" o "*publicista*" utilizados para la propaganda de otros colaboradores) y cómo, significativamente, lo comparte con Pedro Mata ¹ y Eduardo Zamacois². Comparte con ellos, además, según los textos de propaganda, su capacidad para atraer a los lectores: el "*preferido...*" establece correlación con "*Los innumerables admiradores del gran novelista*" utilizado para Zamacois, mientras que su agudeza en el "*estudio del corazón femenino*", alusivo al contenido de la novelita, permite asociarlo a "*El novelista que más hondo ha penetrado en el corazón femenino*" con que el famosísimo Mata fuese anunciado. El entramado de relaciones entre estos autores de **La Novela de una Hora** se completa con otra recurrencia: Zamacois e Insúa son novelistas españoles de origen cubano.

Cierto es que en los dos reclamos no aparece la más mínima alusión a este común origen geográfico, lo que no significa que el dato fuese desconocido para los lectores de los años treinta: son, en efecto, dos novelistas con elevados índices de popularidad y como tales han ido revelando datos autobiográficos en medios apropiados a la difusión masiva: entrevistas y páginas iniciales en **La Novela de Hoy** o **La Novela Mundial**³. Así pues, y aunque entonces y ahora sean considerados como novelistas españoles, ello⁴ no obsta, para que su colaboración efectiva funcione como primer indicio de cumplimiento de uno de los presupuestos del *modelo Zamacois* en **La Novela de una Hora**:_ incorporación a su catálogo de escritores hispanoamericanos, más significativa aún la de Insúa en razón de su doble rama familiar -madre cubana, padre español-. En apoyo de esta huella del *modelo* permítasenos recordar que la nómina de colaboradores incluye al peruano Felipe Sassone y al Académico argentino Hugo Wast, aunque ninguno de los dos llegara a hacer efectiva su anunciada colaboración⁵; por contra, el espacio reservado a autores latinoamericanos será ocupado por el novelista cubano nacido en España, Lino Novás Calvo⁶ no incluido en la mencionada nómina y, sin embargo, autor del número quince de la revista.

Aparte de estas coincidencias buscadas o fortuitas es incuestionable la notoria popularidad, como novelista, de Insúa en 1936. Así lo confirman las 32 novelas extensas publicadas desde 1907 (**Historia de un escéptico. En tierra de Santos**) hasta 1933 (**El Complejo de Edipo**⁷), a pesar de que no todas alcanzan el mismo nivel estético⁸ ni tuvieron igual acogida. Algunas de ellas se tradujeron al francés, italiano, alemán, portugués, sueco y contaron con numerosas reediciones. Tanto en estas como en aquellas hay un

título siempre repetido: **El negro que tenía el alma blanca** (1922), si no la mejor novela de Insúa sí la que consolidó definitivamente su fama, hecho reconocido por el propio autor⁹. Recordemos que fue utilizada en un momento de crisis de **La Novela de una Hora** anunciada por un cambio en su periodicidad (de hebdomaria pasa a quincenal, lo anotamos en **DISEÑO**). Con el pretexto de alternancia con una nueva serie "*La novela española*", **Editores Reunidos** recurre a dos autores y obras que sirvan de anzuelo: Armando Palacio Valdés con **La hija de Natalia**, e Insúa con su celeberrima novela **El negro que tenía el alma blanca**.

Otra muestra de su cotizada fama como novelista se cifra en el hecho de ser autor de la prestigiosa editorial madrileña Renacimiento, encargada de la publicación de sus novelas desde 1920 hasta 1931; sello editor que a finales de los veinte, absorbida ya por la CIAP, en su número 4 de "*El Libro para todos*" (1929) reedita **Las fronteras de la pasión**¹⁰. Su asociación con **Renacimiento** durante estos 21 años, quedaría interrumpida solo temporalmente (1926-1929) y por razones económicas: ante la negativa de aumento por derechos de autor, busca Insúa contrato más ventajoso que le será ofrecido por su amigo Luis Montiel, director de Rivadeneyra¹¹. Coinciden, estos momentos de cambio editorial con el cese de sus colaboraciones (lo veremos más adelante) para la revista de los *contratos en exclusiva*, **La Novela de Hoy**, coincidencia presumiblemente no fortuita.

En esta masiva producción novelística de Insúa¹² pueden ser señalados dos momentos de vacío: el primero coincide con los momentos de la Gran Guerra y con un cambio de orientación en su estética, plasmada en el abandono de los excesos de la novela sicaléptica apreciable en sus primeras obras.¹³, se prolonga durante cuatro años. Corresponde el segundo al período comprendido entre 1933-1938; los motivos: la nefasta incidencia de la guerra civil para los años 36 al 38¹⁴; la crisis editorial y del modelo galante rosa en los inicios de los años treinta. Así pues y como anotamos para colaboradores que precedieron a Alberto Insúa en **La Novela de una Hora**, la publicada en esta revista, aunque breve, testimonia la persistencia en la tarea creativa del novelista cubano-español.

Su abundante producción de novelas extensas corre paralela a la de novelas breves publicadas en las revistas literarias madrileñas más cotizadas y de más larga vida. Los cerca de setenta títulos destinados a ellas, sus inicios, continuidad y adscripción en ocasiones sucesiva, en otras compartida con revistas de la competencia, convierten a las colaboraciones de Insúa para estos medios en una palmaria muestra de las aventuras y desventuras de las mismas, así como del potente influjo que desempeñaron en lectores y escritores. En efecto, el "*espaldarazo de la fama*" le vino dado por la petición de Zamacois para que colaborara en **El Cuento Semanal**, fue su primer título **Las Señoritas**, publicado en el nº 48, noviembre de su primer año de existencia (1907). A él seguirían otros seis volúmenes editados desde Mayo de 1909 hasta las postrimerías de la decana del género (**Historieta de las vestiduras trocadas**, 29 de diciembre de 1911) en los años en que la dirección de la revista pasara a manos de Francisco Agramonte y Emilio

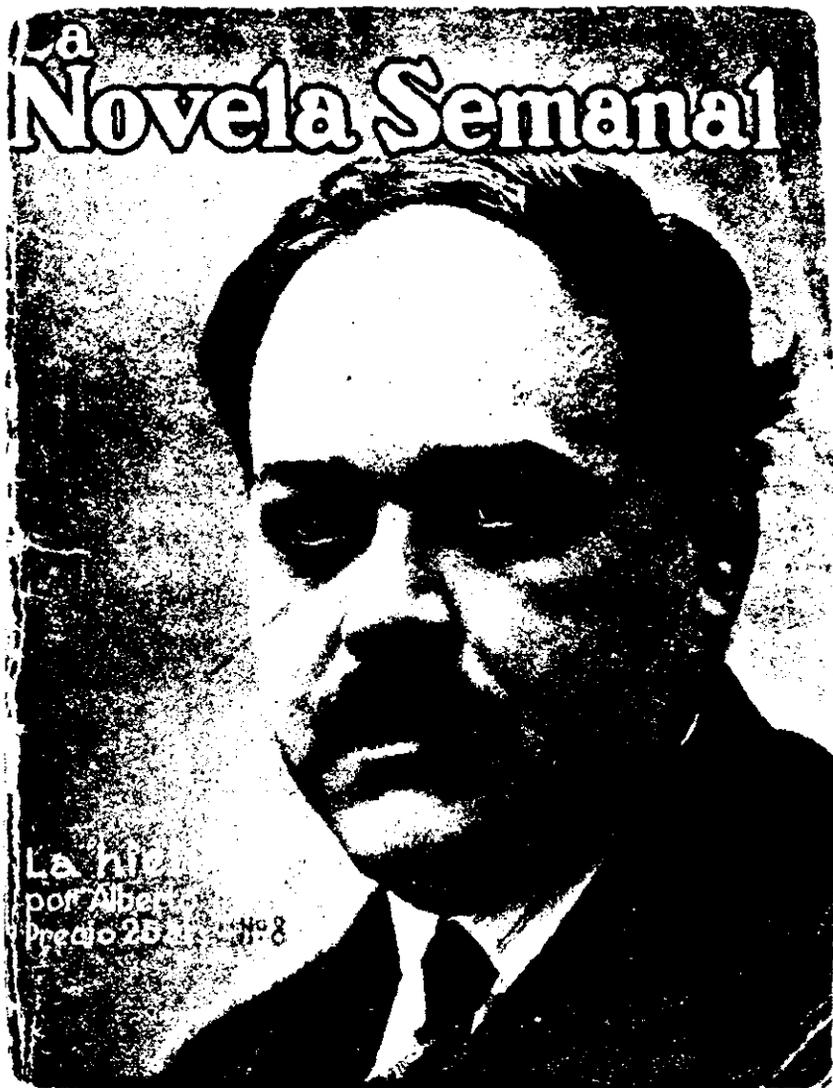
Carrere. A la segunda colección, también fundada por Zamacois, **Los Contemporáneos**, cede su pluma, aunque esencialmente en épocas en las que rigieron la revista: Mendívil, José de Elsa y Martínez Olmedilla. Fue el primer título, publicado en el número 4 reclamado por Zamacois, **Amor prohibido**, enero de 1909; le siguen ocho relatos inéditos, más cuatro reediciones de comedias, tres en 1919, la cuarta en 1924. Durante los años 1913-1914 lo encontramos en una nueva colección: **El libro popular** de exigua vida. Son tres las novelitas publicadas en ella y en estos dos años su nombre desaparece de **Los Contemporáneos** para aparecer, nuevamente, en los siguientes. Es 1916 año decisivo en la historia y evolución del *modelo Zamacois* debido a las innovaciones aportadas por **La Novela Corta** y hacia esta revista se dirigen las colaboraciones de Insúa: un total de once títulos entre el 2 de diciembre de este año (**Los hombres (Mary los perdona)**, versión abreviada de la novela de igual nombre) y el 23 de septiembre de 1922. En esta colección en la que abundaron los *refritos* no faltaron los de Insúa, **La agonía de Don Juan**, (nº 167, 1919) es versión variante de **El alma y el Cuerpo** (**Los Contemporáneos**, nº 175, 1912), además de la versión abreviada anteriormente citada. En la prolongada existencia de la Colección de José Urquía y de **Los Contemporáneos**, así como en el lanzamiento de una nueva revista promovida por Prensa Gráfica, **La Novela Semanal**, pueden encontrarse las razones de que la firma de Insúa aparezca en sus páginas alternando sus colaboraciones con los de **La Novela Corta**, y con las reediciones de sus comedias en **Los Contemporáneos**, aunque a la primera, solo concediera dos títulos **La Hiel** (nº 8, 1921) y **La mujer y la muñeca** (nº 49, 1922). Seguro, ascendente y pragmático camino (obsérvese el sucesivo incremento de colaboraciones para las tres revistas más emblemáticas) como corresponde a "*uno de los más solicitados y frecuentes colaboradores de las incontables revistas similares a El Cuento Semanal*"¹⁵. Cotización que habría de culminar con quince volúmenes publicados en la revista de los *contratos en exclusiva*: **La Novela de Hoy**. Ello lleva aparejado su definitivo cese voluntario en la colección de Urquía (la última entrega para **La Novela Corta**, **El manuscrito del padre Clarencio** está fechada el 23 de septiembre de 1922; la primera para la serie promovida por Artemio Precioso, **Un idilio de quince días**, fue editada el 7 de noviembre del mismo año). La mayor parte de estas novelas breves, (un total de doce), corresponden a los años en los que el mecenas albaceteño dirigiera la revista (1922-1928): **La liga**, 6 de agosto de 1926 cierra sus entregas para este período; los tres títulos restantes se distribuyen, a uno por año, entre 1929-1931. Ocupaba estas fechas el cargo de director de **La Novela de Hoy** Pedro Sáinz Rodríguez, al producirse el traspaso de las empresas editoriales promovidas por Precioso a la todopoderosa CIAP. La fidelidad, en fin, a las colecciones del inventor de *las exclusivas* arroja un dato, cuando menos, curioso y contradictorio: el novelista, que había emprendido bélica campaña contra la literatura pornográfica¹⁶, cede su firma a **La Novela de noche**, revista quincenal dirigida por Precioso (**Felicidad** nº 12, 1924). Tal vez como muestra de arrepentimiento o como justificativo ante este desliz en autor que decía abominar de los excesos del erotismo, el lanzamiento al mercado de una nueva revista **La Novela Mundial** (1926-1928), en la que no estaría permitido "*el crudo*

erotismo", supone el trasvase de colaboraciones de Insúa hacia esta nueva colección; en ella publica nueve novelitas durante sus cuatro años de vida y la desaparición de la revista parece obligarle al reingreso en la **Novela de Hoy**, según acabamos de ver.

Señalamos los años 1933-1938 como período de vacío en lo que se refiere a la producción de novelas extensas de Alberto Insúa; parecida suerte tuvieron sus relatos breves, condicionada, ahora, por el declive de las colecciones populares. Después de su última entrega para **La Novela de Hoy** (**La encantadora señorita Irma**, nº 460, 6 de marzo de 1931) su firma reaparece en dos contadas ocasiones: corresponde la primera a una versión abreviada de **Las flechas del amor** (Renacimiento, 1912) para la colección **Novelas y Cuentos** (nº 179, 1932) fundada en 1929 por Nicolás Urgoiti, fundador, asimismo de los diarios **El Sol** y **La Voz**; periódico, este último, en donde asiduamente colaborara Insúa¹⁷, tras su abandono de **La Correspondencia...** Igualmente abreviada y para esta misma colección: **La batalla sentimental** (nº 401, 1936) La segunda de sus entregas, en esta época escasa en publicaciones, es la correspondiente al inédito publicado en **La Novela de una Hora**, en este mismo año, **El secreto de la abuela**, del que nos ocuparemos en las páginas que siguen, no sin antes recordar que en el haber novelesco de Insúa, amén de las obras realizadas en solitario, han de ser incluidas dos novelas colectivas: **La Diosa nº 2** y **Cien por Cien. Novela multiplicada**. En nuestros capítulos dedicados a ellas dejamos constancia de su capacidad de adaptación en estas tareas colectivas¹⁸, así como de las oportunas transformaciones sobre los materiales aportados por sus predecesores que redundan en beneficio del final de la primera (es él el encargado de la parte cuarta y última) y reafirma el tono burlesco-paródico del "*experimento literario*" publicado por **Editores Reunidos**.

El esbozo, en fin, del escritor que "*Entre 1920 y 1936 [...] con Wenceslao Fernández Flórez y con Pedro Mata, Alberto Insúa formó el triunvirato de los escritores mejor "cotizados" de España*"¹⁹ habría de completarse con la referencia de su dedicación al periodismo. En síntesis digamos que su trayectoria estuvo signada por escalas semejantes a las de sus coetáneos: inicios juveniles en **El eco de Galicia**, dirigido por su padre; cuentos y artículos literarios acogidos por **El Liberal**; cronista de sucesos en **El Correo**; entrada en **Los lunes de "El Imparcial"**, favorecida por Ortega Munilla; cronista de guerra en París para **ABC** desde mediados de noviembre de 1915²⁰ a mediados de abril de 1917, momento en el que los Aliados declaran como *non grato* al periódico de Luca de Tena; redactor de **La Correspondencia de España** desde principios del 1917 hasta mayo de 1922 que pasaría a **La Voz**; colaboraciones en la prensa sudamericana.

A pesar de esta común trayectoria y por lo que se refiere, esencialmente, a la de otros colaboradores de **La Novela de una Hora**, es perceptible una significativa diferencia: después de su cese como cronista de guerra (1917) su firma deja de aparecer asociada al periódico **ABC**.



Cubierta correspondiente al nº 8, 13 de agosto, 1921.

9.2. EL SECRETO DE LA ABUELA

Con el inédito de Insúa, **El Secreto de la Abuela** se inicia el tercer mes de existencia de **La Novela de una Hora**. Publicado el 1 de mayo de 1936, el volumen en su conjunto, presenta irregularidades de diseño, que vienen a confirmar los primeros indicios de crisis que señalamos afectaban al número precedente. En relación con el autor, en el caso que nos ocupa, no existe el vacío que observamos en Salaverría: Insúa, además de aparecer en la nómina de colaboradores, aparece también en el colofón que cierra la página anunciadora de **PRIMEROS VOLÚMENES**, con obra "*En preparación...*". Ello indica que **Editores Reunidos** tenía comprometida con el novelista popular y cotizado de los años veinte-treinta su participación en la revista²¹ e, incluso, la de entrega de su inédito pudiera haberse acordado en el momento de hacer efectiva su participación en **Cien por Cien** (séptimo capítulo, publicado dos semanas antes). Y es en este breve intervalo de tiempo que media entre las dos entregas de Insúa para **La Novela de una Hora** donde consideramos radica el desajuste en el **diseño** que ofrece este número nueve, en tanto que la premura parece ir asociada a factores de improvisación que alteran la regularidad de los textos narrativos respetada en los ocho números precedentes. Sucede así, que pese a las argucias posibles en la maquetación del texto (resultan llamativos los amplios espacios en blanco que separan los nueve capítulos más el epílogo de que consta la novelita) solo se consiguen cubrir 47 páginas: segunda en brevedad, de la colección, sólo superada por el número uno a cargo del "*senior*", Armando Palacio Valdés con tan sólo 39 páginas. En este número nueve, para mayor dificultad, el relato no va precedido de páginas aclaratorias (ciertamente la fama de su autor las hacían innecesarias) y en las páginas finales de propaganda en lugar de seis, como en **Los Contrastes electivos** sólo se insertan cuatro. Así pues ni los trucos tipográficos, ni las cinco ilustraciones reglamentarias pudieron dar solución al problema derivado de la brevedad del texto base. El remedio lo proporciona el socorrido *ingenio colectivo* **Cien por Cien**, pero, con alteraciones que afectan a la propia estructura de la **Novela Multiplicada**: por vez primera se rompe la correspondencia unívoca número de **La Novela de una Hora**, capítulo de **Cien por Cien**, al integrarse en un mismo volumen el **capítulo noveno** (páginas 50-55) y el inicio del **décimo** (páginas 55-60) a cargo de Emilio Carrere y Cristóbal de Castro, respectivamente.

Si además tenemos en cuenta que el último de los autores citados aparece con esta entrega del **capítulo décimo** sin haber sido mencionado, ni en la nómina de colaboradores, ni como continuador de **Cien por Cien**, podemos inferir que el gran servicio prestado, para hacer posible el relleno de las 64 páginas obligadas a cada volumen, le habría de ser compensado con la correspondiente edición de su novelita. En efecto, en la plancha de **Primeros volúmenes**, trasladada, también, en este número nueve a la contracubierta, se anuncian los doce primeros y el último reseñado, **Poderoso Caballero**, como obra de Cristóbal de Castro. Esta última novedad en el **diseño**, supondrá, asimismo, la ausencia del eficaz reclamo autor-novela, insertado en la contracubierta de los ocho números de la colección, a partir de este anómalo

número 9.

9.2.1. Tres generaciones.

Con estas palabras se iniciaba el texto de propaganda, insertado en la contracubierta del número ocho, sobre la novela de Alberto Insúa. Alude este inicio, aclarado más adelante, a las tres figuras femeninas que dan vida a los acontecimientos de **El secreto de la abuela**: "*Tres generaciones: la hija, la madre y la abuela. Muy diferentes y muy idénticas...*" sobre las que el agudo estudioso "*del corazón femenino*" habrá de cimentar su historia. Reclamo que, en esta ocasión, resume de forma bastante exacta el contenido de la noveíta. Fernanda, la hija, aparece en los primeros capítulos como joven moderna, hastiada de la vida y con inclinaciones peligrosas como paliativo insatisfactorio a su vacío existencial: vida nocturna, cigarrillos, cócteles e incluso disponía de una cajita con "*arenilla cándida*" (pág. 4), aunque en reserva: "*No toma la cocó, Fernanda. Afortunadamente*" (Ibid), nos aclara el narrador. La madre de Fernanda (siempre denominada de forma genérica) responde al prototipo de mujer de poco carácter, incapaz de hacer frente a la caprichosa voluntad de su hija. Su función es secundaria, se limita a servir como engarce entre los dos protagonistas: Fernanda y la abuela, sin denominación individualizadora. La anciana actúa como motor de los acontecimientos, en primer lugar porque la mayor parte del relato se centra en la narración de su secreto (usurpando la voz al narrador) a nieta e hija que la escuchan entusiasmadas. Se trata de la historia de su adolescencia y juventud vividas en un lejano país de óptima vegetación, luz brillante y cegadora y oscurecida, tanta belleza, por la lucha para conseguir la independencia de la metrópoli. Obviamente se trata de Cuba y las del relato de la abuela, en buena medida, vienen a ser páginas autobiográficas de Insúa. La figura femenina transmitida por la abuela corresponde a la adolescente llena de vida e inquietudes, con fuerza para superar grandes adversidades: arresto y desaparición de su padre a manos de "*Una partida de rebeldes*" -pág. 18-, pérdida de la casa, las posesiones, los esclavos; dispuesta a aprender y trabajar; soporte, en definitiva, de las tres mujeres (su madre, su hermana y una vieja esclava, Brígida) que junto a ella fueron las únicas que escaparon a tanto desastre. Su audacia le lleva, incluso, a vestirse de varón para conseguir trabajo, se enamora de su jefe (un abogado que le dictaba cartas de amor destinadas a una mujer menos valiosa que ella), vuelve a vestirse de mujer e inventa una historia sobre el hermano desaparecido. El abogado no descubre el engaño y protege a las cuatro mujeres desasistidas por la fortuna y acaba casándose con la joven. El medallón que lleva la abuela al cuello revela que ese amor de juventud es el abuelo, quien se fue a la tumba sin conocer el secreto. Este relato lleno de fuerza, valor e intriga produce un decisivo cambio en la relación nieta-abuela: "*Fernanda mira admirada a su abuela*" [...] *descubre ahora que ha sido genial*" (págs. 31-32). Descubrimiento que da inicio a un continuado contacto entre ambas, basado en el deseo de la abuela de que Fernanda atienda a las obras de reforma de su vieja casa que tanto disgustase a la joven moderna. Será esta reforma el móvil que dé paso a otro personaje, Joaquín Palacios,



Cubierta correspondiente al nº 9, 1 de mayo, 1936.

el decorador: joven, apuesto, sensible, culto que acabará siendo marido de Fernanda y padre de su primer hijo. Con ellos llega la radical transformación de la joven escéptica del inicio en amorosa mujer y tierna madre; la artífice de tan notable cambio, la abuela, que confiesa a su hija un último secreto: todo lo inventó y planeó para salvar a su nieta: "*¡Dios mío! me estremezco al pensar a lo que hubiera llegado mi nieta si yo, por salvarla, no me decido a mentir*". (pág. 49).

9.2.2. Estructura y técnicas narrativas.

Se ajusta **El secreto de la abuela** a las claves del relato breve atentas al protagonismo de los acontecimientos con desenlace sorpresivo lo que supone reducción de todo elemento narrativo no encaminado a hacer posible el fluido y acorde desarrollo de los móviles de la acción. En este sentido podremos observar la notoria escasez descriptiva limitada a esbozos de las protagonistas o de los escenarios y tiempo que encuadran los acontecimientos narrados. El relato, se articula, según acabamos de ver, en torno a las vivencias inquietudes y comportamiento de dos personajes femeninos, abuela y nieta y ello determina los dos tiempos y espacios presentados: la Cuba de finales de siglo, el Madrid de principios del veinte; así como un doble enfoque narrativo: el del narrador omnisciente implícito con propósitos explícitamente declarados de atenerse a la objetividad (no del todo conseguidos) encargado del presente narrativo, mientras que el relato de la historia alejada en tiempo y espacio, corre a cargo de su protagonista, la abuela. Diversidad de voces narrativas, tiempos y espacios sabiamente engarzados y cuyo resultado es un texto narrativo coherente y ameno, sin demasiadas pretensiones, que hubo de resultar atractivo e interesante al público poco exigente.

Queda dividido **El secreto de la abuela** en nueve capítulos, marcados con números romanos, más **Epílogo**, división externa que tanto por el contenido como por el enfoque narrativo utilizado es susceptible de ser distribuida en cuatro partes. La primera corresponde a la presentación de las tres mujeres y abarca los tres primeros capítulos; la segunda atiende al pasado de la abuela y ocupa los tres capítulos siguientes; la tercera vuelve al presente narrativo con estructura de relato minimalista (siempre conexas con lo anterior) articulado en planteamiento de la nueva relación abuela-nieta e incorporación a escena de Joaquín Palacios (capítulos VII y VIII). Desarrollo y desenlace común a las dos primeras partes señaladas, en el último capítulo. El **Epílogo** constituye la cuarta y en él se desvela "*el único y verdadero secreto*".

Tres tipos de mujer.

El **capítulo I** de sólo dos páginas sirve a la presentación de Fernanda "*mujer muy moderna*" (pág. 3). El carácter moderno de este personaje queda representado por rasgos que observamos en la Condesa de Salaverría: fumadora compulsiva -"*fuma como una lady maniática. (las inglesas son las mujeres más fumadoras del mundo)*" (ibid).- y aburrída de la existencia por haber vivido "*según ella*" (ibid) con demasiada intensidad; el hastío alcanza incluso a la relación amorosa porque "*no ha conocido la pasión [...] Ha jugado*

con el amor" (pág. 4). El narrador omnisciente implícito completa su descripción con referencias a su nacionalidad española; a su edad, veinticinco años, y a su boca "*todavía fresca*" (ibid) aunque marcada por un "*rictus de hastío*" (ibid). Es claro el desacuerdo de la voz narradora con este carácter, pero también lo es su deseo de objetividad, aspectos ambos que podrán apreciarse en la siguiente cita.

"Esta joven moderna, por haber sido demasiado moderna, casi estúpidamente moderna, y cultivando el flirt, no cree en los hombres, sin haber sido de ninguno. Su caso es lamentable...

Pero sea el narrador objetivo y presente a Fernanda tal cual es. Fernanda se da a sí misma el nombre de escéptica. Agotados los "paraísos artificiales" menores del tabaco rubio y las mixturas alcohólicas que preparan los barmen, piensa en la redención "por horas" que podrían proporcionarle ciertos polvillos blancos que ha adquirido hace poco, con grandes precauciones, en un dancing, y que le han costado mucho. Pero hay algo en lo más hondo y en lo más sano de su espíritu, que retiene sus dedos" (pág. 4).

Las palabras finales alusivas a lo saludable de su "*espíritu*", aunque aplicadas aquí al no consumo de "*cocó*", funcionan como vaticinio de un posible cambio en tan negativas actividades vitales; de él el lector tendrá conocimiento expreso en las últimas páginas de la novelita.

El capítulo II abarca dos páginas y media (de la 5 a la 7). En ellas el narrador subraya el vacío existencial de la joven a la vez que presenta a la madre descrita con levísimas pinceladas: "*Es una mujer alta, hermosa, de facciones correctas y expresión dulce. Rostro de grabado del siglo dieciocho, figura matronil*" (pág. 5).

Da cuenta, asimismo, de la debilidad de su carácter como causa última del caprichoso comportamiento de la hija: "*Y la madre, débil, vencida, se apoya en un mueble, suspirando. Esta mujer supo ser hija y esposa. Pero no sabe ser madre. Fernanda hace de ella lo que quiere*" (págs. 6-7).

A través del diálogo entre estos dos personajes se presenta a la tercera protagonista: la abuela. La conversación se centra en la falta de entendimiento entre abuela y nieta y los motivos resulta ser: "*... la casa de la abuela me enerva. ¡Es allí todo tan viejo! [...] Me siento iconoclasta [...] la abuela me hace con la mirada una especie de disección [...] no la resisto*" (pág. 6). Por otra parte las palabras de la madre, tras oír "*una voz familiar*" (pág. 7), nos informan de la viudedad de la anciana: "*¿No oyes, Fernanda? Es ella... es mi madre. ¿Cómo se habrá decidido a venir?... Desde la muerte de papá no había vuelto a esta casa... Por favor, quítate ese pijama... Enjuégate la boca...*" (ibid).

Cambio en las costumbres de la anciana que anuncian el importante papel que habrá de desempeñar en la conversión de la *descarriada* joven. En este capítulo el explícito deseo de objetividad del narrador omnisciente se proyecta en la importancia concedida el diálogo; no obstante, su voz ha seguido oyéndose al enjuiciar las actitudes de sus personajes.

El capítulo III, más extenso que los anteriores (cuatro páginas, de la 8 a la 12) incorpora en escena

a la anciana. Se abre el capítulo con sus palabras y a través de ellas se transmiten informaciones relativas al tiempo y al espacio narrativos: "*Fabián me consiguió una berlina. Creo que en el único establo que queda en Madrid...*" (pág. 8). Inscritas en un apunte sobre las costumbres funerarias de los españoles, la visita al cementerio para depositar flores en las tumbas, permiten, a su vez, establecer el contraste entre lo antiguo y lo moderno: el objeto utilizado para esta contraposición, el emblemático automóvil. Así, ante la sugerencia de la hija de que de haberlo sabido la hubiese "llevado" (ibid) al cementerio, la respuesta de la abuela establece correlación antitética con la berlina mencionada: "... *ni a tu padre le gustaban, ni a mí me gustan los automóviles*" (ibid). Referencia que permite, asimismo, situar a estos personajes en la clase media-alta urbana. Coadyuvan a esta adscripción las apreciaciones de la abuela sobre la obsesión de su yerno: "- *Mi yerno no estará en casa, ¿verdad? Trabajando, trabajando, haciendo dinero. ¡Como si no tuviérais ya bastante y yo no fuera a dejaros el mío!*" (pág. 9). Y de nuevo un brevísimo trazado cubre el requisito descriptivo de encuadre de personajes y ambientes. El retrato de la abuela se entremezcla con un apunte sobre el moderno decorado del salón: "*la anciana, bella aún bajo sus cabellos blancos [...] pasea la mirada de sus ojos grandes y vivos, muy inteligentes, por aquel salón de muebles metálicos y luces invisibles*" (págs. 8-9) asociados por la inteligente anciana con "*una sala de operaciones o el gabinete de un dentista*" (pág. 9). Mayor amplitud ofrece el retrato de la joven para el que se retoman algunos rasgos apuntados en los capítulos precedentes:

"Fernanda está allí. Acaba de entrar. Los cabellos negros, bien peinados. Los ojos, color de ámbar, muy hermosos, pero lánguidos y adormecidos. La nariz recta y fina. De la boca, algo extensa, ha desaparecido una capa de rouge. El cuerpo, alto y grácil, se cubre con un simple traje de lana azul. Toilette improvisada para no asustar a la abuela" (Ibid).

El cambio de su aspecto, por respeto a la abuela, funciona como preludeo del cambio que habrá de producirse en su personalidad: de él se dan nuevos indicios en las dos páginas siguientes, que sirven como introducción al relato del secreto de la abuela. Se produce en estas páginas, también, un acercamiento de actitudes existenciales: el aburrimento confesado por la abuela como justificación del nuevo rumbo que piensa dar a su vida, coincide con el declarado aburrimento de la joven. Coincidencia como punto de partida de la confluencia de dos "caracteres", presentados "*Muy diferentes y muy iguales*", en el reclamo con que se anunciara la novelita. De otra parte, el gradual asombro de la joven al declararse la abuela conocedora de las novelas de Jorge Sand ²² anuncia la nueva receptividad de Fernanda: elemento de coherencia narrativa, en el que se sustenta la notoria evolución que signa a la "*joven moderna*". "*La estupefacción agranda los ojos y entreabre la boca de Fernanda. "¡Y ríete de las novelas de Jorge Sand!" ¿Ha leído ella algo de ... ese ⁶⁸¹ novelista? De todas formas, su abuela, a quien consideraba un ser perfectamente virtuoso y absolutamente vulgar, se le presenta ahora bajo un aspecto nuevo. Su abuela también ha vivido*" (págs. 10-11). Palpable prueba de esta nueva predisposición hacia la abuela, son las

palabras con que se cierra el capítulo en la parte dedicada a la presentación de las protagonistas: "-¡Pues, anda abuelita, pronto! Que nos tienes en ascuas" (pág. 11).

Versión antillana de George Sand.

En los capítulos IV al VI la abuela revela el secreto anunciado en páginas precedentes y la modalidad narrativa utilizada es la apropiada al relato intercalado. El peso de la historia recae en la paranarradora erigida en su protagonista; el narrador omnisciente se limita a breves acotaciones que marcan la vivacidad e interés de los acontecimientos, subrayados por igualmente breves intervenciones de las receptoras en escena.

El capítulo IV (páginas 12-20 ilustración en página 15)²³ se inicia con una clave de suma importancia para la interpretación de la novelita, en tanto que elemento básico para lograr el interés del auditorio (léase lectoras). Se cifra tal clave en un secreto "compartido por cuatro personajes, y mujeres los cuatro" (pág. 12) y, sin embargo, nunca desvelado: muestra de fidelidad femenina mantenida, por cuanto su descubrimiento va destinado a un auditorio igualmente femenino "ya tiene dominado al auditorio" (Ibid), puntualiza el narrador. La polifonía de voces utilizada adquiere, además, un específico significado pues en ellas se adivina que las historias contadas por la abuela de la novelita se corresponden con las que el niño, Alberto Insúa, oyera de su madre. En su primer volumen de **Memorias (Mi tiempo y yo)**, las páginas dedicadas a la rama materna aportan fidedignos datos sobre el papel desempeñado por estos recuerdos en sus obras de ficción y, en particular, en los capítulos que ahora nos ocupan. En efecto, este capítulo IV, centrado en la vida de una adolescente poco convencional cuya "niñez había transcurrido dichosa en una pequeña ciudad de las más bellas de las Antillas" (ibid), remite a Puerto Príncipe, ciudad que hubieron de abandonar abuelos, madre, tía de nuestro novelista, al inicio de la llamada guerra de los diez años (1868-1878); la niña no es otra que su propia madre de quien se proclama deudor: "Cuanto haya de la vida y del paisaje cubano en mis novelas, lo debo a la memoria de mi madre, y a su arte intuitivo de la narración, que hacía de cada uno de sus relatos algo que volvía a vivir, a vivir en mí, claro está, en mi mente de niño curioso y soñador"²⁴. Esta deuda a la memoria materna puede percibirse de forma nítida en el relato sobre el estallido de la sublevación: "los hijos de aquella hermosa tierra, como todos los hijos, estaban ansiosos de libertad" (pág. 13); en la decisión adoptada por el padre: "absténase de tomar una parte activa en el movimiento. No "Se echó al campo"" (pág. 14); en la escasez y hambre de estos días; en el viaje en carreta de toda la familia hacia las posesiones "recónditas y fragosas" en búsqueda de refugio seguro.²⁵ Y en los interludios descriptivos con los que la abuela de nuestra novelita adorna y remansa su relato. En ellos y no sin en la solicitud de aquiescencia a su auditorio: "¿acaso os fatiga mi descripción?" (pág. 16), o de su comprensión: "Perdonad mi exaltación. Yo misma ignoraba que se me pudieran ocurrir estas cosas. Es la magia de los recuerdos..." (pág. 17), oímos la voz recogida en la infancia: "Cuando, ya hombre maduro

y autor de libros novelescos tuve que reflejar en algunas páginas mi visión y emoción de la tierra nativa, no recurrí a datos más recientes y directos de mis propios ojos, sino a aquellas evocaciones de mi madre" (*Memoria I*, pág. 16). Funciona este paisaje idílico, "En suma: el espectáculo de la Naturaleza era maravilloso. Yo no he visto ni en el cine nada igual" (pág. 16), como égloga particular de la abuela, relacionada con nuevos momentos de dicha: "Yo era una Cloe sin Dafnis. Y por la noche caía rendida, ebria de felicidad [...] en mi catre, que era de madera de majagua" (pág. 18) ²⁶, y propicia a un crecimiento adolescente poco común: "En vez de turgencias, músculos: en lugar de los movimientos reposados de la doncella, la agilidad de un muchacho. Mi madre muy femenina y muy tímida, se asustaba, pero era incapaz de contener mis ansias de actividad física" (ibid). Las alusiones a personajes mitológicos, en la voz de la anciana, anticipan, de una parte, la voluntariosa dedicación al estudio de la protagonista de la historia del pasado, por otra, y hace creíble esta cita culta en el presente narrativo. A la misma función anticipativa responde la imagen poco femenina presentada que hará verosímiles las actuaciones en un futuro próximo a la vez que, de forma sutil, establece una correlación antitética con la madre, al modo del establecido entre Fernanda y su progenitora: la fortaleza de carácter es rasgo coincidente en abuela y nieta. Detalles de coherencia narrativa que evidencian, en fin, la pericia novelesca de Alberto Insúa.

Los momentos de selvática dicha quedan nuevamente interrumpidos por una desgracia derivada de la guerra de la que pretendieron huir: "Una partida de rebeldes se presentó de madrugada en la finca... Detuvieron a mi padre, al que no volvimos a ver... Le prendieron fuego a la casa" (ibid). Ante el desastre las cuatro supervivientes ("Se llevaron a los esclavos. Solo Brígida, por vieja, pudo quedarse con nosotras" -págs. 18-19-)²⁷ emprendieron a pie "el camino de un ingenio" (pág. 19). Fueron acogidos por su dueño "un señor viejo con una pata de palo y con unas barbas como las de Moisés" (ibid), cuyo único hijo "figuraba, en el llamado, pomposamente, Ejército Libertador". (Ibid). Él, sin embargo, nunca hablaba de guerra, ofrecía a sus refugiados alimento y, lo más decisivo para el desarrollo de los acontecimientos, disponía de "muchos libros, todos desencuadernados, llenos de telarañas y de polvo pero todos útiles" (ibid). A ellos se aplicó la joven "Yo apenas sabía leer, y escribir deficientemente. Pues me dio el naipe por ponerme a estudiar, y en once meses, los que duró nuestra vida en aquel ingenio, aprendí más de lo que sabe un bachiller" (págs. 19-20). En tan entusiasta tarea la ayuda el viejo de la pata de palo, don Ramiro Bustamente, que había sido catedrático. Este aprendizaje habría de ser el inicio de un volver "a vivir, pero de otro modo" (pág. 19), relatado en el siguiente capítulo. Se cierra éste, signado por la analepsis como justificación de acontecimientos posteriores, con un resumen que atiende a la situación anímica de tres mujeres: "Mi madre, absorta en su pena, no advertía mi transformación. Mi hermana, apática y dulce, era el polo opuesto de mi carácter. "¡Ay -solía decirme,- si pareces un hombre!" (pág. 20); prelude de ese vivir de otro modo, que implica, entre otras cosas, el disfrazarse de varón.

El capítulo V (páginas 21-25, ilustración en página 23)²⁸ es notablemente más reducido que el

anterior. Se sitúa en el final de la guerra lo que permite la vuelta de las cuatro mujeres a la ciudad. Triste retorno pues *"Habían confiscado los muebles, convertido en leña las caballerizas, talado los árboles del patio, hasta cegado el pozo. Pensé que mi madre no resistiría aquel desastre y, descorazonada, me eché a llorar. Ah, pero no! Fué rápida mi congoja"* (pág. 21). La vitalista y voluntariosa joven resuelve, al encontrar unas prendas de juventud de su padre, *"se me ocurrió algo que era fantástico y arriesgado pero posible"* (pág. 22), convencer a la madre para trasladarse a la capital; obtenido este propósito da paso al necesario cambio para emprender la nueva vida:

"Mi madre era un ser débil, incapaz de oponerse al imperio de una voluntad firme, y sólo supo enmudecer de estupor cuando, al cabo de una hora, me vió aparecer ante ella vestida con las ropas de mi padre y cortados mis bucles rubios.

Desde aquel momento confió en mí, como habría confiado en un hijo varón" (pág. 24).

Se cierra el capítulo con la llegada al nuevo destino de tres mujeres y una cuarta totalmente transformada en varón, incluidos voz y gestos: *"Mi andar era firme, mi voz templada y segura, y mi modo de coger y de llevarme a la boca el cigarro, francamente varonil"* (pág. 25).

En el **capítulo VI** (págs. 26-32, ilustración en la 31)²⁹, correspondiente al desenlace de este relato intercalado, aparecen de nuevo acontecimientos oídos durante la infancia. Así el planteamiento del trabajo como medio de subsistencia: *"como comprenderéis, no se trata de esperar un don del cielo, sino de trabajar"*, guarda estrecha relación con el testimonio dado por Insúa: *"sus desventuras se resumieron en el éxodo familiar a La Habana y la pérdida -por confiscación- de todos sus bienes de Camagüey. Mi madre, niña todavía, tuvo que sentarse a una máquina "Singer" para coser sábanas cuartereras y uniformes de soldados españoles [...] y fue el combate contra el hambre [...] del que salieron vivos y enriquecidos por el oro de la experiencia"*. Mi madre me decía: *"Aprendimos a ser pobres"* (**Mi tiempo y yo**, páginas 16-17). Este mismo mensaje lanza el fingido hombre a las mujeres que lo obedecían y respetaban y *"Hubo costura para las mujeres, y hubo escritorio para el hombre fingido"*. (pág. 26). La reconstrucción ficticia del recuerdo, en la que la figura del abuelo materno queda sustituida por el joven disfrazado, implica, asimismo, un desplazamiento en los trabajos de la madre→costurera; abuela→"escribiente" (pág. 27); transvases de la realidad a la ficción, necesarios al desarrollo de la trama y a la credibilidad del secreto que como vimos resulta ser boda con engaño con el joven y guapo abogado para quien trabajaba:

"La anciana toma entre sus dedos un dije, que pende de una larga cadenita de oro, y lo muestra al sorprendido auditorio. El cual conoce el dije y el retrato que guarda. Es la imagen de un caballero de faz aguileña y varonilmente hermosa.

-¡El abuelo!- exclama Fernanda.

-El mismo -prosigue la abuela.- Don Fernando Ruiz Ibáñez, que se casó con su escribiente... Esto, si lo oyera Freud³⁰, de quien se habla por ahí, quizá lo aprovechara en favor de sus tesis, que yo

considero extravagantes. No, hijas, nada de psicoanálisis, ni de equívocos. Don Fernando Ruiz Ibáñez no supo que se casaba con su escribiente..." (pág. 27).

Desenlace, en definitiva, signado por el mundo de la ficción: "*por segunda vez urdí una trama novelesca*" (pág. 28), que remite tanto a las dos invenciones de la abuela en su juventud -vestir traje de varón, hacer desaparecer al inexistente hermano- cuanto a las que, llegado el final de la novelita, descubrirá al lector. Se crea, en este sentido, un hábil manejo de interrelaciones entre pasado, presente narrativos; entre realidad, fantasía novelada, encaminado hacia un desenlace, aunque sorpresivo, dotado de cohesión textual.

Con la revelación del secreto de la George Sand Antillana³¹, el relato vuelve a situarse en el espacio y tiempo del presente narrativo y abre paso a preguntas del silencioso y atónito auditorio; tales preguntas funcionan como claves explicativa dirigidas a los lectores. Es Fernanda, la escéptica, quien desempeña este papel: su madre se mantiene en silencio. "*¿Cómo no descubrió el abuelo "el fraude"?*"(pág. 29). "*¿Cómo no indagó sobre el paradero de tu hermano?*" (ibid). Las respuestas: es frecuente el parecido entre hermanos, o las fingidas cartas desde México escritas por la propia joven-abuela, unido a las "*comunicaciones difíciles*", propias de aquella época, hacen plausible dar como desaparecido al hermano, sin embargo, no aclaran la falta de franqueza con el marido:

"-Todo eso está muy bien. Pero, ¿por qué querías que tu marido ignorase la verdad?

La abuela fija sus ojos vivos y penetrantes en las pupilas de la nieta, que brillan de interés, y lentamente, como en respuesta a una pregunta esperada o, más bien, deseada, dice:

- Porque, seguramente, me hubiese admirado, pero era también probable que no me hubiese amado. Los hombres querían entonces para esposas mujeres íntegras en toda la acepción de la palabra. La idea de que yo hubiese llevado el pelo corto, levita y pantalones, le habría apartado de mí, casi como de una aberración.

Fernanda mira admirada a su abuela. Ella, que la había tenido por un ser insignificante y rutinario, " de vida vegetativa", descubre ahora que ha sido genial. Con una genialidad íntima, oculta, que la hace más admirable. Y sobre la aureola natural de los cabellos blancos, ve en su anciana abuela otra aureola de sabiduría, de poesía y de gracia"(págs. 30 y 32).

Discurso sobre la condición femenina en aquel pasado tiempo, intercambio de miradas inteligentes y penetrantes que, amén de asentar, definitivamente, la fluidez comunicativa abuela-nieta, sirven a la configuración de un futuro, el de Fernanda, marcado por factores comunes a todas las mujeres (el amor, la maternidad), en tanto que planteados como generadores de permanentes modelos de conducta, aplicables a las luchadoras, a las débiles o a las modernas: los tres tipos de mujer encarnados en los personajes de **El secreto de la abuela**.

Tiempo de reformas.

Los tres últimos capítulos (del VII al IX) los hemos denominado de reformas, porque con el pretexto de la reforma de la vivienda de la vieja casa la abuela pone en marcha su segundo plan (el primero fue atraerse a la nieta, plenamente alcanzado según acabamos de ver): salvar a su nieta. Plan de salvación que implica la reforma, conversión, de la joven con el objetivo de preservar y perseverar en la honestidad de la familia: *"yo no quise que en mi nieta se interrumpiese la tradición de nuestra familia, en la que no recuerdo un solo caso de mujer desviada de sus deberes..."* (págs. 46 y 48).

Se inicia el **capítulo VII** (páginas 33-36) con la conversación entre abuela-nieta sobre el deseo de *"modernizar la casa"* (pág. 32) y la disposición de la joven a dirigir la reforma. Precisiones temporales (Fernanda la acompaña en el coche a casa, enciende las luces para comprobar qué merece la pena mantener, la búsqueda impaciente de decorador) nos sitúan en la noche del día anterior (correspondiente a la visita y relato de la abuela) y la mañana del siguiente. El cambio de las coordenadas temporales va acompañado de cambio en la voz narrativa a cargo de nuevo, del narrador omnisciente. A estas variaciones se añade otra relativa a personajes: se incorpora en este capítulo *"un joven con más trazas de artista que de comerciante"* (pág. 34). Responde esta primera imagen al decorador, figura obligada para hacer posible el plan urdido por la abuela. En su busca va, a la mañana siguiente, Fernanda y su seriedad en el trabajo le lleva a visitar la casa, objeto de reforma, a la media hora de haberse entrevistado en la tienda con ella:

"Acudió el joven puntualmente. Era alto, no mal parecido y bastante simpático. Se expresaba bien, sin pedantería. Sus años, no más de veintiocho. El lápiz, en sus manos muy cuidadas, era ágil y certero. Poseía indudable buen gusto y lo que llamaríamos "el espíritu de la época". Además, tomaba en consideración las opiniones de Fernanda" (pág. 35).

Sirve este joven con *"espíritu de la época"*, desde este momento como elemento juicioso y de equilibrio que viene a contrarrestar, de una parte, los afanes modernos de la joven: *"-Porque- proponía él y aceptaba ella a una señora de cerca de ochenta años no vamos a ponerle el marco de una actriz de cinematógrafo. Nosotros mismos nos reiríamos..."* (ibid). De otra, le permite recobrar *"objetos bellos y valiosos"* (pág. 36) de la anciana abuela e integrarlos en el nuevo *"interior amable y cómodo. Pero discreto..."* (pág. 35); simbólica recuperación de un pasado, móvil esencial del cambio, en marcha, de la joven moderna.

El **capítulo VIII** (páginas 37-42, con ilustración en la 39)³² completa el retrato del decorador (se le da ahora nombre, Joaquín Palacios) ampliando su configuración de moderado hombre moderno. El tiempo prolongado de la reforma (*"como la obra era larga"* -pág. 37- son las palabras iniciales) favorece invitaciones a la mesa donde *"no siempre se hablaba de la "obra"* (ibid). Las conversaciones sobre arte, modas, viajes, política³³ descubren su cultura, ingenio, palabra fácil, espíritu viajero y, sobre todo,

"esa virtud de los hombres discretos que consiste en no exponer con cualquier motivo todo lo que

saben, con ánimo de deslumbrar. Fernanda, que había advertido en seguida que Joaquín la aventajaba con exceso en cultura, le agradecía que, lejos de abrumarla con ella, tomase en consideración sus opiniones y hasta las discutiese" (ibid).

Y en el fondo de todas estas discusiones dos posturas encontradas:

"A Fernanda antojábasele siempre "lo mejor, lo más nuevo". Y Joaquín replicaba: "No, señorita: los conceptos de viejo y nuevo son muy relativos. La Belleza siempre es nueva. Precisamente aquí, en esta casa, hemos tenido la demostración. ¡Cuántas cosas viejas se han vuelto jóvenes al exhumarlas de una gaveta o de un cofre y ponerlas a la luz del día!" (pág. 38).

Y como toda "obra" tiene su fin, esta también la tuvo, pero (era previsible) no fue sino el inicio del romance. El término de la distracción de dirigir reformas, obliga a Fernanda a volver a sus "distracciones de antes" (pág. 40) que la aburrían "pero no como antes. Ya no era el spleen absoluto, el hastío sin horizonte. Se aburría con la esperanza de algo nuevo, que no acertaba a precisar. Alguna vez estuvo a punto de telefonarle a Joaquín Palacios" (págs. 40-41). Sin gran esfuerzo puede adivinarse que "la esperanza de algo nuevo" será el romance al que acabamos de aludir y que la mediadora en amores habrá de ser la sagaz abuela.

El brevísimo capítulo IX (sólo dos páginas) ofrece el desenlace de "unos amores *"muy siglo XX"*. Se veían en casa de la abuela. Y si alguna vez iban al teatro o al cinematógrafo les acompañaba la madre de Fernanda" (pág. 43). Del comentario sobre el efecto benefactor de estos amores: "Aquellas relaciones blancas la redimían de las impurezas del flirt" (pág. 44) se encarga el narrador omnisciente, apreciaciones que serán corroboradas y ampliadas merced al breve soliloquio, al verse en el espejo vestida de novia, de la joven y con el que se cierra el capítulo: "-Y yo me creía una escéptica... Y no soy sino una mujer que va a querer mucho a su marido. Y a sus hijos. ¡Bendita sea mi abuela y alabado sea Dios!" (ibid).

El verdadero secreto. Discurso moral.

Recoge el **Epílogo** (páginas 45-49, ilustración en la 47), ³⁴ en su inicio, el **fruto de la conversación** precedente. Se supone han transcurrido, al menos, nueve meses desde entonces por la referencia temporal que lo abre:

"Después de la fiesta con que se ha celebrado el bautizo del primer hijo de Fernanda y Joaquín, hay en la casa un silencio grato.

En el gabinete, en un cochecito de mimbres, adornado con sedas y muselinas vaporosas, el nuevo cristiano duerme" (pág. 45)³⁵

El embeleso de abuela y bisabuela, despertado por "la carita bermeja y gordezuela que ha abierto los ojos a la luz de quince días antes" (ibid), considerado como un sueño, no es sino prelude del relato del segundo secreto de la abuela. Su única confidente, la madre de Fernanda, a quien descubre que

"es el verdadero, el único.

- La historia de aquel día fue casi⁶ toda inventada. Yo no me puse más pantalones que los de batista, debajo de las faldas, ni tijera alguna mutiló más mis cabellos. Mi boda con tu padre fue de los más corriente" (pág. 46).

El discurso continúa con una explicación para justificar su invento y en ella se desgranar una serie de consideraciones morales atentas a la formación de jovencitas modernas que, al modo de Fernanda, padecen "un empacho de *"modernismo"* (ibid), al que madres débiles no saben hacer frente: "tú no sabías curarla" (ibid)) le dirá a su hija. La salvaguarda de "la virtud, la salud, y, desde luego, la reputación" (ibid) se entremezclan con la crítica a las costumbres libertinas "nunca, nunca, el libertinaje ha sido tan general ni la decencia menos apreciada que ahora" (ibid), para integrarlas, en definitiva, en una defensa de la honra familiar sustentada, exclusivamente, en el recto comportamiento de las mujeres de la familia. Continúa el relato-disculpa de la abuela con un nuevo argumento, que permite reconducir el discurso moral:

"yo era una cosa, ni siquiera una persona, anodina, con telarañas en el cerebro [...] haciéndome pasar por una original, por una mujer novelesca, de iniciativas audaces e imaginación fogosa atraería el interés de Fernanda. Quería combatir su idea absurda sobre las mujeres de antes, que éramos en el fondo, como las de hoy" (pág. 48). Discurso sobre la virtud,

bondad, inteligencia (con sus respectivos antónimos), determinados por *la cuna*, la educación, las ideas religiosas, el temperamento, aplicado al de la nieta: "ni el famoso temperamento, la empujaba al vicio. Era, y emplearé el símil evangélico, la oveja descarriada. Y yo quise volverla al redil" (ibid).// El entramado, en fin, de referencias religiosas: "bautizo", "nuevo cristiano", símil evangélico, poco frecuentes, de forma tan directa, en la novelística de Insúa⁵⁷ y tan abundantes en este breve Epílogo de **El secreto de la abuela**, parecen encaminados a cubrir la obligada cuota de moralización de costumbres que hemos observado en relatos anteriores de **La Novela de una Hora**. No obstante, la pericia narrativa del popular y cotizado novelista *salva* este desenlace en forzado. Aquel "algo en lo más hondo y en lo más sano de su espíritu" (pág. 4), que retenía los dedos de la joven para caer en el consumo de cocaína, establece correlación con las palabras de la abuela sobre un temperamento que no "la empujaba al vicio". La coherencia narrativa igualmente, a pesar de la verificada conversión de Fernanda, en un último ruego:

"-¡Chis! Pero no me descubras. Que ella crea siempre que fue realidad, y no fantasía, la historia de mis pantalones. Que no sepa que en pleno siglo XX la casé como hace sesenta años. Que no lo sepa nunca. Este es "nuestro secreto". hija" (pág. 49).

9.2.3. Una novela blanca.

A **El secreto de la abuela**, bien podrían aplicársele las palabras de Cansinos-Asséns:

"Abrir un libro cualquiera de este autor equivale a recibir inmediatamente la sensación de la vida

*moderna en una ráfaga de aire fresco, limpio, fragante, ligeramente sensual y apasionado, cual si hubiésemos abierto una puerta acristalada que diese a una Gran Vía. El está verdaderamente en la Gran Vía de nuestra literatura, y desde el primer instante nos pone en contacto con la vida, sin necesidad de hacernos atravesar esos largos pasillos por donde nos conducen otros escritores"*³⁸

Con una salvedad: el aire "ligeramente sensual" está ausente de las páginas de este relato breve, por ello lo hemos calificado como novela blanca. Diríase que con esta plena ausencia; el encasillado como escritor erótico o galante proporciona fehaciente prueba de su definitiva retirada de aquella estética que le hizo ser discípulo aventajado de Felipe Trigo o Eduardo Zamacois. Distanciamiento, adecuado al proyecto ideológico de **Editores Reunidos**. Su rebelde heroína, Fernanda, al igual que las protagonistas de otras novelas de Insúa acaba cediendo ante los imperativos del matrimonio y de la maternidad, pero ni tan siquiera en este sometimiento, se aprecia el *pathos* de la larga o denodada lucha, al que otro novelista, menos experto o con mayores ansias de profundidad, se hubiese entregado. La pericia de un narrador que domina las claves del relato breve, logra desposeerlo de todo artificio que obstaculice el rápido fluir de los acontecimientos: ni prolongadas descripciones, ni grandes discursos psicológicos, filosóficos o morales. Apuntes rápidos, llenos de vida y siempre subrayados con un estilo de frase breve, apresurada, exenta de pedantería. Responde, en este sentido, a esa virtud aplicada al único personaje masculino (con cierta entidad) de **El secreto de la abuela** Joaquín Palacios, quien, recordemos, posee "*esa virtud de los hombres discretos que consiste en no exponer con cualquier motivo todo lo que saben con ánimo de deslumbrar*" (pág. 37). Y en éste no deslumbrar, del que se desprende el respeto hacia su interlocutora: "*tomaba en consideración*" (ibid) las opiniones de Fernanda, confluyen, asimismo, la criatura de ficción y el autor empírico; respeto, plasmado en el protagonismo, (al modo de Zamacois). Concedido a las mujeres. Pese a esta semejanza entre las dos novelas, relativa a la configuración de caracteres femeninos, es perceptible una notable diferencia: tras la independencia e importancia concedida a las protagonistas de Insúa late el determinismo del *eterno femenino*, en pro de amable moralina, ausente en la novelita de Zamacois, destinada a las consumidoras de **La Novela de una Hora**. "*El novelista preferido por ellas...*", según fuera presentado en el reclamo, consigue, merced a esta doble vía, satisfacer, tanto las expectativas del novelista para mujeres, cuanto adecuarse a un proyecto editorial tácito, semejante al declarado para Ediciones Estrellas (CIAP), en donde fue reeditada su novela **Maravilla** (1929):

"NOVELAS PARA MUJERES

*Novelas inéditas de autores españoles, escritas especialmente para mujeres, estas obras, sin ser anodinas ni eludir los aspectos peculiares de la vida moderna, tendrán siempre decoro en la expresión y pulcritud en los detalles externos de la acción, a fin de no herir la delicadeza y sensibilidad femeninas"*³⁹.

NOTAS

1. En las páginas que hemos dedicado a Mata, quedaron apuntadas las subyacentes intenciones emitidas por Insúa en torno al carácter moral de la obra del novelista madrileño, como medio autojustificativo por las fechas -1951- en que las **Obras completas de Pedro Mata** fueron publicadas. Recordemos, ahora, que el **Prólogo...** le fue encargado por el mismo sello editor - Editorial Tesoro- que también en los años cincuenta publicaría sus tres volúmenes de Memorias: **Mi tiempo y yo**, 1952; **Horas felices, tiempos crueles**, 1953. **Amor viajes y Literatura**, 1959. Insúa conceptualizado como novelista galante, gobernador civil por Málaga en tiempo de la República, exiliado desde 1936 a 1949 había de adoptar unas posiciones ideológicas cercanas al franquismo, con el objetivo de erradicar sobre su persona u obra cualquier sospecha que le impidiera integrarse en la vida literaria tras su vuelta del exilio. Denodado esfuerzo al que alude F.C. Sáinz de Robles en **Raros y Olvidados:** *"Buenos Aires. De regreso a España se dolía de que pocos -"del gremio"- se acordaban de él. Y era cierto. Pero sin perder tiempo en lamentaciones, reanudó su lucha con si fuera mozo de flamantes aficiones literarias. Sin pausas, publicó muchas crónicas en diarios y revistas; crónicas pletóricas de interés y de fresca expresividad. Sin embargo, tan titánico esfuerzo resultó baldío. Tal inutilidad parecía dar la razón a la melancolía en la que se encerraban sus coetáneos: José Francés, López de Haro, Cristóbal de Castro, Diego San José..."* (op. cit. págs. 134-135), y que permite explicar la autojustificación a través de la obra de Pedro Mata para ganarse el favor de estos editores. A exigencias editoriales y políticas pudieran haber respondido, igualmente, sus discursos sobre el "martirio" y la "redención" (alusivas a la guerra civil española y a la posterior dictadura respectivamente) salpicados en sus volúmenes de **Memorias**. Como muestra hemos elegido el final de uno de los más extensos en donde reflexiona sobre la incidencia del "régimen ruso" en la II República Española: el pretexto su recuerdo sobre la entrevista que le realizara al Presidente checo Masaryk en 1919: *"Los vaticinios de Masaryk habrían de cumplirse en nuestra Patria en sus dos tiempos: el del martirio y el de la redención. Se me han ido la mente y la pluma a estas reflexiones, porque no es posible navegar por los ríos del recuerdo sin que los invadan y resuelvan los torrentes de lo actual. Y lo actual, lo terriblemente actual, sigue siendo el comunismo imperialista ruso, ya se llame el autócrata de Lenin o sean sus jefes los albaceas de este último. Pero estábamos, lector, en agosto de 1919 y en la no "alegre y confiada" pero sí hospitalaria y bellísima ciudad de Praga, de la que me queda no poco y bueno que contarte"* (**Memorias...** Volumen III, pág. 76).

El tono distanciado y amable del último párrafo parece ir encaminado a contrarrestar la fuerte carga ideológica anticomunista que transmite el fragmento.

2. Además de su nacimiento en Cuba, en familias españolas, de su prolífica participación en revistas noveleras (la de Insúa fue facilitada por el fundador de **El Cuento Semanal**, al solicitarle un inédito para esta revista), de su esencial dedicación a la novela y el periodismo, estos dos autores comparten una actitud vital, propia del incansable viajero propenso a aventuras múltiples, más abundantes e intensas en el caso de Zamacois. Común es también su cambio de opción estética hacia la segunda década del siglo habida cuenta del descenso de interés por la literatura psicalfptica, aunque en las novelas de Insúa, de la tercera época no queden sustituidos los temas galantes por los sociales, tal como observamos en la novelística de Zamacois. Comunes son, asimismo, sus actitudes de distanciamiento de las tribunas de opinión severa y comprometedora que los hermana en una suerte de frivolidad buscada en su hacer periodístico. Los diferencia la edad y, lo que a nuestro juicio es más importante, el rumbo personal y literario seguido después de 1936. El exilio en Zamacois duró hasta su muerte y su tarea novelesca quedó claramente cercenada por la guerra civil, mientras que Insúa aunque sin alcanzar los índices de popularidad de las primeras décadas de siglo, acaba teniendo un lugar en el yermo panorama literario español de los años cincuenta.

3. **Aquéel hombre**, publicado en **La Novela de Hoy**, nº 428, 1930 va precedida de las habituales páginas informativas sobre el autor. El medio una entrevista. Cuatro años antes, **En el alegre Madrid de 1905 La Novela Mundial**, nº 27, 1926, en prólogo sin firma, pone en conocimiento de los lectores la maestría del "excelente novelista" Alberto Insúa, datos sobre su año y lugar de nacimiento (erróneo, 1885) estudios y dedicación al periodismo, novelas publicadas, evolución estética.
4. Apunta E.G. de Nora (**La Novela española contemporánea I**, Madrid, Gredos 1969) cómo la práctica ausencia de Insúa en los manuales de Literatura Española pudiera estar determinada por la asociación: lugar de nacimiento-escritor cubano. (Cfr. op. cit. pág. 405, nota 13)
5. Hugo Wast es autor asociado a **Editores Reunidos. Central de Librería** según prueba la propaganda referida a su obra incluida en algunos números de la colección. De este aspecto nos ocupamos en **DISEÑO EDITORIAL**, a él remitimos.
6. Parecen caprichosos juegos del azar estas cambiantes proyecciones España-Cuba en colaboradores de **La Novela de una Hora**. Lino Novás, nacido en Galicia, a temprana edad emigra a Cuba, cubano se considera y como cuentista cubano es incluido en los pocos manuales de Literatura que dan cabida a su nombre. Alberto Insúa por el contrario, nace en Cuba y se siente español; será el patriotismo exacerbado de su padre, la causa del desplazamiento definitivo hacia España de toda la familia (salvo los abuelos maternos) después de los acontecimientos de 1898. Abundantes datos sobre esta época y sus repercusiones en el niño y adolescente pueden encontrarse en el primer volumen de sus **Memorias, Mi tiempo y yo**, ecos de los relatos maternos le sirven como materiales narrativos en **El secreto de la abuela**.
7. Con el propósito de no alargarnos innecesariamente, trazaremos un panorama sucinto que sirva como prueba del alto índice de popularidad alcanzado por Alberto Insúa. Para mayor información sobre sus novelas extensas y breves remitidos a Maurice Hemingway, "**Alberto Insúa (1883-1963): Ensayo bibliográfico**" En R. Lit. nº 112, 1994, págs. 495-512, con completo catálogo de su obra incluidos manuscritos, misceláneas y traducciones. De él nos hemos servido para la confección de nuestro apartado de **Bibliografía**. A lo reseñado por Hemingway hemos añadido la colaboración de Insúa para **Cien por Cien**; una edición de **Maravilla**, publicado en la colección de la CIAP "**Novelas para mujeres**" en 1929. También hemos rectificado la posible fecha atribuida al volumen colectivo **La diosa** nº 2, 1913 por 1931?. Sobre esta data insegura ya argumentamos en el capítulo de nuestro trabajo referido a esta novela de la que Insúa fue copartícipe. En modo alguno su fecha pudo ser tan temprana, como la señalada en el ensayo bibliográfico de Hemingway. Queda rectificado, igualmente el número de **La Novela Mundial II**, por 55. Con este número aparece anunciada **La casa de los solteros**, en propaganda del nº 62 de la revista citada.
8. Apunta el profesor de la Universidad de Exéter: "*No todas sus 33 novelas y más de 60 novelas breves alcanzan el mismo nivel estético. Es un escritor muy desigual. Pero, por ejemplo, **El amante invisible** (1930), comentario fantástico, con claros rasgos vanguardistas, sobre el régimen de Primo de Rivera y **Ha llegado el día** (1932), que se ocupa de los episodios ocurridos al advenimiento de la Segunda República, son dos de las novelas más interesantes publicadas durante los años 30. Es evidente que la reputación literaria de Insúa es una de las muchas víctimas de los trastornos políticos de esos días*" (art. cit. pág. 497).
Añadamos que la imagen de víctima se hace patente en tanto que de las 33 novelas citadas sólo dos de ellas son posteriores a 1936, **La sombra de Peter Wald...** publicada en Buenos Aires (1938) y **Nieves en Buenos Aires** editada por Tesoro (1955).
9. Múltiples referencias pueden encontrarse en sus **memorias** al significativo valor, medido en términos de fama, de esta novela; así como a su génesis y prolongaciones cinematográficas y teatrales. De entre ellas hemos elegido dos. La primera por referirse al carácter benefactor de Ortega Munilla

desde sus inicios literarios: "En cuanto a mí, no una vez, sino dos veces me franqueó Ortega Munilla **"las puertas de la fama"**: la primera, cuando, en 1906, a punto de cesar en su dirección, admitía artículos y cuentos míos para el glorioso semanario, y la segunda, cuando el 6 de julio de 1922, con su generoso y apasionado artículo en "ABC", le abría de par en par esas puertas al negro de mi fábula. Otros artículos habíanse publicado ya sobre mi novela, todos encomiásticos, pero ninguno, por la autoridad del autor y la difusión del periódico en que se publicaba, contribuyó tanto como el del maestro Ortega al éxito de mi libro" (*Amor, viajes y literatura*, pág. 231). El "glorioso semanario" alude a **Los lunes de "El Imparcial"**. La segunda por tratarse de un ingenioso chiste creado por uno de los colaboradores de **La Novela de una Hora**, Jardiel Poncela:

"Adelantaba yo en el trabajo de mi novela del negro enamorado, sin dar con un título que me gustara y fuera la expresión más justa posible del carácter de mi héroe. Un día pensé que la diferencia de razas del bailarín y la bailarina me brindaba un buen título: "Blanca y Negro". Al comunicárselo a Jardielito en la mesa de redacción de "**La Corres**", el futuro gran humorista sonrió de medio lado, elevó una de las cejas a lo payaso y comentó: "**A quien le gustará ese título es a Luca de Tena. El público no leerá "Blanca y Negro", sino "Blanco y Negro"**"(op. cit. pág. 220). Tanto más oportuno, por ser referente esencial del chiste el periódico ABC. En las fechas en que se sitúa la anécdota Insúa había dejado de ser colaborador de este rotativo y su entrada a él parece haberle sido vetada tras su vuelta del exilio. Recuérdese, además, la estrecha relación que hemos ido señalando entre el diario conservador y los colaboradores de **La Novela de una Hora**, Insúa, resulta ser una de las excepciones en esta correspondencia .

10. Esta colección popular abre su catálogo con **Volvoreta** de Wenceslao Fernández Flórez, le siguen Valle Inclán (**La Guerra Carlista**), Pedro Mata (**El hombre que se reía del amor**) y la novela citada de Insúa. Seguiría **La Busca** de Baroja (nº 6) **Los puritanos** de Palacio Valdés (nº 7), **Doña Inés** de Azorín (8), **La Esfinge Maragata** de Concha Espina (10). Obsérvese en estos diez primeros números la masiva presencia de autores del 98 y futuros colaboradores de **La Novela de una Hora**. En ella se editaron también **Memorias de un vagón de Ferrocarril** (Zamacois, nº 19) **La Virgen de Aránzazu** (Salaverría, nº 23; de este número hemos tomado referencia). El Catálogo de números publicados se cierra con el anuncio de **Un Bolchevique**, novela de Cristóbal de Castro, el encargado del número 12 de nuestra revista, mientras que el número 12 de **El Libro para todos** ofrece **La noche mil dos**, de Francisco Camba, autor del número 10 de **La Novela de una Hora**.

11. Cfr. *Amor, viajes y Literatura*, op. cit., págs. 444-445.

12. De ello da noticia Estévez Ortega. **El alma de Galicia**, Madrid, Mundo Latino s.a. [1992?] págs. 127-135). Bajo la forma de entrevista Insúa declara que desde los veintidós años (**Don Quijote en los Alpes**) y durante ocho o diez años ha publicado dos o tres libros anualmente y con mucho éxito: mínimo de seis ediciones con tirada de tres mil ejemplares. (Cfr. op. cit. pág. 130).

13. Carlos Fortuny lo incluye en su volumen antológico, **La ola verde** (Madrid, Galo Sáez, 1930, págs. 37-51) por ser autor de **La mujer fácil**, de la que transcribe elocuentes pasajes. Le reconoce su "interesante sensibilidad artística, suficientemente patentizada en sus modalidades de cronista, autor dramático, argumentista de películas y novelista" (op. cit. pág. 38) y le critica el haber abanderado la lucha contra los novelistas galantes: "**Alberto Insúa, uno de los primeros novelistas de su época, cultivó la pornografía, lo cual no fue obstáculo para que posteriormente fuese uno de los más enconados perseguidores de sus compañeros de liviandades literarias. ¿Hipocresía? ¿Arrepentimiento? ¿Redención espiritual? ¿Amargura ante el éxito ajeno? ¡Chi lo sa!**" (op. cit. pág. 51).

14. En este 1938 publica **La Sombra de Peter Wald: Segunda parte...** con sello argentino (Editorial Sopena). Se ha insistido en el nocivo influjo de la guerra civil para la carrera literaria de muchos escritores, afirmación, a nuestro entender, de certeza absoluta; pero consideramos que en el

caso de determinados autores (léase Insúa, Pedro Mata, López de Haro...) tal eclipse se venía anunciando desde el inicio de la tercera década de siglo; sus causas: el agotamiento de un modelo que no satisfacía las expectativas del público declive al que contribuyeron, sin duda, las nuevas circunstancias político-sociales del período republicano con claras repercusiones en el panorama editorial de nuestro país. De este aspecto se han ocupado Gonzalo Santonja y Francisco Caudet y de él ha quedado constancia en apartados anteriores de nuestro trabajo. Recordemos que para la explicación de este cambio en el mundo del libro han de ser tenidas en cuenta, de una parte la labor de las editoriales de avanzada, de otra la quiebra de la CIAP, en 1932.

15. Corresponde la cita a F.C. Sáinz de Robles, **Prólogo a Obras Selectas** de Alberto Insúa, Barcelona, Editorial AHR, pág. XI.

16. De esta campaña abanderada por Insúa hemos dejado constancia a través de la crítica de Carlos Fortuny. Cfr. nota 13.

17. Declara Insúa en el tercer volumen de sus **Memorias** (*Amor, viajes...* op. cit. pág. 299) haber enviado desde Portugal, donde veraneaba Gabriela y el pequeño Waldo en 1922, artículos sobre este país a **La Voz**, tildados por algunos como "*artículos de color de rosa*". Más adelante (págs. 330-331) aclara que en este rotativo, opuesto al "*Directorio de Primo de Rivera*", sus artículos publicados ni eran políticos, ni rozaban la política.

18. No se limitan a estas dos novelas sus tareas en colaboración. Antes de ellas escribe asociado a su cuñado Alfonso Hernández Catá, seis obras dramáticas (Cfr. nuestro apartado de **Bibliografía**) y precisamente, serán los dos los encargados del inicio y desenlace de **La Diosa nº 2**. Y con un participante en **Cien por Cien**. Tomás Borrás encargado de su capítulo III, había colaborado, previamente, para la última de sus comedias: **Una mano suave** (1928). En definitiva, de sus ocho obras dramáticas sólo una (**La Madrileña**, 1917) fue escrita en solitario, tareas a dúo que habrían de servir como entrenamiento para su participación en las dos novelas colectivas posteriores.

19. Vid. F.C. Sáinz de Robles, **Prólogo** citado, pág. XIII.

20. Sustituye en su cargo de cronista a José María Salaverría, declarado germanófilo. Los señalamos en las páginas destinadas a este colaborador de **La Novela de una Hora**. La francofilia de Insúa es motivo de tal sustitución, aunque ello no pudiera evitar ser incluido, **ABC**, en la lista negra de los Aliados. Sobre la dedicación periodística de Insúa a distintos rotativos españoles y americanos pueden encontrarse referencias en sus volúmenes de **Memorias**. De las circunstancias que concurrieron en su nombramiento y marcha como cronista de guerra, ofrece testimonio en **Horas felices, Tiempos crueles** (en particular, op. cit. págs. 454-455); de su paso por distintos periódicos da noticia aunque breve bastante completa en **Amor, viajes y Literatura**, op. cit. págs. 402-404. De fechas bastante anteriores pero más significativas para nosotros por ser más próximas a las de **La Novela de una Hora**, son las declaraciones a Estévez Ortega que pasamos a transcribir, pese a su extensión, por considerarlas significativas en tanto que permiten matizar la evolución ideológica de Insúa desde los años veinte, declarado demócrata, a los cincuenta (fecha de sus **Memorias**) declarado defensor del régimen franquista.

"Al estallar la guerra dejé de publicar libros. Como es natural -nos dijo Insúa-, fue francófilo. Y estimé oportuno prestar mi apoyo, mis entusiasmos a los aliados. Y peleé. Mis armas fueron las cuartillas y la pluma. Realicé una campaña ecléctica; no por odio a los alemanes, porque yo no puedo odiar a ningún pueblo, sino por simpatía con los aliados, que defendían los principios democráticos del mundo.

Tras una breve pausa, volvió a reanudar la conversación:

- Comencé a colaborar en ABC... Y estuve desde París y desde el frente de batalla mandándole mis crónicas.

- ¿Y por qué dejó usted ese periódico? - le interrumpimos.

- Porque los aliados le incluyeron en las listas negras y no resultaba cómoda su representación en París. Por eso lo dejé. En ABC lo sintieron mucho. Pero no tuve otro remedio... A mí nunca me coartaron, es cierto, mi libertad; me publicaron todo cuanto escribí y tal como lo escribí; pero no era grato a los aliados ese periódico, y entonces me fui a la *Corres*. Y ahora colaboro en *La Voz* " (op. cit. págs. 131-132).

Para la fecha probable que hemos adjudicado en anterior cita a esta entrevista, hemos tenido en cuenta la referencia a sus colaboraciones a *La Voz*, diario al que según apunta en sus *Memorias* se incorporó en mayo de 1922.

21. Recordemos que reiteradamente aparecieron en este colofón de obras en prensa Araquistáin, Baroja, Carrere y García Sanchiz de los que no llegaría a editarse obra alguna.

22. La referencia intertextual a la escritora francesa George Sand (París 1804-Nohant 1876) cuyo nombre se constituyó en piedra de escándalo por su atuendo masculino, por su abierto desafío a las normas morales y por sus novelas pasionales como trasunto de su propia vida, fue precedida en *El secreto de la abuela*, por la de uno de sus amantes: el poeta Musset, a quien el narrador implícito acudiera en el capítulo I para subrayar el impropio escepticismo de la joven que "no ha conocido la pasión [...] Ha jugado con el amor y... y ya lo dijo Musset: *On ne badine pas avec l'amour*" (pág. 4). En *El secreto de la abuela*, por el entramado de relaciones tanto entre los autores mencionados, como por su proyección en los personajes (nieta y abuela), la referencia a la novelista francesa se limita a sus obras pasionales y a sus actitudes. No existe alusión alguna a sus novelas de tema social, ni a sus efusiones líricas de senectud.

23. Las ilustraciones de este número nueve corresponden al anónimo y poco experto dibujante de números precedentes. Notoria es la adaptación del ilustrador al protagonismo de abuela y nieta en *El secreto...* cuatro ilustraciones interiores, más la de cubierta recogen sus imágenes. Esta primera, insertada en el relato sobre la adolescencia de la abuela, representa a Fernanda reclinada y con gesto de melancólico hastío. El pie "En un diván, esta mujer..." remite a la primera página de la novelita (pág. 3). Coincide esta ilustración con la de cubierta, algo más ampliada y sin la especie de ramillete que adorna la ilustración interior.

24. Vid. *Mi tiempo y yo*, Madrid, Tesoro, 1952, pág. 16.

25. Fehacientes datos sobre estos sucesos y personajes reales encontramos en el volumen citado de *Memorias* (págs. 14-17); hemos seleccionado el que sigue por su contenido sintético: "nada [...] alejaba del espíritu de mi madre los recuerdos de su infancia, entre los cuales los más profundos y patéticos correspondían al período de la llamada "Guerra de los diez años": 1868-78. No más de diez tenía ella al dar Carlos Manuel de Céspedes, en Yara, el grito de independencia. Casi todos los hombres de su familia "se fueron al campo", según se definía entonces el hecho de levantar armas contra el dominio de la metrópoli. He dicho "casi", porque mi abuelo materno, por su natural pacífico y tener ya una de sus hijas casada con un español, se redujo a abandonar su casa de Puerto Príncipe y refugiarse con su esposa y prole en la más recóndita y fragosa de una tierra que poseía en la provincia. Muchos cubanos procedieron como él en ambas guerras. Mas no le valió a mi abuelo aquella actitud sino para salvar la vida y apartar a los suyos de persecuciones posibles. Sus bienes fueron confiscados y su nombre pregonado como el de un rebelde". (op. cit. pág. 14). En la ficción novelesca se altera este último dato: el padre es detenido por una partida de rebeldes y no volverá a ser visto por las cuatro mujeres que lograron escapar del saqueo de la finca (*El secreto...* pág. 18).

26. En las paradisiacas descripciones que no hemos transcrito por no alargarnos innecesariamente, el preciso uso terminológico relativo a flora, frutos, tejidos, útiles, materiales propios de la zona caribeña prestan indudable exotismo, colorido y vida a estos pasajes de los que el citado "catre",

"madera de majagua" es tan sólo breve muestra.

27. Las referencias a los esclavos que aparecen en el relato de la abuela forman parte de la realidad de las familias cubanas acomodadas. Insúa en sus **memorias** aclara que: "*en los relatos que mi madre nos hacía a mis hermanos y a mí [...] con su heroína -mi abuela- y con sus personajes menores entre los cuales no podía^(s) faltar los esclavos (en Cuba duró la esclavitud hasta 1871) "que eran como parte de la familia"* (**Mi tiempo y yo**, pág. 15).

28. Esta ilustración es un claro ejemplo de manipulación gráfica. Representa a un grupo de hombres armados de escopetas y palos, alusivo al "*Ejército Libertador*" (pág. 19), en ningún momento descrito. El pie "*Un día... estalló la insurrección*" (pág. 13) se sitúa en paralelo a "*Los muebles están embargados, las fincas arrasadas*" (pág. 22). La función rememorativa de la ilustración (en el texto narrativo, este estallido es presentado de manera bastante neutra) merced a este subterfugio, queda asociada a violencia y privación de bienes.

29. Transmite esta ilustración una imagen femenina poco frecuente en **La Novela de una Hora**: una joven con un libro en sus manos y cerca de una mesa con libros apilados sobre ella. Acompaña a la joven un anciano de largas barbas y gafas. Se trata de la estudiosa abuela y del catedrático que la ayudó en su esforzada tarea. El pie "*Sorprendiéndome un día estudiando sola...* (pág. 20)". Su función es rememorativa, y permite destacar la cultura de la abuela. Paralelo a este pie se presenta la admiración de su nieta por su "*aureola de sabiduría y poesía*".

30. La referencia a Freud y la consideración de sus tesis como extravagantes, en boca de la abuela se nos revelan indicio, no sólo de la escasa credibilidad que Insúa pudiese dar a las teorías freudianas, sino, también, como dato de las reacciones convencionales de este personaje, pese a su novelesca vida.

31. La hemos considerado como **Versión antillana...** de la novelista francesa porque el parecido entre ésta y la abuela del relato queda limitado a la fortaleza de carácter y al uso de ropas de varón. Nada hay de desafío a normas morales de conducta, ni apasionados o turbulentos amores en el personaje creado por Insúa. Bien al contrario la poco común infancia, adolescencia y juventud de su criatura, devienen en modos de vida convencionales.

32. Recoge esta ilustración dos figuras femeninas: señora de mediana edad sentada en butaca, joven arrodillada ante ella. El pie indica estas posiciones "*la hice sentar y, arrodillándome a sus plantas...* (pág. 22)". Se trata del momento en que la joven abuela solicita a su madre el traslado hacia la capital. Su función es rememorativa y viene a subrayar el valor del pasado, de la tradición, en palabras de Joaquín Palacios: "*Araño en cualquier novedad y, como no tenga debajo su médula de tradición no es nada*" (pág. 30).

33. La política como tema de sobremesa queda tan sólo limitada a su mera mención, igual sucede con el arte o con los viajes. Los únicos temas algo desarrollados se refieren a los deportes y los bailes modernos conceptuados por el sesudo artista como "*-Negros, zoológicos. Bailes de decadencia.*" (pág. 38).

34. De nuevo dos figuras de mujer: la abuela, sentada, igualmente, en butaca y la nieta, de pie. Es la tercera presencia gráfica de esta protagonista y su nueva indumentaria: sombrero, traje clásico con pañuelo al cuello, transmite el cambio de carácter de la joven vestida de moderna en las anteriores. En cuanto a la anciana, es la primera vez que aparece como tal, en las dos anteriores fue presentada en sus facetas de joven estudiosa e hija fuerte a la par que respetuosa. Ésta, como las anteriores, cumple una función rememorativa y el pie "*-Abuelita, ¿a qué a venido Joaquín?... (pág. 41)*" corre paralelo al dictamen de la abuela "*no recuerdo un solo caso de mujer desviada de sus*

deberes" (pág. 46).

35. Son éstas las primeras claves religiosas utilizadas en **El secreto de la abuela**. En las aclaraciones posteriores de la anciana a su hija, vuelven a aparecer referencias a la influencia de "*los sentimientos religiosos que les inculcan*" (pág. 48), decisivos en el comportamiento de los jóvenes antes y de ahora.

36. Obsérvese como este "*casi*" deja constancia de que parte de la historia tiene una base de realidad. De la enumeración que le sigue se omiten todas aquellas circunstancias, relacionadas con el papel de víctimas de la Guerra de los diez años, que Insúa había oído en las narraciones maternas, y de las que dimos cuenta en el análisis de los capítulos correspondientes al anterior relato de la abuela.

37. En los textos narrativos de Insúa, de los que nos hemos ocupado en páginas anteriores (**La diosa nº 2** y **Cien por Cien**) no aparecen referencias religiosas, ni tan siquiera de forma implícita. Significativo resulta, en este sentido, el giro que observamos propiciaba a los planteamientos de Concha Espina, su predecesora, en la novela colectiva publicada por Renacimiento.

38. **La nueva Literatura IV. La evolución de la novela**, Madrid, Páez, 1927, pág. 160.

39. Vid. Catálogo General CIAP, 1929, pág. 305. Los otros novelistas de mujeres incluidos en este catálogo son: Pedro de Répide, Antonio de Hoyos, Eduardo Marquina, F. García Sanchiz (anunciado como colaborador de **La Novela de una Hora**) y Mauricio López Roberts.

10.1. FRANCISCO CAMBA.

El número diez de **La Novela de una Hora** (8 de mayo, 1936) proporciona a sus lectores **El pino y la palmera**, relato inédito de Francisco Camba (Villanueva de Arosa Pontevedra 1884,- Madrid, 1947) *promocionista* de cierto renombre aunque incorporado tardíamente a las colecciones populares de principios de siglo. Hermano menor del *humorista* Julio Camba, las semblanzas de él a las que hemos tenido acceso nos lo presentan atendiendo a esta relación fraterna, quizá por la lapidaria frase (a imitación de Azorín) del mayor de la saga Camba: "*Yo soy un pequeño anarquista que tiene un pequeño hermano tonto*". Calificativo que al decir de Cansinos-Asséns parecía importar poco a nuestro novelista:

*"El pequeño hermano se encogía de hombros: -¡Caracho!-decía-, yo seré tonto; pero escribo en El Gráfico y tú no pasas de Tierra y Libertad, que no la lee nadie. Y, además, colaboro en Los Lunes, alternando con Valle-Inclán".*¹

Fueron probablemente estas colaboraciones para **Los Lunes de El Imparcial** las que ayudaron a Francisco Camba a "*ganar un nombre*" en la vida literaria madrileña. Con este objetivo había llegado a Madrid a los diecinueve años desde donde enviaba "*artículos a los periódicos de su tierra*"². Este "*Gallego un poco ajetreado, que va de aquí para allá, pero que como todos los gallegos no puede dejar de ir por su tierra*"³ forma parte de la redacción del diario coruñés **El Noroeste**; lo abandona para emprender la "*aventura americana*" en Buenos Aires colabora en **El Diario Español** y su primera novela, **Los nietos de Ícaro** se publica en la capital argentina. Segundo viaje a América (algo más de año y medio entre las dos estancias); regreso a España y definitivo establecimiento en Madrid⁴. Su asentamiento en la capital trae consigo sus colaboraciones para **El Imparcial** (sección "*Perfil del día*" de frecuencia irregular) y la publicación de **El amigo Chirel** (1918). Serán sus novelas siguientes: **La revolución de Laño** (1922) y, **El pecado de San Jesusito** (1923) premiadas, respectivamente, con el Fastenrath⁵ de la Academia Española y el del Círculo de Bellas Artes⁶ las que lo consagren como novelista. Prueba de ello da su asociación, desde la última de las citadas, con la prestigiosa Editorial Renacimiento, encargada de la publicación de sus novelas hasta 1930, año en el que, (absorbida ya por la CIAP) en el número 12 de la colección "*El Libro para todos*" será reeditada **La noche mil y dos**.

Pese a estos galardones y a una trayectoria novelesca con un total de doce títulos, el reconocimiento de Francisco Camba, en los años veinte-treinta no es equiparable al conseguido por sus predecesores (excepto Salaverría) en **La Novela de una Hora**, indicio éste que nos confirma en el paulatino declive que hemos señalado afecta a nuestra revista desde el número ocho. El propio autor mantiene una postura un tanto escéptica, por lo que se refiere a la acogida de sus novelas.

Así en el "*A manera de prólogo*" (entrevista -**HABLANDO CON CAMBA**- firmada por Artemio Precioso) que antecede a su primera entrega para **La Novela de Hoy** (**El idilio de "Artagnan"** n° 168, 1925). Ante

la pregunta "¿Le fue fácil el triunfo?" sus primeras palabras son tajantes: "No creo que lo haya conseguido aún". Siguen a ellas, matizaciones sobre pequeñas compensaciones por el trabajo de toda una vida, sobre su modelo de triunfador, Blasco Ibáñez, y sobre los valedores que le propiciaron algo más que el elogio amistoso:

"Mis libros, sin embargo, no se vendían. Para sacarlos un poco de su inacción fue necesario que simultáneamente ⁷, un Jurado de compañeros y amigos me premiase una novela y que la Academia Española le diese a otra el premio Fastenrath".⁸

En cuanto a la repercusión de sus novelas después de haber conseguido este inicial reconocimiento declara: "La mayor edición que de un libro mío se ha hecho ha sido de diez mil ejemplares" ⁹. Y ante la insistencia de su benevolente e interesado entrevistador para promocionar al novelista, éste insiste en que si algunas novelas suyas se han vendido más es porque han concurrido dos circunstancias: "varias ediciones y en mucho tiempo"¹⁰. Cita entre las más vendidas a la premiada por la Academia, **La revolución de Laíño** y "El Vellochino de plata", aunque no tiene premio ninguno"¹¹. Dato cierto, por cuanto estas dos novelas son las únicas suyas que alcanzaron hasta una quinta edición. ¹² Incorporado desde 1925 "al cuadro brillantísimo de nuestros "exclusivos", según palabras de Artemio Precioso en el prólogo mencionado, sus novelas de los años 1925 y 1926, serán publicadas por Atlántida, empresa editora del mecenas albaceteño; las siguientes las hemos supuesto editadas por la CIAP dado el trasvase de "autores exclusivos" y empresas a este trust editor. En efecto, en su **Catálogo General** de 1929 son anunciadas en Renacimiento: **El Vellochino de Plata, El amigo Chirel, La noche mil dos, La sirena rubia, El tributo de las siete doncellas, La revolución de Laíño, El pecado de San Jesusito y Cárcel de Seda**. Sus precios oscilan entre 4 y 5'50 pts.

A partir de 1930 se observa un vacío en creación de novelas extensas ¹³ que corre paralelo al de sus relatos breves, salvedad hecha (igual fenómeno hemos observado en autores precedentes) del inédito publicado en **La Novela de una Hora**, su última novelita editada en estos medios populares.

Indicábamos más arriba, la tardía incorporación de Francisco Camba a las revistas que sirvieron como eficaz medio de difusión a los denominados promocionistas. Confirma este aserto el que su firma no aparezca hasta 1922 si bien, en lugar destacado: el nº 1 de **El Libro Popular** corresponde a su novela, **El pecado de San Jesusito**. En el siguiente año, para esta colección, **El enigma de las llamas azules**. Siguen a ellas **Mimí Magdalena**, publicada en el número 156 de **La Novela Semanal**. En años sucesivos, ocho títulos para **La Novela de Hoy**; los siete primeros corresponden a la etapa de Artemio Precioso (1925-1928) el octavo y último, **Pirata de Charco**, forma parte del Número almanaque de 1929, compartido con dos colaboradores de **La Novela de una Hora**: Concha Espina y W. Fernández Flórez. Quien fuera presentado como uno de "nuestros exclusivos" en 1927, cede tres inéditos a **La Novela Mundial** y, al año siguiente otros tantos. Nótese como esta alternancia, apuntada también en Insúa, tiene que ver con el lanzamiento al

LOS GRANDES AUTORES CONTEMPORANEOS

FRANCISCO CAMBA

LA NOCHE MIL Y DOS



el libro para todos

150

CA IBERO-AMERICANA DE PUBLICACIONES S.A.

Cubierta correspondiente al nº 12, 1930 (reducida).

mercado de una nueva revista, pero también, debe ser considerado como síntoma de las dificultades de Precioso y de sus empresas que acabarían en destierro y transvase editorial, respectivamente. Asimismo, el vacío, observado en su participación en colecciones populares desde el citado Número Almanaque hasta 1936, incide en el agotamiento del **modelo Zamacois**, a partir de los años treinta, según muestra tanto la escasez de colecciones (sólo **Los 13** y **La Novela de una Hora** se adscriben de pleno a él cuanto su efímera existencia. Por consiguiente, una vez más, nos encontramos con que **El Pino y la Palmera** adquiere un significado terminal en el marco de la novelística breve de Francisco Camba.

10.2. EL PINO Y LA PALMERA.

El número diez en que es publicado el inédito de Francisco Camba resulta, en su conjunto, bastante irregular. **El Pino y la Palmera** ocupa 54 páginas (incluidas las cinco ilustraciones interiores), de la 3 a la 56 y la continuación del capítulo décimo de **Cien por Cien** a cargo de Cristóbal de Castro e iniciado, en el número anterior, cubre hasta la 61. Las primeras y últimas páginas restantes quedan cubiertas con las habituales planchas de "*primeros volúmenes*" (anunciados hasta el nº 9) y publicidad editora respectivamente.

Los cambios observados, desde el número precedente, afectan al reclamo de autor y novela: su anuncio, en la contracubierta, queda sustituido por el de primeros volúmenes ampliado hasta la reseña de los doce primeros. Así pues, el lector, hasta el mismo momento de recepción de la novela, carece de información abreviada y llamativa sobre su contenido. En cuanto al autor, Francisco Camba, es referido con el genérico "*una novela inédita de los mejores novelistas de nuestra época*", cierre del texto de propaganda que encabeza el anuncio de la contracubierta, seguido de un catálogo que incluye, para el número 10. **El pino y la palmera Francisco Camba**. Del novelista gallego y de su participación en el proyecto de **Editores Reunidos** hay constancia, no obstante, desde el número tercero, al ser incluido su nombre en la nómina de colaboradores de **La Novela de una Hora**, así como en el reclamo final de "*obras en preparación*". Limitado su anuncio, a estas referencias de carácter general y habida cuenta de la ausencia de páginas iniciales aclaratorias y de colaboración previa en la **Novela Multiplicada**, se deposita en los lectores la clasificación del aspecto más destacable en su tarea creativa. Con todo, los habituales consumidores de novelas de quiosco pudieron tener acceso a datos relativos al autor, a través de los prólogos de **La Novela de Hoy** y de **La Novela Mundial** a los que hemos aludido en anteriores páginas. Factores de reconocimiento extrínseco, en fin, a los que hemos de añadir otro de rango interno que permite identificar el producto como perteneciente a una serie; viene dado este elemento identificador por los inconfundibles trazos de Bocquet, el ilustrador encargado de novelitas precedentes sumamente significativas¹⁴ y con toda probabilidad destinado a los ingenuos lectores (as) que prestan esencial atención a estos elementos gráficos.

10.2.1. Un noruego en Madrid.

La trama de **El pino y la palmera** se organiza en torno a un personaje "*el ilustre profesor noruego Cristián Hansen*" (pág. 3) y a sus aspiraciones de conocer España con el propósito de escribir una obra sobre nuestro país. El acopio de las experiencias necesarias para cumplirlo queda localizado en las mujeres, en concreto, en las madrileñas. Merced a la relación que establece con ellas, desde su mentalidad nortea, se van presentando distintos tipos de mujer algunos muy españoles: la tanguista pobre pero decente (Socorrito); la estrella de un cabaret (la gitana); la modistilla pizpireta, (Paloma) que finalmente accede a trasladarse al *pisito* del noruego y, como contrafigura, la joven moderna (Isi) liberada de convenciones sociales, y morales, amante del deporte; réplica de las mujeres, hasta en el físico, del norte de Europa.

La configuración de estos caracteres prototípicos abre paso a esbozos de la vida madrileña: la de locales nocturnos, la de la calle, la de los merenderos de las afueras (la Bombilla), dotados de realismo por su precisa ubicación espacial (calles de Alcalá, Peligros, Gran Vía) y por los apuntes sobre personajes, costumbres y ambientes, propios de estos escenarios del Madrid de los años treinta, coordinada cronológica sintetizada a través de una pregunta del noruego: "*¿Para qué han hecho los españoles su revolución?*" (pág. 5). La pregunta va dirigida a un personaje masculino, innominado, cuyas funciones se limitan a recibir, por encargo de un amigo (Pompey, canciller del Consulado de España en Oslo) a Cristián a su llegada a Madrid; a servirle de guía amoroso en los primeros y desengañosos momentos de su estancia en esta ciudad. Funciones que permiten transmitir a los lectores, como paranarrador y paranarratario a su vez, la aventura, del ilustre profesor en la romántica búsqueda de "*la palmera del mediodía*", encarnada en Paloma y abocada a una segunda aventura. En efecto, meses más tarde la sospecha de que la modistilla necesitaba "*crearle un conquistador [...] para sentirse feliz*" (pág. 32), determina un cambio en sus fieles costumbres. En ellas se inscribe la segunda aventura con la "*vecinita de la casa*" (pág. 33), la joven deportista. Los acontecimientos que siguen a estos líos de faldas son los previsibles: ausencia del *pisito* durante dos días, abandono de esa "*española clásica, a su juicio, incomprensiva, intolerante, pero por eso, por ser española, por ser una mujer toda fuego y pasión*" (pág. 53) pero, para su sorpresa, sin reacciones trágicas: los signos de su abandono se cifran sólo en llevarse consigo "*todos aquellos enseres que con tanto amor había ido adquiriendo*" (pág. 54). Este contacto con la realidad de la supuestamente apasionada mujer española lo decide "*a recorrer lo que aún no había visto de la tierra española*" (ibid) y, ultimadas sus notas, es despedido por el personaje narrador a quien antes de marchar declara: "*creo que no se trata de un país tan extraño, tan absurdo como fuera de él creemos*" (pág. 55). Será ésta la tesis defendida en su libro publicado meses más tarde; en la parte traducida por Pompey al innominado agente narrativo, queda resumida la repetida tesis, merced al símil que cierra la novelita: "*España le parecía tan sólo otra Noruega. Otra Noruega ni siquiera con mucho más sol*" (pág. 56).

Es, en fin, esta contraposición norte-sur relativa a costumbres amorosas la que permite articular los

acontecimientos y dar cuenta de cómo las españolas están bastante más cerca de las árabes que de las europeas, pues este final de acercamiento Noruega-España responde tan sólo a la hipótesis planteada desde el prisma de un melancólico y romántico desengaño.

10.2.2. Estructura y técnicas narrativas.

Se presenta subdividido el relato en ocho capítulos marcados con números romanos. Corresponde su distribución a una equilibrada estructura de cuatro partes constituidas por dos capítulos cada una de ellas. En los seis primeros, se atiende consecutivamente al trazado de tres tipos femeninos: tanguistas, decentes señoritas pasionales y modernas, enmarcadas en sus respectivos ambientes y condicionamientos. Los dos últimos capítulos constituyen el desarrollo y desenlace de los cuatro anteriores, a modo de argumentos que explican la tesis defendida en el final de la novela. Continuada es la interacción entre estos cuatro constituyentes estructurales, además de por la presencia, en todos ellos, del protagonista de la historia, por la figura del narrador periférico, al funcionar como hilo conductor de los acontecimientos, como ya bien en su papel de guía, bien como transmisor de lo puntualmente relatado por el profesor noruego en sus encuentros. A esta función receptora-transmisora se alude en distintos momentos, con el objetivo de recordarla a los lectores, eludiendo así la voz omnisciente. Las recurrencias relativas a personajes, ambientes y temas favorecen, asimismo, esta coherencia textual.

El pino del Septentrión.

Los dos primeros capítulos recogen la llegada a Madrid del profesor noruego y son sus primeras palabras: "*Necesito urgentemente una mujer*" (pág. 3) las que nos llevan hacia un Cabaret... que permite el trazado de dos tipos de mujer: la *estrella del local* y la tanguista pobre.

El capítulo I (págs. 3-7) sirve a la presentación del protagonista: "*El fuerte pino del septentrión que con arreglo a las normas de la popular balada quería sin duda estrechar cuanto antes entre sus ramas el tronco apasionado y trémulo de la palmera del mediodía*" (pág. 3).

Apreciaciones del narrador-guía, ante la insólita urgencia manifestada, explícitamente alusivas, tanto al título de la novelita, como a la romántica imagen que sobre España tiene el intelectual noruego. Idea poco realista que será confirmada a través del diálogo entre estos dos personajes. Sugiere el guía que "*a pesar de lo que digan por esa alta Europa de donde usted viene, España no es África. Aquí, con dinero, hay de todo*" (pág. 4). Ofende esta sugerencia al "*intelectual que viene a conocer España, que acaso escriba un libro sobre ella*" (ibid), pues no pretende el encuentro con mujeres de la calle de Peligros o de "*cualquier café de la Gran Vía*" (ibid) sino con "*Una muchachita agradable, educada, decente*" (ibid). Razona su interlocutor sobre el imposible que solicita según las costumbres españolas en manifiesta oposición con las de su país. Rápido diálogo cuyo cierre corre a cargo de Cristián, quien manifiesta su incompreensión sobre

tales costumbres amorosas:

"esas mismas facilidades ¿no se las dan aquí las más honorables señoritas a cualquier mujer que se las pida? ¿Por qué las señoritas no han de poder hacer otro tanto? ¿Qué diferencia esencial encuentran ustedes entre unas y otras? ¿Para qué han hecho los españoles su revolución? sin revolución y sin nada, sólo con nuestro sentido democrático, los noruegos sabemos que mujeres y hombres estamos hechos del mismo barro les respetamos a unas y a otras las debilidades y las pasiones" (pág. 5).

Confuso discurso en el que parece haberse cambiado señoritas por señoras (en su primera aparición), mujer por hombre y otras por otros: transformaciones no achacables al desconocimiento idiomático del personaje que lo formula, por cuanto en la primera página se dice: *"declaró en un español irreprochable"* (pág. 3). Pudieran indicar tales cambios manipulaciones de impresores o editores y cuyo resultado da lugar a unos planteamientos aún más desviados que la moral tradicional de los que se pretendían corregir. Confusión aumentada por la referencia, cual canto de sirena, a una imprecisada revolución ¿será la asociada a la II República española?. A este primer contacto la percepción, en fin con una realidad diferente a la que presentan los libros

"suspiró.- ¡Cómo mienten los libros! ¡Qué poco se conoce a un país, a pesar de cuanto se le estudie mientras no se vive en él! Allá creemos que esta tierra es una especie de jardín del amor. Y, por lo visto, el sol de España y el perfume de sus vinos y los efluvios de la flor de sus naranjos, no sirven para nada. ¡Ay si en el Norte tuviésemos azahares y tuviésemos vino y tuviésemos sol!" (pág.

6), se añade el desengaño de una mujer a quien dirige un piropo en la calle de Alcalá, sin que *"la bella ni se dignase sonreír"* (pág. 6); que dan paso a la escena de cabaret que se presenta en el capítulo siguiente. Se abre el capítulo II (págs. 8-14) con la valoración negativa del cabaret, el más lujoso de Madrid por parte del noruego: *"Con todo su lujo, el "cabaret" no le satisfizo. No le satisfizo la gente"* (pág. 8), nos comunica el narrador. Las descripciones ambientales y de las mujeres que a continuación traza justifican el rechazo de Cristián: música argentina de acordeones y guitarras; *"músicos de pañuelo celeste al cuello y calzoncillos de encaje por encima de las botas de charol"* (ibid); terribles reflectores que iluminan caras grotescas: *"churriones sobre la boca, el tiznón del lápiz tan visible en las cuencas de los ojos, las mejillas brillantes y grasientas"* (ibid), e indumentarias deslucidas y ajadas: *"exponía a la curiosidad pública el deslucido de los trajes, los zurcidos de las medias, el desgaste de los zapatos"*. (Ibid). Lamentable imagen, pronto atenuada por el cambio de música y de luz: *"jazz-band que, tocada por negros, no exigía la luz especial"* (pág. 9). La penumbra del establecimiento, paradójicamente, propicia el descubrimiento de *"cierta criatura verdaderamente digna de atención"* (ibid), con su retrato, a cargo del narrador testigo. Camba cubre la primera cuota descriptiva de mujer sensual, abundante en las novelas de quiosco, pero poco frecuente en **La Novela de una Hora**¹⁵:

La novela de
UNA HORA

XI XII I
X II
IX III

FRANCISCO CAMBA
EL PINO Y LA PALMERA



Cubierta correspondiente al nº 10. 8 de mayo, 1936.

"Morena y bonita, sin arrugas ni grasas, se vestía bien, con un traje tan comedido, tan poco deseoso de imponerse en el concepto público por sí mismo, que se contentaba con ser una especie de funda de raso negro desde las caderas hasta los pies, sostenida por unos tirantes del mismo tejido que se adornaban en su cruz delantera con una flor plateada. Podía, pues, verse la amena región del pecho, los brazos completamente desnudos, los costados de un bonito color de ámbar, y, hasta más abajo de la cintura, toda la clara y cimbreante espalda de la respetabilísima señora" (ibid).

Precepto descriptivo que introduce una novedad en nuestra revista, inadecuada para los proyectos moralizadores de **Editores Reunidos** y que pudiera servir como explicación a la confusa cita transcrita antes, y como muestra del paulatino declive de la revista: las dificultades la premura, para hacerse con inéditos de los colaboradores anunciados, pudieron determinar la existencia de estas contradicciones ideológicas, aunque, matizadas, en este caso, por el ambiente donde se inscriben. El noruego, en fin, considera que "*Era un sustitutivo de señorita bastante aceptable*" (pág. 10) y emprende su conquista siguiendo la costumbre de estos lugares: invitarla a *champagne*. Pero la bella resulta ser la "*Estrella*" del local, con señorito elegante en el papel de chulo y altercado consiguiente. El diálogo que transmite la patológica escena introduce una variedad de registros idiomáticos adecuados al decoro de los personajes. Así una "*tanguista*" (pág. 11) resume el hecho con las siguientes palabras:

"- *Ese de ahí al lao con esa cara de primo, que al ver a la Gitana se anima el hombre y me la invita. Pero como ella, naturalmente, ni contestar, va ¿y qué hace? Pues la sujeta de una mano, que aquí tengo yo una botella de "champagne". Ahora que, ¡irse la Gitana por in convite! Aún hay mujeres como se debe ser, y a esa, el que quiera tocarle el pelo de la ropa ha de poner el dinero por delante*" (ibid).

Expresiones y construcciones propias de la lengua coloquial-vulgar: *lao*, cara de primo, va ¿y qué hace?. Pues la sujeta... que, culminan con una afirmación categórico-pragmática sobre la existencia de "*mujeres como se debe ser*". Ante la imposibilidad de conseguir a la Gitana Cristián hace nuevas prospecciones, cuyo resultado es el descubrimiento de unos ojos que lo miraban, los de "*una muchachilla abandonada de todo el salón*" (ibid) quien se dedica otro apunte descriptivo:

"*ninguna actitud más de tanguista que la suya. Había cruzado las piernas cuidando bien de mostrarlas con elegante indiferencia en casi toda su integridad. Con el codo apoyado sobre la mesa, en la mano alta sostenía lánguidamente un cigarrillo. La sonrisa era estudiada; pintado el lunar que animaba un rincón de los labios; pintada terriblemente la boca; teñido el pelo, negro sin duda, en su origen y, al presente, rubio como otro ninguno del recinto*" (pág. 12).

Defectos a los que se añaden: "*los ojos bizcos, la boca pedigüeña, los huesecillos del pecho, apenas disimulados bajo la piel; las cañas de pescar de las piernas*". Imagen, en definitiva, de famélica mujer con

escasos recursos económicos como preludio al desenlace de la nueva aventura emprendida por el Noruego, atraído ingenuamente por la simpatía y bondad de la mirada bizca. En efecto, después de invitarla a beber y a comer abundantemente, de colmarla de bombones, muñecas y medias, de regalarle un sombrero y un ramo de flores artificiales; al disponerse a acompañarla la joven reacciona muy ofendida:

"- *¿Pero por quién me toma, le vuelvo a decir: Sépase que, aun cuando me ha conocido en un "cabaret", soy una señorita, una mujer decente.*

- *¡Muy bien! ¡Precisamente lo que a mí me gusta!*

- *¿Y con una señorita así quiere subir a su cuarto a las dos horas de conocerla? ¡Pues vaya una idea que tiene usted de las señoritas decentes" (pág. 14)*

El tercer fracaso en su encuentro con mujeres españolas (la piropeada en la calle y las dos tanguistas) colma la paciencia y expectativas que sobre España tenía el ilustre profesor y por ello decide "*huir de una tierra tan adusta*" (ibid), no sin antes dar cuenta, a quien le ha servido de cicerone por la vida nocturna madrileña, de la desventura con Socorrito (pretexto narrativo que proporciona coherencia a lo relatado) ni de lanzarle gestos y palabras de reproche acordes con su trazado de intelectual-romántico:

"*Volvióse rencorosamente hacia mí como si yo tuviese la culpa de esta adustez de mi patria.*

- *Ahora comprendo por qué Don Quijote se forjó una Dulcinea a su gusto y don Juan y don Luis, menos imaginativos, se fueron el uno a Italia y el otro a Francia. ¿Qué les esperaba aquí a los pobres? ¡Y yo, iluso de mí, seducido entre otras cosas por la historia de estos dos, he venido a España" (Ibid).*

Con estas referencias a personajes literarios, como efecto recurrente de la engañosa idea de España que los libros proporcionan, se cierra el capítulo y las primeras experiencias, negativas, de un noruego en Madrid, conducido por un personaje que a partir de ahora dejará de guiarlo.

La ilustración insertada en la página siguiente (15) representa a una atractiva mujer más identificada con la Gitana que con Socorrito, a quien alude tanto la imagen de fumadora como el pie "*Con el codo apoyado en la mesa, en la mano alta sostenía un cigarrillo...*" (pág. 12), efecto transformativo tan del gusto de Bocquet que aquí, por su función rememorativa e inclusión al final del capítulo, permite superponer los dos tipos de tanguistas que han servido como motor de los acontecimientos en el capítulo II.

La palmera del mediodía

En los capítulos III y IV, el protagonismo de "*el pino del septentrión*" es compartido por una "*obrerilla*" (pág. 18), Paloma, en quien queda encarnado el prototipo de la apasionada mujer española: "*la palmera del mediodía*" de la balada mencionada al inicio de la novela. El narrador es destinatario del relato del profesor y puntualmente lo transmite a los lectores. Alterna esta voz narrativa en el IV capítulo con la del narrador omnisciente, cambio justificado por el prolongado tiempo narrativo, desprovisto de encuentros

entre los personajes masculinos. Se abre el capítulo III (págs. 16-21) con el encuentro sorpresivo, "*pasaron unos días sin que lo viese*" (ibid), entre el noruego y su antiguo cicerone, delante de un "*taller de costura*" (ibid) de la Gran Vía madrileña. Las primeras palabras de Cristián sirven como justificación a su cambio de planes: "*España con todos sus defectos es un país del que no puede irse uno fácilmente*" (ibid). Ellas dan paso a la mención de sus recorridos por Aranjuez, Toledo. El Escorial. La alegría que muestra su rostro hace pensar a su interlocutor: "*-Este ya se ha convencido de que aquí no pueden pedirse ciertas gollerías, y, habiendo apencado con lo único a su alcance, saca toda esa alegría del verdadero motivo de su viaje, dedicándose ya más tranquilo a preparar su obra sobre nosotros*" (ibid).

Sin embargo, pronto revela que la causa de su permanencia en nuestro país no se cifra en el interés por estos viajes sino en la esperanza de ser correspondido por una mujer "*una muchachita que puede acabar por comprenderme. Precisamente estoy esperándola*" (pág. 18). Esta muchachita es una modistilla, única posibilidad, después de estar "*Atento al estudio de las costumbres madrileñas*" (ibid), que se le ofrece para conseguir hacer realidad su sueño; "*su falta de relaciones en los altos círculos sociales, cuyas mujeres serían toda la ilusión de aquel hombre le hizo conformarse con una obrerilla*"(ibid). Breve apunte crítico sobre las costumbres licenciosas de las mujeres de clases altas, narrativamente poco congruente, si tenemos en cuenta que este personaje, aunque extranjero, es ilustre profesor y amigo del Canciller de Oslo, razones que, en buena lógica, se le hubieran abierto fácilmente las puertas de la alta sociedad madrileña. Tal incongruencia la consideramos encaminada a justificar la presencia en el relato de la modistilla pizpireta e ingeniosa tipo recurrente en buen número de novelas galantes, y con idéntico papel al que cumple en **El pino y la palmera**: hacer posible la relación extramatrimonial entre dos personajes pertenecientes a distintas clases sociales, si bien, en esta novelita, el prototipo de señorito tarambana es suplido por el apasionado noruego, al fin de dotarla de cierto aire cosmopolita. La costurera se presenta a los lectores a través de un diálogo de signo castizo que la sitúa en un específico grupo geográfico-social. Sirva como muestra la siguiente cita: "*-Esto es un hablar. No creo que usted venga por derecho, ni tampoco me he fijao en si usted es mi tipo. Pero a la hija de mi madre no la lleva ningún sinvergüenza a parte alguna si no pasa antes por la Vicaría, que como usted parece de fuera y seguramente no lo sabe, pregunte donde está y pa lo que sirve*" (pág. 19).

Transcurre el diálogo de contacto primero con observaciones sobre el matrimonio; por él el noruego siente cierto temor "*en un país donde el divorcio prácticamente no existe, ya que, según todos los días se lee, los divorciados la emprenden a tiros con el antiguo cónyuge*"(pág. 20). Primera alusión a desenlaces trágicos que será retomada en capítulos posteriores. No obstante, el deseo supera al riesgo: "*¡Tengo tantas ganas de que una española me quiera!*" (pág. 20); le propone a la joven vivir juntos o "*si usted se obstina en cosa más grave nos casamos*" (pág. 21). Con el lacónico mensaje impersonal: "*-Se pensará*", emitido por la modistilla, finaliza el capítulo. La incorporación de este nuevo tipo femenino va acompañada del tributo descriptivo correspondiente. Es más breve que los dos anteriores pero comparte con ellos, la

recreación en detalles sensuales; sensualidad que explica la decidida actitud de Cristián:

"Conforme la miraba advertía todo lo bonita que era, con aquellos ojos enormes y el cuerpo lleno de prometedoras sinuosidades. Al través del abrigo entreabierto, insinuábase un seno tan anhelante y mórbido que en la faz de Cristián hasta los lentes llegaron a conmovirse. Esto fué lo que acabó de perderle. Volvió ella a detenerse, conmovida" (pág. 20).

En el capítulo III (páginas 21-29, ilustración en la 23), se advierte polifonía de voces narrativas con enfoque, en ocasiones, impreciso, alternando así la coherencia e intenciones de objetividad mantenidas hasta este momento.

La aclaración con que se inicia: *"Esto fue lo que hablaron Cristián y Paloma, que así se llamaba la costurera"*(pág. 21), enlaza con lo relatado en el anterior capítulo y sirve como guiño al lector para recordarle la existencia de un narrador con doble función: la de paranarrador y la de paranarratoria; a esta doble voz remiten las palabras que dan por terminado el encuentro entre los dos personajes masculinos:

"Y Cristián, viendo abrirse la puerta del establecimiento y un torrente de obreras lanzarse bullicioso a la calle, dió término al informe" (pág. 24).

Continúa, sin embargo, el informe sobre la aventura amorosa con Paloma y en él se intercala una apelación semejante a las citadas. Pese a ella, el relato corre a cargo de un narrador omnisciente neutral, voz que se mantiene hasta el inicio del capítulo siguiente. A lo hablado por los protagonistas del capítulo que nos ocupa sigue una inconcreta referencia temporal: una tarde de invierno a la hora del crepúsculo como inicio de encuentros que, a los dos días, arroja como resultado el noviazgo de la pareja y su asistencia al cine: *"era domingo, Cristian, ya novio de Paloma, consiguió llevarla al cine"* (pág. 21). De nuevo, los deseos del noruego chocan con la decencia de éstas. Su queja da paso a un discurso comparativo entre las españolas: *"Las mujeres no debían negar tan cruelmente los tesoros de su dulzura"* (ibid), y las noruegas, cuyo desinhibido comportamiento queda reflejado: en un entregarse a un hombre que *"les pareciese bien"*(pág. 22); en un tumbarse desnudas en las playas durante el corto verano noruego, o, igualmente desnudas, en andar *"por entre los pinos de las más bucólicas aldeas"* (ibid) y sin que ello afecte a su reputación: *"señoritas de lo mejor, decentísimas, hijas de políticos, de banqueros"* (ibid). Las espontáneas expresiones de Paloma: *"¡Caray con Noruega! ¿Y cómo te has venido?"* (ibid), dan pie a aclaraciones sobre la necesidad de la pasión, posible sólo en España, como efecto de recurrencia del trazado romántico del personaje: *"¿Cuándo vas a ser para mí la encarnación de esta tierra de mis sueños? ¿Cuándo como sus flores y su sol?"* (ibid). Anticipan, a su vez, escenas similares a las descritas para Noruega, compartidas con la española moderna. Este juego de contrastes se prolonga ante la tenaz negativa de la costurera a conceder algo más de besos y *"pellizquitos, donde sea"*(pág. 24) mientras no se formalice la relación. Finaliza con estas consideraciones el informe de Cristián y el cambio de punto de vista al que aludimos se inicia con la siguiente advertencia: *"Cristián hubiese seguido quien sabe hasta cuándo en aquel ritmo lento y desesperante"*

si el azar no decide pronto acelerarlo" (ibid). El *deus ex machina* de la providencia poética queda representado en un tipo de chulo madrileño con gorra, chaqueta entallada, "apostura retadora y marchosa" (pág. 25), antiguo novio que "afeaba a Paloma ciertos proceder" (ibid). Recriminaciones que, al fin, hacen decidirse a la joven "sin familia" (pág. 26), a trasladarse, desde la "tolerante casa de huéspedes" (ibid), al pisito alquilado por el noruego "al final del barrio de Salamanca" (ibid). Vuelve a presentarse nuestro polifónico y ubicuo narrador, en estos momentos, para transmitirnos la satisfacción de Cristián al ver colmado sus sueños:

"Cuando volví a ver al noruego, éste resplandecía. El chulo no había vuelto a presentarse y él era, según me dijo, uno de los seres más felices de la tierra. Alegre el rincón de su barrio, cómodo el pisito, bella y cariñosa la mujer que le deparó la suerte, ¿qué más podía pedir? Poniendo en orden sus notas, leyendo sus libros, tomando apuntes o simplemente descansando de la labor, sentía siempre, sobre sí, el amor cada vez más fuerte de aquella criatura. ¡Qué acertado estuvo en venir a España! ¡Qué bien había hecho en buscar, como quien busca un tesoro, el amor de una española!" (ibid).

La llegada del buen tiempo (informa el narrador omnisciente) propicia los paseos de la amorosa pareja por el Retiro, la Moncloa, el Pardo, el Parque del Oeste. Los efectos de la explosión vital de la primavera en Cristian dan lugar a escenas atrevidas, (solo sugeridas) en estos lugares vigilados por guardas para salvaguarda de la moral pública. Estos incidentes sirven de pretexto a breves apuntes de época: el riesgo de acabar en "la comi" (pág. 27) si son sorprendidos, o la venalidad de los vigilantes a los que el noruego paga su silencio a uno de ellos "que estaba *"parao"* [...] Cristián tuvo que darle diez" (pág. 29) duros. Por otra parte, el contacto con la naturaleza permite, el recuerdo del lejano país y el deseo de ver a Paloma "desnuda bajo el sol" (pág. 27), a semejanza de las mujeres de la isla sueca de Gotland. En la negativa de la joven aparecen, nuevas referencias de época, expresadas en el estilo vivo tajante y castizo que la caracteriza:

"-Es que los hombres de esos sitios no deben tener sangre. Me pongo yo aquí como dices y hemos dao el mitin. En las piscinas, desde hace algún tiempo, aún se permite el maillot.. Pero como algunas comenzasen a exagerarlo, lee las órdenes del gobierno: nada de maillots sintéticos como no sea en sitios reservados exclusivamente a mujeres. En las playas, casi el traje de baño de las abuelas y una capa desde la caseta hasta la orilla del mar. De modo que déjame en paz." (pág. 28).

Este rasgo idiomático es, precisamente, el elegido para el pie de la segunda ilustración insertada en la página 23: "-Anda éste ¡Más alto que la torre de la telefónica y con esas gafas que parecen una bicicleta... (pág. 19)". Símil hiperbólico de raíces populares que remite (por su función rememorativa) al primer encuentro y a los únicos rasgos físicos utilizados para el trazado del noruego. Subrayan, además, la vivacidad e ingenio de la modistilla, representada en el texto gráfico con los *brazos en jarras*; con gesto

seguro y sonriente, alza su mirada hacia la severa figura masculina: corbata, abrigo, sombrero, bastón y, gafas.

La moderna eva.

Los dos capítulos siguientes quedan signados por un cambio en las costumbres amorosas de la pareja que derivan en la búsqueda de una nueva aventura. Novedad acompañada de la incorporación a escena del último tipo de mujer: la desinhibida moderna. En ellos se observa la polifonía de voces que hemos señalado en el capítulo anterior; puntualmente se producen encuentros entre el narrador y Cristian en pro de la coherencia narrativa, si bien con escasa incidencia en el desarrollo de los acontecimientos.

El capítulo V (págs. 29-35, ilustración en la 31), da cuenta del cambio en las costumbres de la pareja basado en el prototípico esquema: mujer en casa, hombre disfrutando de los días y noches madrileñas, ante la negativa de Paloma a acompañarlo. La inmediata consecuencia de esta nueva forma de vida es el encuentro entre el narrador y el noruego en el cabaret descrito en el capítulo II, donde, para sorpresa del antiguo cicerone, lo halla plenamente aclimatado: vino y juerga en compañía de la Gitana. Por el informe ("*sin abandonar tan dulces ocupaciones, trató de informarme*") (pág. 30) que su interlocutor transmite sabemos de los celos de la costurera, de su pertinaz resistencia a acompañarlo, de los insultos y recriminaciones que le dispensa cuando vuelve a casa, de cómo ha llegado a sospechar que tan anómala conducta se debe a una reencarnación de "*doña Inés, sedienta también de sacrificio, considerariase rebajada, deshonorada, teniendo que amar a un hombre incapaz de otras conquistas*" (pág. 32) y, en definitiva, de que con este cambio sólo pretende mantener la apasionada relación:

"Tengo que llegar a casa cada vez más tarde, cada vez más cohibido, más receloso, con más polvos sobre las solapas y últimamente hasta con manchas de carmín en los carrillos. ¡Y qué dichoso soy con esto! Paloma me riñe, me insulta, me clava las uñas. Pero me quiere. ¡Si viera usted cómo me quiere! ¡Cómo le gusta que sea así!" (Ibid).

Finaliza el informe haciendo referencia a lo que falta aún para que la felicidad sea completa "*-Que Paloma me encuentre un día con alguna [...] Una mujer honrada, sería indiscutiblemente lo que llenase las aspiraciones de Paloma. Una amiga suya, el ideal*" (pág. 33).

Es el narrador omnisciente el encargado de presentar esta cuarta aventura, cuya protagonista no será una amiga, sino "*una vecinita de la casa*" (ibid) incorporada a escena a través de pinceladas descriptivas destinadas a destacar aspectos sensuales comunes a las anteriores descripciones: "*remangados los brazos, entreabierto la blusa sobre el pecho y una canción de amores y nostalgias temblándole siempre entre los labios bonitos*" (ibid). Responden estas apreciaciones a lo observado por Cristián, mientras la vecinita colocaba la jaula de un canario y tendía la ropa; aspectos sensuales y domésticos poco adecuados al trazado de este personaje por su notoria diferencia con las otras protagonistas. Diferencia, evidenciada en las líneas

siguientes destinadas a completar su prosopografía:

"Era rubia, de un rubio cenizoso, extraño en aquella tierra y que le recordó las mujeres de su patria. Recortados los pelos, caíanle sobre la frente hasta los ojos, dándole cierta apariencia de perrilla griffona. Alta debía serlo bastante, a juzgar por la esbeltez del busto" (pág. 34),

y confirmada con otro descubrimiento esa misma noche. A través de sutiles visillos el sorprendido observador, *"se le paralizaron de asombro las gafas"* (ibid), contempla durante casi una hora lentos movimientos de despojo de prendas con final de desnudo:

"Y velada por los visillos, ligeramente esfumada por la lejanía, un momento apareció ante Cristián sin camisa siquiera, en esa actitud de ciertas estatuas que inclinan el busto para levantar algo del suelo" (pág. 35).

Las exclamaciones, en solitario, que cierran el capítulo subrayan inequívocamente tales diferencias: *"- Y Paloma asombrada cuando me oía hablar de las mujeres de Gotland! ¡Si llega a ver esto!"* (ibid). En cuanto a la ilustración insertada en este capítulo V, se sitúa (digamos estratégicamente) antes de estas imágenes galantes. Su función es meramente rememorativa: retoma el momento en que el noruego da un billete al guarda, según indica el pie: *"Cristián tuvo que darle diez. (Pág. 29)"* (pág. 31). Diríase que la representación de estas dos severas figuras varoniles va encaminada a contrarrestar los atrevimientos (para **La Novela de una Hora**) galantes del texto narrativo.

En el capítulo VI (págs. 36-44 con ilustración en la 39) se completa la presentación de la Eva moderna incorporada a escena en el precedente. Las diferencias que en él observamos servían como contrafigura los tres prototipos de españolas (las dos tanguistas y la modistilla), se amplían ahora con otros rasgos que inciden en el *carácter moderno* de la nueva protagonista.

El primer indicio de modernidad queda representado por su afición a los deportes, asociados a automóvil esquís e indumentaria adecuada para la práctica del deporte: pantalón y *"pull-over"* (pág. 56). Imagen dinámica que hace suponer a Cristián que pudiera tratarse de *"una noruega de verdad"* (ibid). La joven, sin embargo, se confiesa española y de Madrid, en el primer diálogo convencional (en el ascensor) mantenido con el noruego y justifica su indumentaria por la afición que tiene a los deportes: *"Es que me gusta el sport muchísimo "* (pág. 27). Cumplimentado este rasgo, frecuente en la configuración del prototipo de mujer moderna (recuérdese la Condesa de Salaverría). Se atiende a otro : su carácter caprichoso con propensión al lujo. La encargada de transmitirlo es la españolísima Paloma, quien advierte al noruego: *"estás aviado. No piensa más que en lujos y en encontrar un panolis que se los paguen" (sic)"* (pág. 38). Advertencia que tranquiliza a Cristián, después de las visiones nocturnas a través de los visillos, porque constata que *"No se trataba de una profesional, sino de una señorita, una muchacha decente, la flor femenina que faltaba a su corona"* (ibid). Metafóricas expresiones con las que se anuncia el inicio de la nueva conquista. En ella se ponen en funcionamiento las desinhibiciones anunciadas en las imágenes

nocturnas a través de los visillos y su primera evidencia táctil tiene lugar en el interior de un automóvil camino de los conocidos (para escenas galantes) gabinetes de la Bombilla¹⁶. Propicio escenario donde

"A pesar de lo sórdido del gabinete, Cristián fue feliz. La Isi, haciendo honor a su nombre casi de diosa, sólo le negó lo que allí en modo alguno podía ser, tan brillante y claro el cristal sin contras ni cortinas que desde mitad de la puerta dominaba el recinto. Virtualmente era ya suya, toda suya, sin embargo. Ella misma acabó suspirando por un sitio que no tuviera cristales en la puerta" (pág. 41).

Una nueva presencia del narrador-guía recuerda que el relato de los anteriores acontecimientos responde a lo oído: *"Esto me lo contaba por la noche en el "cabaret", solos los dos ante una mesa tranquila, sin la gitana ni tanguista alguna"* (pág. 42). Pronto la tranquilidad se ve alterada por un violento incidente: una costurera celosa ha apuñalado a la Gitana, crimen fallido, por fortuna, para la apasionada asesina que *"lloraba amargamente"* (pág. 43). Este espectáculo hace exclamar al narrador-personaje:

"¡Qué escena para él! ¡Qué capítulo para su obra! ¡Aún había España! ¡Una mujer de la calle, vistiéndose de tanguista para no infundir sospechas y viniendo a un "cabaret" de lujo para matar por amor, con una navaja que seguramente se sacó de la liga! ¡Aún había España, aún! Cristián me miró preocupado" (ibid).

Mirada de preocupación causada por el paralelismo con su propia vida, pues considera que Paloma puede actuar de igual manera; anticipo de un final trágico que no habrá de producirse, según apuntamos en el resumen. De esta escena violenta se pasa, sin transición, a la tarde siguiente. El escenario del encuentro, un café en donde Cristian interroga al amigo sobre algún lugar en el campo, lejos de guardas o de ojos vigilantes de los parroquianos de los merenderos. No es el narrador, sino *"un señor sacerdote"* (pág. 44) que leía el periódico en la mesa de al lado quien le indica el lugar, *"un pueblecillo de la ribera del Jarama"* (ibid), y la persona a quien dirigirse: *"pregunte por la casa de Tomás"*. (Ibid). Información concisa y sorpresiva poco acorde con el proyecto de moralización de las costumbres, emprendido por **Editores Reunidos** a través de **La Novela de una Hora**.

Bocquet en la cuarta ilustración, insertada en este capítulo VI (pág. 39), utiliza el símbolo por antonomasia de la vida moderna, el automóvil, para la representación gráfica de la joven atípicamente española. El dibujo recoge a una pareja en actitud amorosa y en el interior de un coche. Su función es anticipativa y el pie *"-Le parece que vayamos a la Bombilla? (pág. 41)"* alude, inequívocamente, a una aventura galante.

España, otra Noruega.

En los dos últimos capítulos asistimos al desarrollo de *las expansiones amorosas* anunciadas en el anterior y a sus repercusiones en los tres personajes que se han mantenido como protagonistas de los

acontecimientos: la costurera, Cristian y la joven moderna. El desenlace, carente de efectos trágicos, bien distinto al esperado por el extranjero culmina su definitivo desengaño sobre España a la que identifica con Noruega.

Se inicia el capítulo VII (págs. 44-51, ilustración en la 47) con el arreglo de Cristian, furiosamente observado por Paloma. La excusa, poco creíble, de que tanto esmero, tiene el exclusivo propósito de pasar un día de campo con los amigos, da lugar a una escena de coloquiales recriminaciones ("*con quien vas a pasarla es con el pingo ese de la vecinita [...] A mi norueguito no me lo roba ningún pingo desorejado [...] Sería de ver que de la hija de mi madre se riese esa señoritinga y el noruego que se encontró en una almoneda del Rastro*" -págs. 45-46-) acompañada de gestos para retenerlo: "*Abrazada a él se lo decía besándole, pegando el cuerpo al suyo deseosa de atraerlo con aquella ardiente oleada de sensación y ternura*". (pág. 45). No lo consigue, ya que el noruego sólo está atento a la cita "*la Isi*". La tragedia parece estar servida. Sus reflexiones, en el coche que los traslada al apacible lugar indicado por el "*señor sacerdote*", inciden en este posible desenlace trágico

"-¡Curiosas-meditó- estas españolas! Exigen para amante un seductor de mujeres, lanzan al menos donjuanesco a toda suerte de aventuras, y cuando se enteran de que sus deseos son verdad y sólo ocurre lo que querían, se ponen furiosas y empalman la navaja. ¡Extraordinarias, extraordinarias verdaderamente!

Receloso de todas ya, clavó en la Isi los lentes escrutadores.

¡-¿Será así ésta también con todo su aspecto europeo y razonable?" (pág. 46).

Cumplida la presentación de personajes y la relación entre ellos, el protagonismo recae ahora en el paisaje extramuros de Madrid. Se condensan en estas páginas, descripciones paisajísticas de las que carecen los capítulos de escenario madrileño; prolongadas efusiones líricas, justificadas narrativamente por la semejanza entre los lugares por donde pasan y los de Noruega:

"Con cierta vaga y dulce nostalgia de la tierra nativa, se le ocurrió el sibarítico goce de respirar un día en medio de la reseca tierra castellana el perfume balsámico de los pinos, los árboles de su patria, casi iguales a aquellos de allí. Y el río no estaba turbio y tal vez los reflejase sobre la tranquila superficie, creando otro bosque más amable todavía en su indecisión de ensueño." (pág. 49).

Melancólico ensueño que desemboca en un baño, al atardecer, de la impulsiva y desinhibida joven: "*Con coquetería sutil metióse entre los pinos a desnudarse y sólo se mostró ya completamente sin velos Cristian sintió los ojos húmedos de ternura. Aquella visión, lejos de exaltarle, le apaciguaba. Cada vez más nostálgico a los recuerdos de la actitud de respeto ante el desnudo femenino por parte de sus compatriotas, agradeció a la Isi su desnudez como un regalo delicadísimo*". (pág. 50).

El ensueño de la idílica escena se ve alterado por el miedo al violento desenlace con que Paloma

lo amenazara, recordado tras la diabólica exclamación de la joven: "*¡Mira que si ahora apareciese tu mujer!*" (ibid). Pero, una vez más, el miedo a la muerte, a la navaja homicida de esa "*¡Española de verdad! ¡Mujer verdaderamente de fuego!*" (pág. 51) no lo detiene en sus planes, por el contrario los prolonga y complica.

La ilustración rememorativa insertada en este capítulo, (pág. 47), retoma la imagen del cuidadoso acicalamiento de Cristián, al fondo de la escena una figura femenina estilizada, brazos cruzados y gesto amenazante e inquisitivo reforzado por el pie "*-A dónde vas? (pág. 44)*".

El VIII y último capítulo (págs. 51-56) atiende, en primer término, a la complicación de los acontecimientos, ante el ruego de la joven de quedarse hasta el día siguiente en el paradisíaco lugar. Sobre el noruego sobrevuela el fantasma de la tragedia "*Cristian limitóse a pedir a los cielos que pusiese tiento en la mano de Paloma. Del navajazo, que fuera que fuera su dialéctica, no había quien lo librara*" (págs. 51-52). Pese a ello, se pliega gustoso a los requerimientos de Isi: noche en casa de Tomás y baño de la pareja a la mañana siguiente, con exposición al sol de sus cuerpos desnudos sobre la hierba. El peligro los acecha: son observados por unos chiquillos del pueblo desde lejos y Cristian disipa los temores de la joven a ser lapidados aludiendo a las costumbres naturistas de la época:

"-¡Qué va! Si fuese hace algunos años, no diría que no. Pero ahora están acostumbrados. Todos los domingos vienen por aquí esos jóvenes de los grupos de salud y cultura, que se bañan poco más o menos como nosotros" (pág. 52).

De nuevo, la percepción del noruego es contraria a la realidad española, encarnada en un lugareño: "*Salvo el anacronismo de los lentes, eran la estampa de Adán y Eva después del pecado. El ángel, en la figura de un hombretón que por su mayor autoridad entre ellos se destacó de otros dos, los arrojó también del Paraíso con palabras terribles.*

-¡A vestirse ahora mismo, so indecentes, que esto no es Biarritz ni San Sebastián y ya estamos hartos!" (pág. 53).

Cuadro de expulsión del paraíso al modo bíblico que acaba en encarcelamiento, sólo del varón, puesto que "*aquí no tenemos cárcel para mujeres*" (ibid).

A partir de este hecho, se inicia el desenlace y para complimentarlo y justificar los acontecimientos relatados vuelve a aparecer el narrador personaje. "*Con una tarjeta de Cristián vino a verme, contándome llorosa la aventura. Yo fui al pueblo sin conseguir nada. Para sacarlo de la cárcel hubo que hacer intervenir a la legación noruega*" (Ibid).

Han transcurrido dos días desde su salida de casa y nuestro piadoso narrador lo acompaña a casa para protegerlo de la violenta ira de Paloma. Sin embargo, como apuntamos en el resumen, la mujer española "*todo fuego*" (ibid) se había limitado a desmantelar la casa. El completo informe de la portera sobre las pesquisas por comisarías y legación noruega de "*La señorita*" (pág. 54) y su inmediata marcha a bordo

de un carro con los enseres de la casa y en compañía de "aquel joven que una noche estuvo ahí a la puerta hablando con el señor y ai que creo que el señor dió dinero" (ibid), se convierte en puñal metafórico sustitutivo de las trágicas navajas "la torpe señora acabó de clavarle el puñal" (ibid) aclara el narrador. Con él y con la evidencia del carácter eminentemente práctico¹⁷ de la supuestamente apasionada mujer española se instala definitivamente en la realidad de un país al que sus lecturas y vivencias en el tiempo transcurrido en él le habían hecho considerarlo como pasional y romántico. Tal evidencia lo determina a continuar su viaje para completar, exclusivamente, las notas que habrán de servirle para escribir su libro sobre "un país ni tan extraño, ni tan absurdo como fuera de él creemos" (pág. 55). Donde el amor, declara a su guía madrileño, "era un vino y bien estaba un trago. Si uno se excedía acababa por hacerle mal" (págs. 54-55). Todo ello aparecerá reflejado en el libro pocos meses más tarde publicado; el fragmento traducido al narrador por su amigo Pompey sirva como resumen de la idea sobre la romántica y diferente España:

"España, para nosotros, como cualquier país del mundo donde haya algo más que paisaje, donde el hombre viva con su alma y con sus pasiones, es sencillamente otra Noruega. He visto nieve en sus montañas, pinos en sus estepas, fiordos como los nuestros en algunas de las costas de Galicia, mucha lluvia en invierno, días completamente brumosos, mujeres en las islas Baleares y hasta en Castilla que, como en Gotland, se entregaban desnudas a la delicia no frecuente del baño de luz. ¿El amor? Más de acuerdo con la novela picaresca que con otra cualquiera de las referencias clásicas. Eso de que las mujeres llevan aún navaja en la liga, es un mito. Puede que la saquen en algún cabaret para atracción de forasteros. En su casa, las españolas, por mucho que digan, ya no matan a nadie"(pág. 55).

10.2.3. Una novela galante.

Por lo expuesto hasta ahora creemos suficientemente justificado el marbete que hemos elegido para clasificar a **El pino y la palmera**; novel aerótico-galante, que se mantiene, en los llamados límites del buen gusto: algunas escenas de desnudo, pero siempre enmarcadas en un tono entre lo lírico-natural, y ausencia absoluta de escenas de alcoba. Pese a estas conscientes limitaciones, esta novelita de Francisco Camba en el contexto de las publicadas en **La Novela de una Hora** resulta *atrevida* y no sólo por estas escenas galantes, incluidas las del "Cabaret de lujo", sino, fundamentalmente, por las *costumbres amorosas* que en ella se plantean. Todas quedan fuera de las relaciones conyugales, socialmente aceptadas por la moral tradicional y en ningún momento pesan sobre ninguna de ellas discursos propios de moralista severo. La naturalidad de lo habitual es el ingrediente básico y común a todas, justificadas narrativamente por el eje vertebrador de oposición de tipos femeninos, esencial sustento de la trama novelesca. Ciertamente es, que se trata de estereotipos abundantes en las colecciones de los años diez y veinte; la novedad radica en haber retomado este modelo ya periclitado poco adecuado al proyecto ideológico de **Editores Reunidos**. De otra parte,

aunque el escenario predominante (Madrid) resulta ser el habitual en las novelitas de quiosco, la incorporación, a este espacio trazado de forma realista y concreta de un protagonista extranjero, le confiere cierto aire de moderno cosmopolitismo, por el continuado contrapunto entre las costumbres observadas y las nativas. Consigue de este modo Francisco Camba reunir en esta novelita sus dos facetas novelescas: la costumbrista de sus primeras novelas (aunque los ambientes galaicos son trasladados a los madrileños) y la cosmopolita, menos apreciada por sus coetáneos¹⁸ que aquella. Simbiosis ceñida a los preceptos de coherencia narrativa y cuyo resultado conjunto es el de una novela breve, si no maestra, sí adecuada a los imprescindibles requisitos que su extensión exige. Hemos de recordar, no obstante, la vacilación en el uso de voces narrativas indicadora de escasa práctica en el relato en primera persona. Comparte este punto de vista narrativo con uno de sus predecesores en **La Novela de una Hora**, Jardiel Poncela¹⁹, si bien en su manejo demuestra el novelista gallego menor pericia.

Terminaremos recordando un rasgo de estilo novedoso en la serie que estudiamos: el fluido uso del diálogo y, sobre todo, de la lengua coloquial-vulgar como eficaz medio de configuración de caracteres, en todo momento adecuado a las situaciones y al decoro de los personajes.

NOTAS

1. Corresponde la cita a Rafael Cansinos-Asséns, **La novela de un literato**,¹ Madrid, Alianza tres, 1982, pág. 173. Del anarquismo aristocrático de Julio Camba y del sentido práctico de los dos hermanos gallegos se ocupa en las páginas 172-174. Emilio Carrere (autor del capítulo noveno de **Cien por Cien**, publicado en el número precedente de **La Novela de una Hora**) en su apunte impresionista sobre la tertulia del **Fornos** presenta conjuntamente a los dos Camba: "*Más lejos los hermanos Camba, con largas melenas bajo las haldas de sus chapeos*" (Cfr. Antonio Espina, **Las tertulias de Madrid**, Madrid, Alianza tres, 1995, pág. 239).

2. Estas noticias sobre su vida, andanzas y proyección literaria las hemos tomado del prólogo a **La Garra invisible**, "*La Novela Mundial*", 19 de mayo, 1927, nº 62. Titulado **FRANCISCO CAMBA**, se abren estas tres páginas, de nuevo, con alusión a su hermano: "*como su hermano Julio, el ilustre humorista, Francisco Camba nació en Villanueva de Arosa*". Los datos sobre su actividad periodística y viajes a América no aparecen fechados.

3. Corresponde este esbozo a Nicolás González Ruiz, **La Literatura Española**, Madrid, Pegaso, 1943, pág. 145. A lo citado añade: "*Es Francisco Camba, hermano de Julio, nuestro humorista casi solitario*" (Ibid). Se completa el apunte con referencia a sus dotes irregulares con novelista, a la cita de "*El pecado de San Jesusito, la valoración de Madridgrado especie de crónica novelada, que es lo más afortunada que ha producido*" (Ibid, págs. 145-146) y da cuenta inicio de sus **Episodios Contemporáneos**.

4. El protagonista de **La Novela Mundial** (op. cit) hace coincidir este regreso con la entrega "*a las prensas*" de **El amigo Chirel** por lo que podría fecharse hacia 1918. La supuesta edición bonaerense de **Los Nietos de Ícaro** es inencontrable. La primera edición española de esta novela es

la publicada por Perlao Páez y Cía. en 1911.

5. Concha Espina, única colaboradora de **La Novela de una Hora**, fue también distinguida con este galardón (Cfr. nuestro la página 554 del apartado que le hemos dedicado).

6. Nuevas coincidencias, quedó anotado (Cfr. las páginas que hemos dedicado a W. Fernández Flórez y Pedro Mata) cómo el premio del Círculo de Bellas Artes de 1917 fue compartido con otros dos colaboradores de **La Novela de una Hora**; W. Fernández Flórez y Pedro Mata y del jurado, que lo otorgara, formaba parte la novelista santanderina. Carecemos de datos que permitan justificar los cinco años que median entre la concesión del premio a **El pecado de San Jesusito** y su primera edición en *Renacimiento* (1923). En el prólogo citado de **La Novela Mundial** se consigna lo siguiente: "*Con El pecado de San Jesusito, novela corta que más tarde adquiere proporciones mayores, obtiene el premio en un concurso convocado por el Círculo de Bellas Artes, en el que también triunfan Antonio de Olmet y García Sanchíz...*". Quizá en esta conversión de relato breve en extenso pudiese cifrarse la diferencia de fechas apuntadas. Con todo tanto este dato como los referidos a los copartícipes del premio han de ser tomados con cautela. Obsérvese la disparidad entre los citados por el prologuista (Antón de Omet y García Sanchíz) y los que hemos considerado sus compañeros en este premio, atendiendo a otras fuentes. De ellas dimos cuenta en páginas anteriores.

7. Esta simultaneidad en los dos premios, unida a la referencia temporal del inicio en su *reconocimiento* sólo tres años antes (es decir, 1922) confirman tanto el orden de recepción de los premios conseguidos, como su importancia para acercarse a la fama. Fue el primero el del Círculo de Bellas Artes, el segundo y definitivo el de la Academia.

8. Vid. Prólogo citado, pág. 5.

9. Ibid. Sin ser desdeñable este número de ejemplares editados, está muy por debajo de los que alcanzaron, por ejemplo, algunas novelas de Pedro Mata.

10. Op. cit. pág. 6.

11. Ibid.

12. Así son anunciadas tanto en el prólogo citado de **La Novela Mundial** (1927) como en el anuncio de **Obras de Francisco Camba**, insertado en la contraportada de **La noche mil y dos** publicada en "*El libro para todos*" (1930). Los tres años transcurridos entre estas dos fuentes informativas indican el paro, en cuanto a ediciones, de sus novelas más favorablemente acogidas por el público. Similar estancamiento editorial se observa en sus otras novelas: **Los nietos de Ícaro** y **El amigo Chirel** se mantienen en una segunda edición y **El pecado de San Jesusito** en una tercera.

13. Sus últimas novelas anteriores a 1936: **Crimen de mujer** y **Machicha Monroy**, las data Eugenio García de Nora (**La novela española contemporánea**, I, Madrid, Gredos, 1970²) en 1930. No aparecen anunciadas en el catálogo de Obras de Francisco Camba insertado en la reedición de **La noche mil dos** (CIAP, 1930), donde las últimas reseñadas son: **Una morena y una rubia** y, en prensa, **A la sombra**. Pudiera tratarse de la publicada bajo el título **Crimen de mujer**. Lo que sí parece cierto es el vacío desde estas novelas hasta **Madridgrado** (1940). Seguirán a ésta en la posguerra **Fernando Villamil** (1944) y las dos series de **Episodios Contemporáneos**. En la época de la primera serie, "*verano de 1940*" se sitúa la silueta trazada por José Alfonso y de ella, además de la anécdota, de su crítica "*como negro*" sobre **Madridgrado** publicada en **El Alcázar** con la firma de Bonmatí, se nos presenta a F. Camba como tertuliano del café Castilla: "*Tenía excelente fondo y era un amigo y un compañero muy apreciado. Aireaba cierta fama por dos novelas publicadas en su juventud: "El pecado de San Jesusito" y "Una morena y una rubia". Era un ameno escritor realista*

sin grandes complicaciones psicológicas" (**Siluetas Literarias**, "Paco Camba", Valencia, Prometeo, 1967, pág. 61).

14. La firma de Bocquet aparece en los dos primeros números (Palacio Valdés y W. Fernández Flórez) en el quinto (Concha Espina) y en el séptimo (Jardiel Poncela). Este número diez será el último ilustrado por este dibujante.

15. Obsérvese, en este sentido, la total ausencia de estas descripciones en las novelas de Insúa y de Zamacois, por acudir a dos ejemplos de novelistas conceptuados como galantes. Indicio estos, por una parte de su evolución estética, pero, también, del proyecto de moralización de costumbres emprendido por **Editores Reunidos** y del que hemos proporcionado reiteradas muestras.

16. Recuérdese que Tomás Borrás, autor del capítulo III de **Cien por Cien** conduce a los personajes de la **Novela Multiplicada** hacia este merendero de las afueras de Madrid y, que en sus reservados se produce una parodia de las escenas galantes propias de los novelistas, de segunda fila, de costumbres madrileñas.

17. El aspecto calculador con que al final se presenta a la apasionada Paloma recuerda a Adelaida de Armentón, protagonista de **El pecado de San Jesusito** y a su tía la Laberca. En el comentario elogioso dedicado a esta novela por Cansinos-Asséns (**La nueva Literatura IV**. Evolución de la novela, Madrid, Páez, 1927) señala: "*esas volvoretas, al parecer tan locas, no son sino muy prudentes y van siempre buscando el mejor arrimo, sin que la luz del verdadero amor las ciegue*" (op. cit. pág. 126).

18. Cfr. Los comentarios de Cansinos-Asséns, op. cit. páginas 115-138.

19. Cfr. Nuestro apartado V. 7.2.2.

11.1. JOSÉ MARÍA PEMÁN.

El autor destinado a cubrir el undécimo número de **La Novela de una Hora**, José María Pemán (Cádiz 1897¹-1981) de haber continuado el reclamo de contracubierta hubiese sido anunciado como "*el joven y ya célebre escritor que tan clamorosos éxitos ha alcanzado en el teatro*", palabras con que fuera presentado Enrique Jardiel Poncela, primero de los *jóvenes autores* incorporado al catálogo de nuestra revista. Hacemos esta observación no tanto por la edad del escritor gaditano (treinta y nueve años en el momento de la publicación de **El vuelo inmóvil**, mas comparativamente joven, habida cuenta de la edad de sus predecesores), cuanto por el hecho de que su popularidad, por estas fechas (15 de mayo de 1936), le vino dada por la controvertida representación de **El Divino Impaciente** (1933). Coinciden Juan Chabás y Nicolás González Ruiz en la apreciación de cómo en el éxito de este drama intervinieron factores extraliterarios, en tanto que su estreno formaba parte de una campaña contra la disolución (dictada por el primer gobierno de la Segunda República en enero de 1932) de la Compañía de Jesús²; éxito por el que tras "*mil representaciones obtuvo el Premio Cortina de la Real Academia Española*"³. Esta campaña vino precedida y apoyada por la revista **Acción Española** ⁴ que, desde el 16 de diciembre de 1931, se propusiera aglutinar a los intelectuales de signo católico-derechista, dispuestos a la defensa de los "*altos ideales nacionales*"⁵, a la "*restauración de las esencias de la España tradicional*" ⁶. En ella tomó parte activa el afamado dramaturgo como colaborador y Presidente de la revista. Entramado, en fin, de directísimas interrelaciones a las que hemos de añadir el premio Mariano de Cavia, otorgado por **ABC** en 1935, por su artículo "*Nieve en Cádiz*" publicado en este periódico. Así, en algo más de un lustro, aquel "*cierto señor Pemán*", con que la crítica recibiera sus primeros libros de poesía, novelas y cuentos anteriores a 1930⁷, se va abriendo rápido paso hacia el mundo de los consagrados. Camino iniciado con **El hecho y la idea de la Unión patriótica**, (1929) que habría de desembocar en su elección como miembro de número de la Real Academia Española en 1936⁸. Este es el bagaje con el que se incorpora a **La Novela de una Hora** un escritor, sin demasiada trayectoria novelesca y con, escasísimas colaboraciones en las colecciones populares que la precedieron; ausencias, ambas, que hacen aún más sintomática su presencia en el catálogo de **Editores Reunidos**. Apuntemos, brevemente, a fin de matizar estas aseveraciones, que desde 1927 a 1933 cuenta en su haber novelístico con sólo dos títulos: **Romance del fantasma y doña Juanita** y **De Madrid a Oviedo pasando por las Azores**, publicados, respectivamente, en los mencionados años; de la misma manera, sus cuentos y relatos breves son escasos y, lo más significativo, sólo dos de ellos preceden a **El vuelo inmóvil** en colecciones de quiosco. Se trata de los editados en **La Novela Hispanoamericana**, revista valenciana de efímera existencia con un catálogo de 25 números entre los años 1927-1928. Por otra parte la elección de **Editores Reunidos** tampoco pudo cifrarse en sus granadas colaboraciones periodísticas (al modo de Bueno) o de su renombre en otros medios populares como el cine (caso de Jardiel Poncela).

Todo ello, en suma, incide inequívocamente, en el hecho de que su participación en **La Novela de Una Hora** estuvo mediatizada por claras razones de propaganda ideológico-política, al socaire del éxito alcanzado con **El Divino Impaciente** y corroborado⁹ por **Cuando las Cortes de Cádiz** (1934). Recuérdese, además, que en estos años, cuando *"la política lo invade todo y el escritor se ve reforzado a adoptar una postura ante ella"*¹⁰; la de Pemán es de claro compromiso con las derechas. Prueba de ello se nos ofrece, entre otros, en tres testimonios significativos: el primero en palabras de Valle-Inclán con motivo de una entrevista realizada por colaboradores de **Luz**, relativa a la campaña emprendida por esta revista *"contra los monumentos mediocres de Madrid"*¹¹. Al ser preguntado (enero de 1934) sobre el monumento a los Quintero, responde *"lo encuentro divino [...] está hecho a la medida de los hermanos Quintero [...]. Creo que es un error que Luz toque este asunto, porque [...] todo esto"*¹² *terminará con una sesión patriótica en las Cortes, en que los agravios, capitaneados por Goicochea, Pemán y Primo de Rivera, que son los tres tipos más cursis de España pedirán a los poderes públicos un acto de desagravio..."*.

El segundo corresponde al comentario de la revista **Noroeste** (primavera de 1935) como motivo de un mitin celebrado en Zaragoza en el que intervino Pemán: *"Lo más poético que el autor de Cuando las Cortes de Cádiz dijo en el mitin referido, fue esto: "Que si ayer la Virgen no quería ser francesa, menos quiere ser ahora separatista ni judía"*¹³. El tercero, recogido por Cansinos-Asséns¹⁴, tanto más significativo por tratarse del juicio de Concha Espina sobre el significado político del esteticismo católico. El marco, la tertulia de los viernes en su casa; las obras de referencia: **El divino Impaciente** y **Dios a la vista**, folletón, el último, publicado en el **Sol** firmado por Ortega y Gasset. Su comentario irónico sobre el fervor religioso, que se ha despertado en los escritores se cierra cerrado con la valoración siguiente: *"En el fondo ése es un movimiento político... El "¡Viva Cristo-rey!" es un "¡Muera la República!"*¹⁵. Clima, en fin, de agitación de todo signo, en el que el dramaturgo, periodista y orador gaditano desempeñó un papel protagonista, determinante en último término, de su efectiva participación en **La Novela de Una Hora**: donde desde la ficción novelada de **El Vuelo inmóvil**, según lo comprobaremos más adelante, se transmite su opción ideológica. Se configura así, de forma explícita, el discurso proyectado por **Editores Reunidos**, hasta este momento tan sólo transmitido de forma implícita y en determinados colaboradores (Bueno, Salaverría y, en parte, Insúa y Concha Espina).

Indiquemos, para concluir este breve esbozo, en la repercusión que la guerra civil y posterior dictadura tuvieron en la trayectoria creativa de Pemán. Su fiel adscripción al alzamiento y su permanencia en España tras la contienda (también su edad) coadyuvaron al incremento de su obra y popularidad, a diferencia de buena parte de los autores que le precedieron y seguirán en la aventura de **La Novela de una Hora**. Con el paso de los años, se instaló en una especie de liberalismo al *"abandonar su anterior postura de exaltación patriótica a ultranza e introducir el buen sentido, la normalidad, la ironía de los ilustrados"*

¹⁶. Apreciaciones de Gonzalo Torrente Ballester que, a la postre, explican cómo, pese a sus profundas convicciones monárquicas, el régimen de Franco "lo cultivó como una orquídea".¹⁷ En consonancia, en fin, con este reconocimiento popular y oficial será el encargado de abrir una de las colecciones de novelas breves de la posguerra, heredera del modelo Zamacois: **La Novela del Sábado** (1953) inicia la serie con **Luisa, el profesor y yo** ¹⁸, relato inédito de José María Pemán, anunciado como orador, dramaturgo y "durante algún tiempo presidente de la Real Academia de la Lengua"¹⁹.

11.2. EL VUELO INMÓVIL.

El número once de **La Novela de una Hora** (15 de mayo de 1936) presenta a sus lectores **El vuelo inmóvil**, relato inédito de José María Pemán. Las características del volumen, en su conjunto, son semejantes a las observadas para el publicado en noveno lugar (**El Secreto de la Abuela** de Insúa), ya que la escasa extensión de la novelita, 49 páginas (de la 3 a la 51, incluidas las cinco habituales ilustraciones interiores) implican irregularidades que afectan a la distribución espacial de **Cien por Cien**. Las últimas páginas incluyen el **capítulo XI** (págs. 52-62) a cargo de Roberto Molina (la única colaboración suya para la colección), más el inicio del **XII** (págs. 62-64) obra de Ramón Martínez de la Riva (no anunciado en nómina de colaboradores, ni en el reclamo de obras *en prensa*) a quien, casi tres meses más tarde (7 de agosto de 1936), le será publicado un inédito en el último número de nuestra revista. Esta anomalía en la distribución de capítulos de la **Novela Multiplicada** hubiera podido subsanarse fácilmente, bastaba sólo con haber incorporado dos planchas de propaganda editorial; pero, por razones no advertidas, sucede que tanto en este número, como en los cuatro siguientes, desaparecen estas páginas finales de publicidad editora.²⁰ A semejanza, asimismo, de otros números **El vuelo inmóvil** no va precedido de páginas de presentación, ni de reclamo específico sobre autor y obra; aquéllas resultan innecesarias, dada la fama alcanzada de Pemán en los años inmediatamente anteriores (lo hemos indicado en el apartado anterior) a los de publicación en este relato; éste viene condicionado por un cambio en el diseño editorial de la revista al quedar sustituido el anuncio de contracubierta por el de "*Primeros Volúmenes*", cambio que vimos se produjo desde el número nueve. Así pues, autor y título, en el caso que nos ocupa, han sido anunciados a los seguidores de **La Novela de una Hora** sólo en los dos números precedentes, no obstante, el nombre de "*José María Pemán*" queda asociado a la revista desde sus inicios, al ser incluido tanto en la nómina de "*Colaboradores*" como en el listado de "*En preparación obras de...*".

11.2.1. La muerte juega a parecer vida.

Con ligeras variantes hemos tomado para el epígrafe resumen del argumento una expresión utilizada casi llegado el final de la novelita: "*La Muerte que juega a parecer viva*" (pág. 50), puesto que en torno a la sublimación de la muerte, transformada en apariencia de vida en el movimiento estático de aves y en

La novela de
UNA HORA XI XII I
X IX V II III
JOSÉ M^A PEMAN II
EL VUELO INMOVIL



Cubierta correspondiente al nº 11, 15 de mayo, 1936.

la pervivencia del ideal recuerdo de la amada difunta, se articula el relato.

Es su protagonista, Héctor Vinuesa, *taxidermista* volcado en la tarea (considerada como arte) de conseguir con técnicas modernas que las aves muertas asemejen, pese a su inmovilidad, el vuelo, la disposición de las alas, la expresión de los ojos que le eran propios cuando tenían vida (de aquí el título de la novelita). La existencia del taxidermista, por la plena dedicación de su arte, está llena de renunciaciones: vive solo (su única compañía es una criada), no conoce el amor, ni las distracciones propias de la juventud, pues habrían alterado una maestría creadora, alcanzada a sus treinta y ocho años gracias a su propia intuición y esfuerzo: "*Sus padres no pudieron costearle totalmente la carrera de Ciencias*" (pág. 4), y su maestro en el arte de la taxidermia era tan solo "*un viejo practicón de la antigua escuela*" (ibid). Metódico transcurrir de los días, interrumpido por una apelación a deberes ciudadanos: una carta lo insta a incorporarse, como adjunto, en una mesa electoral con motivo de las elecciones a diputados. Obligado contacto con la vida cívica, que dará lugar a informaciones de época sobre componentes de la mesa, electores, opciones políticas y cuyo desenlace parcial supone el encuentro con una votante poco común que alterará, a partir de este momento, las domésticas costumbres del tímido y gris taxidermista. Su timidez y la desconfianza en su físico poco atractivo lo determinan a establecer, en un principio, una relación sólo epistolar con la moderna joven "*llena de vida y movilidad*" (pág. 17) (obsérvese el contraste con la *materia prima* de su trabajo) que conociera en el día de elecciones y de quien conserva una fotografía despegada de su pasaporte en el momento de votar. Por su cargo de adjunto conoce el nombre: Laura Flores y su domicilio: Amor de Dios, catorce; descubrimiento al que añade la compra de "*Poesías selectas*" (pág. 30) de Petrarca a "*un vendedor ambulante que estaba recogiendo su carrito de libros viejos*" (Ibid)²¹. El reencuentro con Petrarca, a quien había leído en sus años de bachillerato y la coincidencia en los nombres de las amadas le sugieren la "*ingenua proeza*" (pág. 34) de enviar sonetos del poeta toscano, firmados con una casi anónima H. Primeras misivas a las que su creciente inquietud (le impedía concentrarse en su trabajo, lo impulsaba a pasear al anochecer con resultado de encuentros poco idealizados, prostitutas que al verlo solo le dirigían convenidos gestos comprometedores) le lleva a añadir comentarios cada vez más amplios a los versos plagiados, que acaban convirtiéndose en cartas transmisoras de una "*pasión sin esperanza*" (pág. 36), aunque con estilo propio. El volumen del poeta italiano, en fin, queda lacrado con un rótulo rojo, "*Veneno*" (pág. 40), después de haber enviado una misiva en donde solicita a Laura el encuentro físico, desvela su personalidad y da cuenta de nombre y dirección. Dos días más tarde recibe la respuesta de la joven agradeciéndole el "*bien*" (pág. 41) que le "*han hecho sus cartas*" (Ibid). Fatídicas palabras, germen de continuadas cavilaciones en el inexperto e ingenuo amator, quien envía nueva epístola, "*en borrador*" (pág. 43), en la que "*ni disimulo, mis rodilleras, ni me tiño, ni cito a Petrarca*" (ibid). Íntegra revelación de su físico, carácter, trabajo, sentimientos, con la callada como respuesta. Este silencio lo decide a presentarse en la casa de la calle Amor de Dios, es recibido por la joven de la foto, pero no es Laura: Laura ha muerto. La dinámica y vitalista

votante es la encargada ahora, como íntima amiga de la difunta, de aclarar la sorpresiva superposición de figuras: la enfermedad le impedía ir a votar, pero "*como Laura no quería de ningún modo que se perdiera su voto*" (pág. 49) arreglaron, las dos amigas, la usurpación de personalidad. Esto justifica el desprendimiento de la foto, apresuradamente adherida al pasaporte de la enferma con el fin de cumplir su voluntad. Epiflogo aclaratorio completado con el verdadero nombre de la fingida Laura: "*Dolores Rodríguez*" (pág. 50) dispuesta a emprender un viaje a Cuba, "*donde tengo mis padres*", y con la entrega de un verdadero retrato de la verdadera Laura: "*¿No era aquella Laura, más gótica, más petrarquista, fingida y corregida - acaso adivinada- por su imaginación?*" (pág. 49). Desenlace de idealizada sublimación, acorde con su trabajo de disecador, destinado a "*vivir de ilusiones y recuerdos*" (ibid) y generadores, con la ayuda de la amada muerta, de una maestría jamás igualada: "*Como un rito de dedicación a Laura muerta, manipulaba cada vez con más extraña inspiración, las plumas frías y los sutiles alambres de su oficio. Nadie reprodujo jamás como él, en los pájaros muertos, el ímpetu de un vuelo inmóvil*" (Pág. 51).

11.2.2. Estructura y técnicas narrativas.

Resulta llamativa, en primer término, la práctica ausencia de estructura dialogística en una novelita obra de un afamado dramaturgo. Quedan, según veremos circunscritos los diálogos a las páginas destinadas a reflejar el ambiente de un día de elecciones y a las finales, atentas a la aclaración de la verdadera destinataria de las misivas amorosas. Con todo, esta palmaria ausencia se compadece bien con el carácter taciturno, tímido y solitario del protagonista de la historia, conducida por un narrador omnisciente, igualmente reflexivo, que valora el comportamiento, reacciones y rasgos (incluso físicos) de los personajes ya sean principales, secundarios a coro. Sólo en una ocasión se abre paso al narrador implícito, para dar cuenta de la edad (semejante a la del autor empírico) y carácter del protagonista: "*A esa edad que digo de los treinta y ocho años, Héctor Vinuesa era un ser dulce, silencioso y sencillo*" (pág. 6). El espacio en donde transcurre la acción es el habitual: Madrid con sus calles, su escuela pública que sirve como colegio electoral, más otros dos escenarios cerrados de carácter privado: el taller del taxidermista y el saloncito de la casa de Laura. Las descripciones de estos lugares son las imprescindibles para encuadrar los acontecimientos, tal y como requiere el relato breve, requisito observado por algunos de sus predecesores en **La Novela de una Hora**; si bien, a diferencia de ellos (Fernández Flórez, Insúa, F. Camba), las calles de Madrid parecen haberse contagiado de la inmovilidad y silencio que signan la existencia del taxidermista y la novela misma. En cuanto a las coordenadas temporales la referencia a "*las elecciones a diputados*" (pág. 10), cercanas a la primavera (pág. 36) precedidas de "*elecciones anteriores*" (pág. 14), nos sitúan en las celebradas en febrero de 1936²² como inicio de la historia, prolongada durante un mes, con marcas específicas y reiteradas que señalan el transcurrir del presente narrativo.

Queda estructurado el texto en cuatro capítulos, numerados con romanos y titulados al modo

genérico de textos narrativos vanguardistas: EL, ELLA..., salvo que, estos referentes pronominales, especifican su significado en nombres propios y apellidos de carácter, obviamente, individualizador. Tan sólo en el caso de **ELLA** por el juego de apariencia-realidad, propiciado por la confusión de dos nombres-dos personajes, adquiere valor genérico-simbólico.

Él y ella.

Los dos capítulos primeros se ocupan de la presentación de los supuestos protagonistas, encuadrados en los ambientes que prestan verosimilitud a la configuración de sus caracteres; bastante más perfilado el de **ÉL**, como corresponde a su protagonismo en la historia.

Las primeras palabras de **ÉL** (páginas 3-11) declaran nombre, apellido y profesión: "*Héctor Vinuesa. Taxidermista*" (pág. 3). Queda pues individualizado desde el inicio el supuestamente genérico personaje masculino; apreciación inicial que será confirmada en el capítulo, en su totalidad signado por el predominio de la voz omnisciente, sólo interrumpida primero por la presencia de la primera persona, señalada más arriba. Segundo, por una brevísima aclaración, a cargo de Vinuesa, sobre el significado de su profesión ante inoportunas llamadas telefónicas, causadas por el desconocimiento de "*las palabras científicas de bello aire helénico [...] solía contestar con dignidad y suficiencia: -Usted perdone. Taxidermista quiere decir disecador de animales*" (ibid). En tercer lugar, por un breve diálogo entre maestro y discípulo (sólo tres intervenciones) que da cuenta de las técnicas modernas (pasar "*un alambre desde el cuello del húmero al extremo del ala*" (pág. 5) para que el "*aguilucho*" (ibid) que estaban disecando "*parezca que va volando y se le vea al ala todo su imperio*" (Ibid). Y finalmente, por la orden escueta con que concluye el capítulo dedicado a **ÉL**: "*Luisa, para el jueves necesitaré un cuello de brillo*" (pág. 11), única referencia a la criada en la novelita.

Se ocupa el narrador omnisciente de transmitir un detallado y amplio retrato de este personaje considerado "*uno de esos casos vocacionales totales y absorbentes, que purifican una vida y le dan sentido sacerdotal.*" (Ibid). Primera mención religioso-coloquial que abre paso a un juicio sobre la condición humana y sus repercusiones en la práctica política:

"No importa que los ideales sean mayores o menores, con tal de que se les entregue total y generosamente la vida. Lo malo son los hombres sueltos, libres, sin adjetivo que absorba místicamente sus energías. Un mundo de hombres así es ingobernable. En cambio, sería suave de gobernar, como un rebaño, un mundo de arqueólogos, egiptólogos, taxidermistas, coleccionistas de sellos y matemáticos: sería un mundo dócil, niño, casto, bueno" (págs. 3-4).

Directísima apelación a la docilidad de los gobernados, especialmente connotada desde el punto de vista social y político habida cuenta de los agitados momentos en los que el discurso narrativo se sitúa; tanto

más cuanto, en la segunda secuencia de este mismo capítulo (después de una breve incursión en el pasado del taxidermista al que aludimos en el resumen: padres con escasos recursos económicos, maestro anclado en técnicas tradicionales, autodidactismo: a través de "*Libros y revistas de su oficio, maduraba sus doctrinas revolucionarias*" -pág.4-)se insiste en lo siguiente:

"A los treinta y ocho años, Héctor Vinuesa había logrado eso que suele creer el ideal de los pueblos fuertes y suele ser la aspiración de los seres tímidos: la libertad" (pág. 5).

La libertad del protagonista queda así asociada a las doctrinas revolucionarias aplicadas a su arte de dar vida a lo inerte y a haberse procurado un taller propio; "*pieza ancha y soleada, situada en un sexto piso, disfrazado de "tercer piso B" en un barrio extremo de Madrid*" (pág. 6), altura acristalada desde donde se divisaba "*un paisaje urbano de chimeneas, tejados, gatos, miradores y palomares, cerrado todo por las colinas violetas y velazqueñas del Pardo*" (Ibid)²³. El trazado del vocacional y solitario taxidermista se completa con una descripción psico-física relacionada con su continuado contacto con la muerte-viva:

"Esta paradoja de su oficio había quizás impreso en su alma, y aun en su fisonomía, una huella inconfundible. Héctor Vinuesa tenía un semblante taciturno y moreno, suavemente dorado como el de un santo de retablo. El hígado actuaba en él de dorador: la melancolía dirían los antiguos, más poetas. Lo único que redimía en algo la inexpresión de su rostro era la profundidad triste de sus ojos distraídos. Y también, por el contraste, el gris, ya casi plata, de su cabello prematuramente encanecido. En sus primeros años lo había llevado ligeramente alborotado. Luego, a los treinta y cinco, había decidido cortárselo al rape. Había sido como un símbolo de renunciamiento y desesperanza" (págs. 6-7)

"*Renunciamiento y desesperanza,*" abocados a otros rasgos de este carácter huidizo que calificaba como "*tonterías todas las cosas turbadoras que tenía adorar demasiado: el amor, las mujeres, los versos, la música*" (pág. 8). Nuevo pretexto del narrador omnisciente para introducir otro discurso crítico, caricatura del revolucionario teórico ²⁴ de la que hemos seleccionado los fragmentos más significativos:

"Como todos los seres de esta especie, guardaba en su alma una teórica e inerte rebeldía contra "el orden social", al que hacía culpable de las timideces y errores de su vida. Creía en un mundo futuro, idílico, tolerante y fraterno, y en la necesidad de una revolución previa. Todo esto creía él que era una teoría social, pero no era más que un estado espiritual elaborado confusamente con retazos de lecturas insuficientes, sueños no logrados y sensualidades contenidas [...] a fuerza de ser prácticamente tímido, era teóricamente revolucionario [...] ligaba el malestar de su soltería estrecha a dos o tres palabras sonoras: montería, latifundio, reforma agraria" (págs. 8-9).

Culminan, en fin, las digresiones ideológicas en la voz del narrador omnisciente con un juicio sobre las repercusiones del sistema democrático en las actuaciones futuras del protagonista: "*La democracia es*

como un viento sutil e igualitario que se cuele por todas las rendijas. No respeta el retraimiento del filósofo ni la soledad del poeta "(pág. 10).

Sutiles consideraciones sobre la irrespetuosa democracia que, suponemos, no precisan comentario; tanto más cuanto su agente es un oficio de la Junta del Censo comunicando el nombramiento como adjunto y en el que se recomienda la lectura de las advertencias insertadas al dorso, en donde "*Se copiaban varios artículos poco tranquilizadores de la Ley Electoral*" (pág. 11). La inquietud que estas palabras concitan en Vinuesa, unidas a su compromiso con la "*ciudadanía*", serán los factores que lo decidan a comparecer para la constitución de la mesa, cuatro días antes -jueves- del domingo electoral, protagonista del siguiente capítulo.

En efecto, aunque el capítulo **II** se presenta rotulado como **ELLA** (págs. 12-26, ilustraciones en la 15 y 23²⁵) puede ser considerado como crónica de un día de elecciones al que se incorpora una votante poco común. Así, el inicio, tras un breve saludo, nos sitúa en el escenario del colegio: "*la planta baja de una escuela pública*" (pág. 12). En su descripción, nuevamente, observamos la mirada crítica del narrador omnisciente, pues junto a lo habitual para estos acontecimientos: pupitres de madera, decorados con inscripciones de los alumnos y arrinconados para dejar espacio libre; carteles ilustrativos de distintas materias con fines didácticos; pizarra con tosco letrero no borrado, se superponen juicios desfavorables atentos a los nuevos métodos de enseñanza: "*Sobre las mismas paredes había pintados mapas y figuras geométricas. Porque esto de pintar por las paredes era antes un signo de mala educación, pero ahora parece ser que es un sistema de Pedagogía*". (Ibid). Y por si cupiera duda, sobre la renuencia del narrador ante innovaciones político-sociales, a continuación se ofrece una grotesca representación del emblema republicano:

"En el fondo estaba constituida solemnemente la mesa electoral. Sobre ella un cromo brillante representaba a la República en la figura de una señorita con gorro granate y "salto de cama" verde Nilo" (Ibid).

Al trazado del espacio sigue el de los componentes de la mesa: el presidente, "*oficinista retirado*" (pág.13) y el otro adjunto: una "*normalista [...] burguesita dulce e insignificante [...] hermoso pelo rubio oxigenado. Era terrible pensar que bajo él se alojaría la lista de los reyes godos*"(Ibid), imagen, irónicamente despectiva, de las mujeres dedicadas al estudio y la enseñanza. El coro de personajes responsables de la jornada democrática se cierra con genérica descripción de los interventores:

"divididos en bandos, a derecha e izquierda, como los hombres el día del Juicio Final. Eran casi todos jóvenes, fuertes, deportivos, despechugados, con camisas de tonos vivos" (Ibid).

Continúa el tono bufo en la segunda secuencia (iniciada con un dato temporal: "*A las ocho y minutos se abrieron las puertas del colegio*" (Ibid), al ser presentados los votantes como integrantes de una "*institución nacional*", "*la cola*" (ibid), animada por

"una oleada democrática de chistes y comentarios, que anegaba igualmente a todos los bandos, sexos y edades. Nada evocaba en ella sugerencias de lucha y controversia. Hasta las órdenes del guardia, encargado de velar por el orden eran suaves y paternales" (págs. 13-14).

Del inicio generalizador pasamos al detalle de tipos de votantes: *"una mujer de pueblo con canasto de legumbres"*, quien, *"con frondosa verbosidad"*, (pág. 14) cuenta haberse levantado a las seis, para que no la dieran por difunta, tal como sucediese en *"las elecciones anteriores"* (ibid); el sacerdote, *"recién desayunado"* (ibid); *"tres "proletarios" azules, idénticos, inexpresivos: borrosos de colectivismo y sindicato"* (Ibid-nótese el nuevo tratamiento degradativo aplicado a la clase trabajadora). Se cierra la galería de tipos con la enumeración de los componentes de *"una masa gris: obreros, burgueses, dos militares de paisano, tres monjas con sombrero."* (Ibid). Todo esto, aclara el narrador, lo veía Vinuesa de manera confusa dado su carácter ensimismado y contradictorio:

"Quería fijar la atención en todo aquello, fiel a su deber ciudadano. Pero fatalmente la imaginación se le iba en giros y volutas caprichosas. Hasta venir a pararse siempre sobre el cartelón con la jirafa. No estaba bien la proporción del cuello. Sufría de no poderlo corregir con su lapicero azul" (pág. 16).

Finalmente, el revuelo producido en *"la cola"* ante un votante indeciso: *"No sabe si decidirse por la izquierda o por la derecha"* (ibid), es el pretexto narrativo para la incorporación a escena de *"ella"*; cuyo retrato responde a un confuso estereotipo, mezcla de joven moderna sensual y devota:

"La ha visto a ella junto a la jamba de la puerta: alta, morena, arrebolado ahora ligeramente el color. Tiene la expresión llena de vida y de movilidad: cargados los ojos rientes y los labios húmedos, como cartucheras de proyectiles, de réplicas afiladas y veloces. Desenvuelta y moderna, bajo su velito antiguo, coquetamente caído sobre la frente. El vestido gris, ajustado, alusivo, franco y honrado para que los novios posibles sepan a qué atenerse. En la mano un montón de devocionarios negros cogidos con un elástico. Sobre el pecho una crucecita dorada. La media transparente. Las uñas, color lacre... Toda ella un pedazo de "mundo nuevo", lleno de vida, de salud y de despreocupaciones." (pág. 17).

Rasgos en los que incide el narrador en las páginas siguientes. Así, un gesto: *"Se dio otro toquecito en el vestido y acomodó, todavía con mayor justeza el busto joven. Todo ello con una inocencia de colegiala"* (pág. 18), remite a una sensualidad contenida e inocente; mientras que el incidente derivado de su falta de *"cédula"* (pág. 19) identificativa y su ofrecimiento a sustituirla por *"contrato de casa, pasaporte, licencia de conducir"* (ibid), para ejercer su derecho al voto, despiertan en la fantasía de Vinuesa: el prototipo de mujer moderna:

"una estampa atrevida, cifra del nuevo mundo, virgen para él: el auto a toda velocidad y ella, amazona de este siglo, en el volante, con todos los cabellos cortos y ondulados volándole hacia atrás, contra el viento, sobre la oreja pequeña y sin zarcillo" (pág. 20).

La crónica del domingo electoral, tras la incorporación a escena de *"la amazona de este siglo"*, se articula en torno a *ella*. Su firme deseo de votar informa sobre el poder decisorio de *"la mesa"* en casos semejantes al planteado por la joven: el presidente aboga porque vuelva *"a las cuatro, antes del escrutinio a acreditar su personalidad"*. (Ibid) con el apoyo del adjunto, mayoría que invalida la opinión de la intransigente y sectaria normalista: *"La normalista debía de ser sectaria y llevaba una crucecita sobre el pecho. Con gesto de examinadora que deja para septiembre a un alumno que no ha sabido multiplicar quebrados, opinó que no volviera"* (Ibid).

Este incidente, móvil del sublimado romance de los dos capítulos siguientes, tuvo lugar a las *"nueve y media de la mañana"* (pág. 17). El tiempo que transcurre hasta el momento de la cita queda ocupado por trascendentales meditaciones del ensimismado Vinuesa sobre la *"desigualdad y la injusticia"* en el mundo de los seres vivos (las aves) o inertes (las montañas). Entretenimientos especulativos, acordes con el trazado de su carácter, pero ahora presentados como medio de evasión del obsesivo recuerdo de la joven votante y preludio, en definitiva, del esperado encuentro vespertino. Se produce éste a la hora convenida *"a las cuatro menos cinco, ella apareció de nuevo a la puerta del colegio electoral"* (pág. 22) y, nuevamente, su presencia, propicia el detalle de normas electorales de carácter general:

"Se cerraron las puertas del colegio a las cuatro, quedando dentro los electores citados a aquella hora para acreditar su personalidad. Empezaron a hacer sus alegaciones". (Ibid).

Con este apunte consideramos concluida la crónica del día de elecciones puesto que, a partir de este momento, el relato queda exclusivamente centrado en Laura Flores, votante número veinticinco, con domicilio en la calle Amor de Dios número 14, quien en el momento de acreditarse como poseedora de un carnet de conducir roza con su mano *"levemente la mano de él"* (pág. 24). Contacto estremecedor por *"su aspereza viva, deportiva, caliente, mano de camarada, para ir apoyado en ella por aquellos países del pasaporte"* (págs. 24-25); al retrato anterior de mujer moderna, se añade el gusto por el deporte.

Se cierra el capítulo con un ingrediente sumamente convencional: el desprendimiento de la foto del pasaporte que queda en la mano del adjunto. Hecho fortuito que abre paso a la igualmente convencional historia de unos amores, signados por un fatídico destino de sublimaciones casi místicas y muerte; relato destinado, preferentemente, a las lectoras de **La Novela de una Hora**.

Ella, él... Y el destino.

Con este título queda marcado el capítulo IV de **El vuelo inmóvil** y si hemos recurrido a él es porque repite el utilizado para el III rotulado **ELLA Y ÉL**, coincidencia evidenciadora de la correlación

existente entre ellos, a la vez que remite a las dos anteriores. Sin embargo, tanto la enominación pronominal como el orden elegido, no se ajustan a los supuestos narrativos: primero, porque **Él** y **Ella** han quedado plenamente individualizados y definidos y, en segundo lugar, porque la anteposición de **ella** parece indicar un protagonismo que contradice la lectura de estos capítulos, centrados, esencialmente, en las inquietudes y cavilaciones del taxidermista, desprovistas de aquellos afanes de revolucionario teórico con que fuera presentado y sin que medie aclaración alguna que justifique tal cambio. Indicio de apoliticismo, acorde con el nuevo rumbo de una historia destinada a jovencitas. En cuanto al tercer elemento, **el destino**, aparece encarnado en el capítulo III en el vendedor de libros viejos que permite a Vinuesa el reencuentro con Petrarca: la asociación con la homónima amada inalcanzable, sirve como aviso, a lectores medianamente versados, del *destino* que espera al protagonista de la novelita. Referentes intertextuales, en suma, con los que, presumiblemente, se pretende trascender la cotidianeidad de los acontecimientos.

Caracteriza al capítulo III, **ELLA Y EL** (págs. 26-32, ilustración en la 31²⁶) su brevedad e insistencia, tanto en técnicas narrativas como en motivos presentados en los anteriores capítulos: absoluto predominio del narrador omnisciente, acorde con el carácter taciturno y solitario del protagonista. Se insiste, asimismo, en la plena dedicación a su trabajo y en su metódica disciplina alterada "*Al día siguiente de la jornada electoral*" (pág. 26) por un preciado tesoro: "*el retrato de Laura Flores*" (ibid), contemplado metódicamente cada dos horas. Excesos intranquilizadores y poco creativos, "*A la caída de la tarde abandonó el trabajo hosco y lento*" (pág. 27), que lo impulsan a salir a la calle. Lo conducen sus pasos a la calle Amor de Dios y observa, desde "*la larga tapia desnuda de un convento de monjas*" (pág. 28), el edificio correspondiente al número catorce. No se decide a indagar, menos aún a entrar, en el inmueble y continúa de mal humor su paseo; pretexto para un apunte costumbrista moralizante sobre cierta vida nocturna madrileña, con consiguiente huida de evas tentadoras, descritas con rasgos negativos, al igual que el escenario en donde actúan: "*mujeres solitarias con los ojos brillantes y los pómulos pintados y salientes sobre flácidas mejillas*" (pág. 29). Incluso la de "*silueta graciosa [...] daba una falsa sensación de tibieza y de vida*", a la que siguió por calles igualmente solitarias, le devuelve a una fétida realidad: "*El portal le abofeteó el rostro con un aliento barato de aceite malo y guiso de coles.*" (Ibid), decisiva en su apresurada huida del peligro. Contrasta esta tétrica escena con "*el ancho río de oro de una calle céntrica*" (pág. 30) que habrá de poner fin a su paseo y a perversas insinuaciones: en "*la calle dorada*" (ibid) tiene lugar su encuentro con el vendedor de libros viejos, vehículo de reencuentro con el poeta que sublimó el amor. La lectura de sus versos, a la luz de las farolas, le devuelve la autoestima y el equilibrio: "*la paz llegaba a su alma y se sentía alejado, por grandes distancias, de la mujer pintada y el portal oloroso de fritanga. Se estimaba a sí mismo*" (págs. 30 y 32). Se cierra el capítulo con alarde cultista al transcribir literalmente un verso del poeta italiano: "*Trovammi Amor del tutto disarmato...*" (pág. 32).

El capítulo IV, **ELLA, ÉL... Y EL DESTINO** pese a su notable extensión (páginas 32-51, con

ilustraciones en la 39 y 47²⁷) aporta escasas novedades. Las más significativas responden a la superposición de voces narrativas en un discurso hasta ahora monocorde. Una de estas nuevas modalizaciones narrativas queda representada por la inserción de cartas en el discurso del narrador omnisciente, en las que se intercalan citas de Petrarca y comentarios personales sobre ellas a cargo de quien continúa siendo el protagonista de los acontecimientos: Héctor Vinuesa (la idealizada amada no es sino el referente obligado de sus cavilaciones); más una única y breve respuesta rubricada por "LAURA" (pág. 41). La segunda novedad técnica aparece en las últimas páginas (de la 46 a la 51) en las que el narrador cede su voz, de manera continuada a los personajes en escena (el taxidermista y Dolores Rodríguez), con el fin de transmitir a los lectores el desenlace de una intriga basada en la piadosa usurpación de personalidad. Salvo estas novedades el capítulo transcurre de forma poco progresiva, en tanto que incide reiteradamente en los rasgos y actitudes que sirvieron a la configuración de Vinuesa en los capítulos precedentes: obsesión por su arte, alterada por momentos de inquietud que lo lanzan a la calle al atardecer y que, invariablemente, acaban en Amor de Dios catorce. Será, al fin, la desesperante espera de cuatro días, sin contestación a su última "*carta arrebatada y absurda*" (pág. 44), (de ella dimos cuenta en el resumen: desnuda y directa confesión de sus sentimientos, físico y trabajo) el agente que acaba con su timidez y lo conduce al interior del edificio repetidamente observado. Y es en este diálogo aclaratorio, donde (amén de las pertinentes informaciones para desvelar el enigma de la destinataria muerta) se deslizan referencias a actitudes misericordiosas poco justificadas narrativamente: "*Usted sembró un poco de ilusión en el final de su vida*" (pág. 50); vida previamente calificada por la amiga como propia de "*una santa. No era para este mundo*" (pág. 49) y que culminan con una inesperada petición por parte de Vinuesa... "*...usted y yo comulgaremos en su recuerdo ¿señorita?...*" (pág. 50). Inesperada por cuanto ningún indicio previo ha anunciado la conversión del revolucionario teórico de los primeros capítulos. Si bien, esta forzada referencia a una práctica religiosa eminentemente personal (frente al significado social de boda y bautismo que observamos en el desenlace de la novelita de Insúa), por la respuesta de la "*señorita*" en la que informa, exclusivamente, sobre su identidad y próximo viaje a Cuba, pudiera prestarse a ser interpretada con el significado de común y permanente fidelidad al recuerdo de la difunta.

En la secuencia última, sin embargo, vuelve de nuevo el narrador a transmitir el estado de ánimo del taxidermista, ubicado, como al inicio de la novela en "*su jaula de cristales*", aunque ahora se trata de un hombre nuevo: "*se sentía inundado de una serenísima paz*" (pág. 51). Nueva actitud vital, signada por el efecto casi místico de plena aceptación de sus limitaciones y palmariamente representada en las palabras que ponen fin a la historia. "*Él conocía bien eso de abrir las alas y no poder volar*". (Ibid), la "*vocación sacerdotal*" del inicio adquiere así un trascendental sentido religioso.

11.2.3. Una novela comprometida.

El *vuelo inmóvil* se inscribe adecuadamente en la serie de la que forma parte. Comunes a novelistas precedentes son el escenario madrileño y la articulación del relato en torno a un protagonista masculino (al modo de las de Pedro Mata y Manuel bueno), caracterizado por su plena dedicación al trabajo-arte como elemento sublimador de pasiones. Presencia existe, igualmente, del tipo de mujer asociado a la vida moderna, común a las de Salaverría, Insúa o Francisco Camba; pero, en el caso de Pemán, asistimos a una simbiosis ciertamente llamativa, en el mismo personaje quedan unidos los rasgos connotadores de lo moderno: dinamismo, viajes, afición a los deportes y lo tradicional: ingenua inocencia, acompañada de indumentaria ("*velito antiguo [...] sobre la frente*") y libros ("*devocionarios negros cogidos con un elástico*") asociados a este otro tipo de fémmina de principios de siglo. Superposición de indudable eficacia, sustentada narrativamente, en el móvil del piadoso desdoblamiento de las dos amigas, en tanto que de él se deriva un significado positivo de "*lo nuevo*" contagiado, mediatizado, amparado, en definitiva, por los inalterados valores de "*lo antiguo*". Fórmula narrativa destinada al *reconocimiento* de las lectoras en estas dos heroínas, en las que, al final, priman valores tradicionales y a quienes, le es atribuido, para mayor eficacia, el protagonismo de influir de manera decisiva en la transformación vital de un artista tímido, taciturno e inseguro al modo de modernas *musas*. Diferencia de enfoque que adquiere pleno significado, al ir precedido (las citas y apreciaciones sobre ellas que hemos recogido y expuesto en páginas anteriores las consideramos pruebas más que suficientes) por formulaciones atentas a la crítica degradatoria de todo lo que implique revolución, democracia, república, trabajo manual, e, incluso, dedicación de las mujeres a otra actividad que no sea la doméstica (el caso de la "*normalista*" nunca mencionada como maestra). Y todo ello localizado (a diferencia de gran parte de los relatos publicados en **La Novela de una Hora**) en un tiempo bien preciso: febrero-marzo de 1936, momentos de organizado rearme ideológico de las derechas ante el triunfo conseguido en las elecciones por el Frente Popular. Cumple, en este sentido, Pemán con el proyecto de **Editores Reunidos** de manera explícita y directa a diferencia de otros colaboradores. Por ello la hemos calificado como "*novela comprometida*", en tanto que retoma el modelo de las colecciones populares del inicio de los treinta, claramente decantadas hacia opciones ideológicas de signo opuesto.²⁸

El claro compromiso observado en *El vuelo inmóvil*, funciona asimismo, como eficaz y revulsivo medio de contraste con la novela publicada en el número anterior: **El pino y la palmera**, novelita de Francisco Camba poco acorde con la celosa protección de las buenas costumbres morales y sociales pretendida por los promotores de **La Novela de una Hora**.

NOTAS

1. Tomamos esta fecha natalicia: 8 de mayo de 1897 de **Almanaque de Literatura** (1955), repetida en **Quién es quién en las Letras Españolas** (Madrid, I.N. del Libro, 1969, pág. 317). En el capítulo de onomásticas de **Almanaque** hay referencia al 7 de enero como comienzo de la publicación de **El Cuento Semanal**; al 11 de febrero de 1885 y 15 de abril de 1879 nacimiento de W. Fernández Flórez y Concha Espina respectivamente. Eugenio G. de Nora da como año de nacimiento de Pemán 1898 (Cfr. **La Novela Española Contemporánea II**, Madrid, Gredos, 1973, pág. 392, nota 39). Coinciden con Nora: Juan Chabás, (**Literatura Española Contemporánea**, La Habana, Ed. Pueblo y Educación 1974², pág. 675) y Gonzalo Torrente Ballester, (**Panorama de la Literatura Española Contemporánea**, Madrid, Guadarrama 1961², pág. 336). Andrés Trapiello (**Las armas y las letras** Barcelona, Planeta 1994, pág. 378) reseña dada por **Almanaque de Literatura**. Hemos dado como válida la más temprana (sólo unos meses) por la observada tendencia de los escritores a retrasar su nacimiento. Lo vimos en W. Fernández Flórez y en Concha Espina a quienes se hace referencia en el capítulo de onomásticas del citado **Almanaque...** retrasando el inicio de su vida en seis años en el primer caso (11 de febrero, 1885) y en diez en el de la novelista santanderina (15 de abril, 1879). Cfr. los capítulos que hemos dedicado a estos autores.
2. Transcribimos, en síntesis, ambos comentarios. Para Chabás "*la nombradía que hoy le encumbra*" le vino dada con el estreno de "*El divino Impaciente, apología dramática y polémica de San Ignacio de Loyola, que en los comentarios de algunos periódicos y en los escándalos a la puerta del teatro, tuvo el afortunado éxito que no logró sobre el escenario*" (op. cit., pág. 676). Más preciso aún es el juicio emitido por Nicolás González Ruíz: "*Al calor de la persecución de la República contra la Compañía de Jesús, pensóse por algunos en iniciar una campaña de teatro que llevase indirectamente al espíritu público la reacción contra aquella medida y concitase la simpatía y la admiración que la orden ignaciana despierta siempre. Coincidiendo estos afanes con la dirección literaria que Pemán seguía, vino al fin al estreno de **El divino Impaciente** cuyo protagonista es San Francisco Javier, y en el que aparece el propio San Ignacio con algunos de los que le acompañaron en su ingente labor fundadora y misionera. El drama logró un éxito rotundo que se prolongó durante largo tiempo y que tan injusto sería no atribuir en gran parte a los méritos de la obra, como considerar que no tenía en él participación alguna del deseo general de mostrar al gobierno de entonces una decidida y rotunda oposición*" (**La Literatura Española**, Madrid, Pegaso, 1943, pág. 242).
3. Vid. **Quién es quién**, op. cit. pág. 318. Se considera el inicio de Pemán en el teatro en 1930, sin embargo, en el listado bibliográfico se señalan "**Isoldina y Polión**, 1928; **El Divino Impaciente**, 1933". (Ibid, pág. 319).
4. Para el significado ideológico-político que tuvo **Acción Española** en la gestación del alzamiento del 18 de julio de 1936 y quiénes fueron sus colaboradores, cfr. Pedro Gómez Aparicio, **Historia del periodismo español. De la Dictadura a la Guerra Civil**, Madrid, Editora Nacional, 1981, págs. 322-325. Precisamente, en el año de la representación de **El Divino Impaciente**, estaba clausurada la revista. La orden de cierre va del 10 de agosto de 1932 al 3 de mayo de 1934.
5. Corresponden estas palabras a José Calvo Sotelo, con ellas se cierra la definición de **Acción Española** emitida tras la vuelta de su exilio en 1934. (Cfr. Gómez Aparicio, op. cit. pág. 322).
6. Vid. **Quién es quién**; op. cit. pág. 318.
7. Detalle de sus obras publicadas en estas fechas y en las posteriores existe en **Quién es quién** (op. cit. págs. 318-320) así como en sus **Obras completas** (siete tomos), editados en 1968. La abundancia de títulos a los que hay fácil acceso, unido a que en su gran mayoría no respondan al género narrativo, nos ha determinado a reseñar, en nuestro apartado de **Bibliografía**, aquellos más directamente relacionados con su faceta como colaborador en **La Novela de una Hora**.

8. Nuevamente hay disparidad entre las fechas apuntadas por E.G. de Nora y el anónimo autor de **Quién es quién**. Aquél sitúa su nombramiento como académico en 1935 y su presidencia de la Academia Española entre 1938-1946 (op. cit. pág. 392, nota 39); mientras que al segundo corresponde el año que hemos citado, 1936. Los años sobre su cargo de Presidente los pospone a poco después (1940?) de su lectura de ingreso (20 de diciembre de 1939) y reelección en 1944. Continúa en este puesto hasta diciembre de 1947. Hemos considerado más adecuado el año 1936 porque en el catálogo de "*Volúmenes Publicados*" no se consigna su adscripción a la Academia, a diferencia, recordemos, de los dos primeros colaboradores: Palacio Valdés y W. Fernández Flórez.

9. El éxito popular de **Cuando las Cortes de Cádiz** en 1934 (de él tenemos constancia por una sexta edición, con prólogo de Tomás Borrás, Madrid, Rivadeneyra) no se compadece con la valoración de la crítica coetánea. Fue Juan Chabás el encargado del balance sobre "*El teatro en España*" en **Almanaque Literario**. 1935 (Madrid, Plutarco) y en él hay referencia a la obra de Pemán considerada como "*de verso fácil y ramplón, escaso brío dramático, garrulería retórica, inferior a El Divino Impaciente*". No mejor parado sale Mariano Tomás y su **Santa Isabel de España** a la que considera vulgar. Un tercer joven colaborador de **La Novela de una Hora**, Enrique Jardiel Poncela es mencionado como reincidente en sus éxitos cómicos con **Angelita o el honor de un brigadier**.

10. Vid. Juan Cano Ballesta, **La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)**, Madrid, Gredos, 1972, pág. 176.

11. Vid. artículo incluido en Ramón María del Valle-Inclán, **Entrevistas conferencias y cartas**, Valencia, Pre-textos, 1994, págs. 593-595. Las citas corresponden a las páginas 593-594.

12. "*todo esto*" resume una enumeración de causas que van desde la reacción de "*los patriotas de derechas*", al considerarlo como tema de política nacional, a la protesta que será recogida por **ABC**, de las "*clases mercantiles*" pasando por la "*charla*" de García Sanchíz en la Comedia. Obsérvese la interrelación entre escritores, políticos y medios, muy cercanos, todos ellos, a **La Novela de Hoy**.

13. Hemos tomado referencia y cita de Cano Ballesta (op. cit. pág. 158). En este mismo artículo, publicado en el nº 10 de **Noroeste**, el comentarista se lamenta de la excesiva politización de los poetas en menoscabo de su obra. La opinión de Pemán va precedida de otra sobre "*Alberti metido a comunista; el partido al que sirve gana y en cambio el poeta pierde en calidad y en estimación*" (ibid). Manifiesta prueba de la recurrencia temática del "*compromiso del escritor en estos años*", reflejada, asimismo, en las encuestas que proliferaron en los años treinta y de las que hemos ido dando cuenta en distintos apartados.

14. En **La Novela de un Literato**, 3, Madrid, Alianza Tres, 1995, pág. 317. El capítulo se titula **La reacción religiosa**, en su inicio se ejemplifica con "*Pemán, ese joven escritor jerezano de familia rica y pobre de ideas, que se ha abierto rápida y fácilmente camino a favor de su posición social, estrena un drama, titulado El divino impaciente que es la vida de San Francisco Javier, y obtiene un gran éxito entre el público pseudoaristocrático y aparentemente devoto*" (Ibid). Nótese la coincidencia de los factores determinantes en su éxito como autor y dramaturgo, entre esta crítica apreciación y la de Chabás y González Ruiz. Cfr. nota 2. En término similares valora el significado de su teatro Ángel Lacalle (**Historia Genral de la Literatura II**, Barcelona, Libr. Bastinos de José Bosch, 1935, págs. 298-299): "*teatro de tesis política. Pretende sobre todo, la defensa de los ideales de religión, de unidad de la patria, de antiextranjerismo*" (op. cit. pág. 299).

15. Aunque expresada como concesión, en su papel de anfitriona, a las objeciones de Cansinos-Asséns sobre que el amor de Dios, no es sino: "*- Odio a la República-insinúo.- Es la reacción natural de las clases aristocráticas contra la República igualitaria.- El escritor es un aristócrata*" (op. cit. nota precedente, pág. 317), no deja de resultar significativa en una autora católica convencida y practicante pero no "*beata*". Tan sorprendente como sus ideas sobre el divorcio. Cfr. el apartado que hemos dedicado a Concha Espina.

16. Vid. Torrente Ballester, op. cit. pág. 337. Considera el novelista gallego, pese a estas apreciaciones positivas, "*Pemán es, por muchos conceptos, el escritor actual residente en España que ha conocido más de cerca el éxito popular y que goza de la más amplia e indiscutible reputación. Le ha perjudicado bastante la necesidad -tan laudable en sus motivos- que le llevó a convertirse, en defensor a ultranza con medios literarios, ricos e indiscutiblemente briosos, de un ideario político y religioso*" (op. cit. pág. 336). Reconocimiento plasmado en las reediciones de sus obras y en los estudios críticos que a ellas y a su autor se han dedicado durante los años sesenta-setenta.

17. El símil floral corresponde a Andrés Trapiello (op. cit. pág. 378). La ficha biobibliográfica dedicada a es una de las más amplias (junto a las de María Teresa León, Gómez de la Serna y José Bergamín) de las cerca de doscientas reunidas bajo el epígrafe **Las personas del drama** (op. cit. págs. 339-393).

18. Con el marbete **SALUDO, La Novela del Sábado** se proclama como remozadora de "*las viejas y gloriosas tradiciones de la novela corta española*" (año I, núm. 1, 1953, no se especifica día ni mes); cita a **El Cuento Semanal** y **Los Contemporáneos** y al igual que ellas promete publicar novelas cortas originales e inéditas de consagrados y noveles para poder airear un día u otro, nombres hoy desconocidos. Entre los anunciados para próximos números Camilo José Cela **Café de Artistas**; Elena Quiroga **Trayecto uno** y Enrique Jardiel Poncela **Los 38 asesinatos....** como número homenaje.

19. Corresponde este reclamo a la contracubierta del número citado en nota anterior. Obsérvese que hasta en el inicio con un Académico (en este caso de honor, al haber desempeñado el puesto de Presidente), sigue **La Novela del Sábado** a sus predecesoras de anteguerra.

20. La extensión, algo más de nueve páginas, inferior a la de los dos capítulos décimo y XI (once cada uno de ellos) no explica el que sea distribuido en dos volúmenes, por contra las 55 páginas que ocupará el inédito del nº 12, **Poderoso caballero...** parecen haber determinado esta anomalía en el texto de **Cien por Cien**. Propicia además la inserción (en dos entregas, con 13 páginas cada una) de **Añil**, novelita de Mariano Tomás, Director Literario de la revista, que vendrá a sustituir a los capítulos de la **Novela Multiplicada** en los números trece y catorce, ayunos, igualmente, de publicidad editorial.

21. Recuérdese que esta imagen habitual en los años treinta de vendedor de libros viejos con carrito da cuenta de la crisis editorial de esta época, tras la quiebra de la CIAP, que obligaba al saldo de obras publicadas a la mitad de su precio. En efecto el precio medio era de cuatro pesetas a finales de los veinte, nuestro personaje paga "*dos pesetas*" (pág. 30) por el ejemplar de Petrarca.

22. Recordemos que las primeras elecciones durante la II República tuvieron lugar en junio de 1931 y las segundas en noviembre de 1933, meses ambos bien alejados de la primavera. Las celebradas el 16 de febrero, a las que a tenor de lo apuntado remite el ambiente plasmado en estas páginas, dieron la victoria al Frente Popular. Adquieren, por ello, un significado específico los juicios a cargo del narrador omnisciente, sobre los electores en la escena dedicada al respecto.

23. Hasta el capítulo IV no se proporciona a los lectores la situación espacial precisa del laboratorio taller: "*Vivo en la calle Tutor, número diez*" (pág. 40). Con ella se cierra la penúltima carta enviada a Laura Flores, con identificación, asimismo, de nombre y apellido del firmante.

24. Anticipo de esta caricatura proporcionó Pemán a sus lectores en **De Madrid a Oviedo pasando por las Azores** (1933) conceptualizada, inicialmente, por su autor como "*novela humorística*" y más tarde como "*Libelo*". Novela que guarda semejanza con **Los trabajos del detective Ring** (1934) de W. Fernández Flórez. (Cfr. Nora, op. cit. pág. 394).

25. Esta primera ilustración interior coincide prácticamente con la de cubierta a cargo del anónimo dibujante de números anteriores. Cumple una función rememorativa: la figura representada es el protagonista del capítulo I, **Él**, y su pie recoge datos esenciales de este carácter "*A los treinta y ocho años Héctor Vinuesa era un ser dulce, silencioso y sencillo. (Pág. 6)*" (pág. 15). Vestido con su *baby* de trabajo, lo acompaña una de sus materias primas: la lechuza disecada. En cuanto a la segunda, el ilustrador recoge al verdadero protagonista de este segundo capítulo rotulado como **ELLA**. Presenta el texto gráfico a ocho votantes, mujeres y hombres, de distinta edad y con atuendos diferentes; los más significativos se refieren al tocado de los varones: tres con sombrero, uno con gorra (burgueses, proletario respectivamente). Su función es rememorativa en tanto que el pie retoma el inicio del capítulo: "*La cola*" *es una institución nacional... (Pág. 13)*" (Pág. 23).

26. Se trata de la tercera ilustración de significado, igualmente rememorativo. Reproduce el momento en que la joven se dispone a votar: figura masculina inexpresiva, anciano con gafas (el presidente de la mesa) y dos mujeres de perfil. Los separa una urna y el pie remite a datos identificativos de la votante: "*Laura Flores. Número veinticinco. (pág. 19)*" (pág. 31).

27. A diferencia de las tres anteriores estas dos últimas ilustraciones desempeñan una función anticipativa. En la primera de ellas aparece el taxidermista de pie, con una carta en las manos y rodeado de sus pájaros disecados. Pese a ello su indumentaria (un traje, chaleco, corbata) no se corresponde con el lugar de trabajo que enmarca su figura. El pie remite a la misiva "*Con una letra picuda y desmayada decía esto... (pág. 41)*" (pág. 38) personificación y puntos suspensivos, evocadores de un enigma signado por la enfermedad. La quinta y última presenta a Vinuesa (con perfil difuso y de espalda) y a una joven alta de mirada seria. Los lectores (as) atentos al soporte narrativo gráfico pueden (con cierta dificultad por la impericia del dibujante anónimo) asociarla con la joven votante de la ilustración tercera, o, incluso, con quien encabeza "*la cola*" de la segunda, por la escasa definición del trazado. El pie resulta igualmente ambiguo por la omisión del necesario referente pronominal "*... le examinó con lentitud tranquila (pág. 51)*" (pág. 47). Es **Ella**, la amiga de Laura la examinadora. Ausencia, aunque paliada por le (lo) como complemento directo, que cumple la función de intriga apropiada a su papel anticipativo.

28. Cfr. nuestro apartado I.3.1.

12.1. CRISTÓBAL DE CASTRO.

Con Cristóbal de Castro (Iznájar, Córdoba 1880-Madrid 1953) no incluido en la nómina de colaboradores de **La Novela de una Hora** e incorporado, de forma anómala a la revista, a través de su geminada colaboración para **Cien por Cien**, llegamos al número duodécimo publicado el 22 de mayo de 1936. A él, junto a Martínez de la Riva, hemos aludido como "*comodines*" para los dos proyectos de **Editores Reunidos**. En efecto, se trata de dos autores no anunciados hasta su presencia en la **Novela Multiplicada** y son ellos dos los únicos en los que sus capítulos, para hacer posible la continuación del "*interesantísimo experimento literario*", quedan descoyuntados externamente (la desconexión interna es paulatina, según observamos) al ser publicados en dos entregas. Corresponden las de Castro, recordemos, a los números 9 y 10 y fue precisamente desde el noveno, cuando su firma e inédito serán presentados a los lectores. Median entre la primera de su anuncio y la que ahora nos ocupa tres semanas, espacio temporal suficiente para la redacción de un relato breve, en un escritor con larga trayectoria en colaboraciones de esta naturaleza. Todo ello nos lleva a suponer, con cierta garantía, que el compromiso de la entrega de la novelita, **Poderoso Caballero...** tuvo lugar en el momento de su participación en la novela **Cien por Cien**.

Comparte, Castro con Bueno y Salaverría (colaboradores que lo preceden en **La Novela de una Hora**) el marbete de novelistas volcados en el periodismo (según clasificación de F.C. Sáinz de Robles) así como su posición intelectual propia de un autodidactismo veteado de romanticismo. Significativamente uno de sus coetáneos, Cansinos-Asséns, lo estudia en el capítulo dedicado a "*Los intelectuales*" junto a Manuel Bueno, en manifiesta oposición a las grandes figuras del 98, y destacando, asimismo, su formación periodística:

*"Cristóbal de Castro, el profuso polígrafo. Como Manuel Bueno, también se revela en los alrededores de 1900 y también se distingue de los otros intelectuales de esta época, por cierto matiz de pensador a la diablo, mezcla de foliculario, de poeta lírico y de cronista. En Cristóbal de Castro brilla el genio legítimo del periodismo, con todas sus amplitudes y todas sus limitaciones; con todo su sentido efímero de himno fugitivo y de verdad provisional en esta escuela de la ciencia del momento, de la intuición y del ardor imaginativo, se ha formado casi únicamente este cronista y poeta y novelista y pensador"*¹

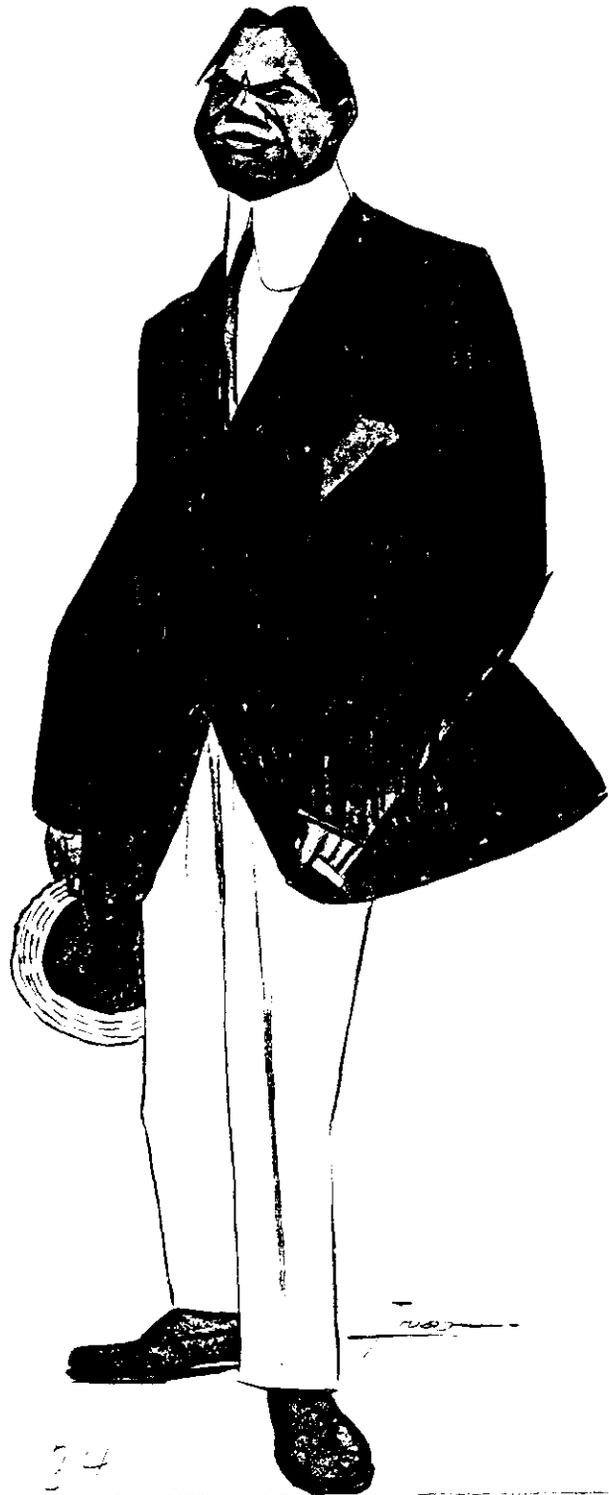
Aprendizaje en las aulas del periodismo que propicia, sin duda, la pronta redacción de un relato breve. En estas delimitaciones con los del 98 y en su rápida pluma incidirá años más tarde

Arturo Mori:

"Podría ser adicionado a la generación del 98, pero él se siente un crítico de esa época y no quiere que se le confunda con ella. Como cronista sentó escuela. Es el periodista "del punto y seguido". Serrano Anguita lo llamaba a eso "literatura de perfumador", porque,

El Luchante Semanal

LUNA, LUNERA...
NOVELA POR CRISTÓBAL DE CASTRO = ILUSTRACIONES DE MEDINA VERA



30 cénts.

Cubierta correspondiente al nº 34, 23 de agosto, 1907.

según él, salía a borbotones"²

La trayectoria, en fin, de Cristóbal de Castro, hasta alcanzar fama como cronista y ser considerado como "*profuso polígrafo*", aporta pocas novedades con relación a otros colaboradores de **La Novela de Una Hora**, por ello nos limitaremos a ofrecer una visión resumida de la misma.

Comienza en Granada estudios de Derecho que abandona para incorporarse a la vida literaria de la capital; en Madrid empieza la carrera de Medicina, igualmente abandonada, para dedicarse a labores periodísticas. Iniciadas en el semanario radical **El Evangelio**, dirigido por Leopoldo Romeo; con el mismo Romeo (*Juan de Aragón*) entra a formar parte de **La Correspondencia de España**. El cronista entre frívolo y social ³ es enviado como reportero a Rusia, por este rotativo, para cubrir la información sobre la guerra ruso-japonesa, experiencias viajeras y artículos que serán recogidos en **Rusia por dentro**, de sus obras, la que alcanzó mayor número de reediciones (cinco desde 1904, hasta 1949) además de una traducción al ruso. Con esta obra está relacionado su encarcelamiento en la *Modelo* por delito de imprenta, provocado, al decir de Nakens⁴, por el propio Cristóbal de Castro. Más tarde aparece su firma en **El Heraldo** ⁵, en **Informaciones** y en **La Libertad**, donde coincide con otros autores de **La Novela de una Hora**: Zamacois y Carrere⁶. Abundantes y variadas crónicas en diversos periódicos que, sin embargo, no le valieron el aprecio profesional ni afectivo de sus compañeros de oficio: en la fatuidad de su carácter y en las incorrecciones gramaticales y pedantería que deslizaba en sus artículos⁷ pueden encontrarse las razones de estos recelos, resumidos por Sáinz de Robles en los siguientes términos: "*en ninguno de ellos llegó a contar con la llamada "general simpatía" pues que su faz adusta, su conflictiva oratoria y las malas pulgas de su genio se la vedaban*"⁸. Los periódicos, en fin, en los que colabora dan cuenta de una evolución ideológica común a otros coetáneos y que va de posturas radicales en la juventud a paulatinas y alternantes posiciones más centradas según muestran sus colaboraciones para diarios republicanos de izquierdas: **El Heraldo de Madrid** y **La Libertad**, junto a los meramente liberales: **La Correspondencia...** e **Informaciones**. ⁹ y que habrían de convertir, [en palabras de Arturo Mori] al "*periodista desenfadadamente liberal*", impenitente crítico de la dictadura primoriverista¹⁰, en cronista con "*veleidades conservadoras*" hacia la mitad del período republicano. Conservadurismo al que sirve como prelude su relato, **El bolchevique**¹¹ (impropiamente anunciado como novela, en tanto que es solo relato breve que da título e inicia un volumen recopilación de otros seis más¹²) y por el que Cristóbal de Castro ingresa en la nómina de "*los grandes autores contemporáneos*", favorecido por la CIAP, (1931) al ser publicado en el número 24 de su colección **El libro para todos**¹³; hecho doblemente significativo por tratarse de una reedición cercana (en fechas) a **Poderoso Caballero....** Anticipo conservador, igualmente mostrado en su novela **Runief, el chaparaga**, de significado y tono semejantes a las escenas sobre la revolución rusa de **El bolchevique** y, para mayor claridad, editada por **Biblioteca Patria**¹⁴.

A semejanza, de sus coetáneos, alterna el "*profuso polígrafo*" sus actividades periodísticas con tareas

literarias: seis novelas (propiamente dichas) (de ellas sólo **La interina** (1921) llega hasta una tercera edición); cuatro recopilaciones de poemas que le prestan la aureola de "*poeta por vocación*"¹⁵; adaptaciones teatrales de autores españoles (Vélez de Guevara; Lope de Vega, Tirso de Molina) y extranjeros (Goldoni, Marcelino, Mezquita, Molière, O. Wilde, Ibsen); dramas originales en colaboración con Enrique López Alarcón¹⁶ y un total, nada desdeñable, de treinta y seis números para las colecciones populares durante sus treinta años de existencia. Ahora bien, la cantidad (tal y como anotamos para su crédito como cronista) no va siempre acompañada de un alto reconocimiento por los promotores de estas revistas, a tenor del lugar que en ellas ocupa. Así su incorporación a **El Cuento Semanal** no se produce hasta el nº 34 (**Luna Lunera...** 1907) inicio al que siguen dos inéditos publicados en los dos años siguientes¹⁷; su firma no aparece en **Los Contemporáneos** hasta el cuarto año de su existencia (**La gran duquesa**, nº 194, 1912) y persiste con dos entregas más una de 1913¹⁸, la tercera y última en (**La descastada**, nº 338, 1915), poco antes del inicio de sus colaboraciones para **La novela corta**, una de las empresas de José de Urquía en la que alcanza notorio protagonismo. Así lo prueba que, en su número 5, sea publicado **Pluma al viento** (1916) y que en este mismo año, el *índice del segundo semestre*, destinado a juicios sobre colaboradores de la revista le fuese encargado al crítico cordobés¹⁹. Su presencia en las editoriales de Urquía se pone de manifiesto, además, en los prólogos-comentarios de la serie "*Homenaje a los novelistas españoles del siglo XIX*" (desde 1917 alternan los inéditos con relatos de esta nueva serie encargados a Cristobal de Castro y Carmen de Burgos aparecer la firma de Cristóbal de Castro también en alternancia con la de Carmen de Burgos²⁰). A él corresponde, también, la traducción de la comedia del portugués Marcelino Mezquita, **Envejecer**, publicada en otra de las colecciones de Urquía, **La Novela Teatral** (nº 232, año VI, mayo de 1921). Acorde con este protagonismo sus colaboraciones para **La Novela Corta**, se amplían a nueve, aunque una de ellas **Las Insaciables** (nº 78, 1917) es reedición de la editada por **El Cuento Semanal** (nº 79, 1908) y **El cuñadito** (nº 240, 1920) es *refrito* (casi al cien por cien, sólo cambia el título) de **La bonita y la fea**, tercera de las colaboraciones para la decana del género (nº 117, 1909). La última entrega, (doble, **Anécdotas del amor**, nºs. 422 y 423) va precedida de inéditos para otras colecciones de los años veinte: **La novela Semanal**, ocho números; en **La Novela de Hoy** (nº 11, 1922). De la predisposición de los novelistas a someterse al mejor pagador da cuenta su participación en la serie de Precioso, **La novela de la noche**²¹ (**Las sorpresas de Lorenzina**, nº 37, 1925); así como la alternancia, en los años 1927-1928, entre **La Novela Mundial**, con siete títulos (el primero **La inglesa y el trapense**, nº 6, 1927, con prólogo informativo sin firma; el último **La Duquesa espía**, nº 116, 1928) y con dos para **La Novela de Hoy** (de 1927; **Ese y esa**, nº 246 y **La mujer del pope**, nº 321, 1928). A ellas hemos de añadir **La señorita estatua** (1922), **Papá Saturno** (1923); más cuatro correspondientes a la etapa de la CIAP (nº 396 -1929-, nº 433 -1930-, nº 499 -1931- y nº 525 -1932-): Un total de ocho números para la colección fundada por Precioso, indicio claro de que Cristóbal de Castro no fue uno de los autores con

contrato en exclusiva. Depreciación ésta proyectada asimismo, en su asociación con Renacimiento-CIAP: en su Catálogo de 1929, sólo queda consignada la presunta novela **Un bolchevique...**²² al precio de 4 pesetas; profusamente precedida de comentarios elogiosos de críticos de prestigio atentos a la diversidad de la tarea literaria de Cristóbal de Castro: Astrana Marín y Ramón Menéndez Pidal para su poesía, Joaquín Costa para la vertiente social de su obra y Jacinto Benavente para "*Sus afortunadas refundiciones*" de dramaturgos españoles y extranjeros. Encabeza los comentarios el más joven de ellos, quien apunta hacia un rasgo de su obra: "*es el Ovidio español. Ningún otro escritor de estos tiempos conoce la psicología femenina como el autor de Las mujeres*"²³, reclamo al que, de haberse mantenido el primitivo diseño de contracubierta en **La Novela de una Hora**, se hubiera sin duda acudido para anunciar **Poderoso Caballero...**, al modo que lo hiciera, en su prólogo de presentación, **La Novela Mundial** diez años antes: "*Cristóbal de Castro ha estudiado a las mujeres con cortesía y con interés, tomándolas perfectamente en serio y amablemente en broma, rindiéndolas (sic) sus preocupaciones de sociólogo y sus galanterías de hombre bien educado*"²⁴. Preocupaciones del sociólogo de mujeres como elemento recurrente con Pedro Mata y Alberto Insúa que confirman el interés de **Editores Reunidos** por acaparar la atención de posibles lectoras. Obsérvese, asimismo, como el vacío, durante cuatro años (de 1932 a 1936) en narraciones breves de Cristóbal de Castro es coincidente con otros autores por el declive de las colecciones populares burguesas en los años treinta.²⁵

12.2. PODEROSO CABALLERO...

El número doce de **La Novela de una Hora**, publicado el 22 de mayo de 1936 presenta, en cuanto a diseño editorial, una anomalía que también se dio en el número diez. Afecta dicha irregularidad a la distribución de **Cien por Cien**, en tanto que las páginas finales, dedicadas a **La Novela Multiplicada**, quedan cubiertas con la continuación del "**CAPÍTULO XII** por **RAMÓN MARTÍNEZ DE LA RIVA**"(págs. 58-64). A diferencia de aquella, a cargo, precisamente, de C. de Castro, se observa ausencia de planchas publicitarias de la editorial que quedan limitadas a las directamente relacionadas con las de propaganda de la revista: en la contraportada, la de **PRIMEROS VOLÚMENES**, en donde se anuncian los once anteriores y en la contracubierta, bajo idéntico marbete, el catálogo de los doce volúmenes publicados, seguido de "*En preparación obras de...*"; enumeración de autores en la que se incluye el nombre del Director Literario de la colección: Mariano Tomás, ausente hasta este cambio en el diseño que recordemos, se produjo a partir del número nueve. En cuanto al texto narrativo básico, **Poderoso Caballero...**, ocupa 55 páginas, (de la 3-57, incluidas las cinco preceptivas ilustraciones interiores) extensión tan sólo superada, hasta este momento, por **Un cadáver en el comedor** de W. Fernández Flórez (57 páginas) publicado en el segundo número e igualmente desprovisto de publicidad editora.

12.2.1. Crónica holandesa.

El primer efecto sorpresivo en **Poderoso Caballero...** viene dado por las coordenadas espaciales ubicadoras de los acontecimientos: la aldea holandesa de Everingen "*Entre Zendal y Meerman junto a las bocas del Escalda, mitad pescadora, mitad labriega, está la aldea de Everingen*"²⁶(pág. 3), localización que abre la novelita; la ciudad de Delft, escenario de las populares fiestas holandesas las "*Kermesses azules*" (pág. 16); Rotterdam como puerto que propicia la aventura de viajes a lugares exóticos: Ceylán, Sumatra, Java, la Sonda, Indostán (pág. 28) y, finalmente, Colombo como ciudad cosmopolita ceylanesa. Espacios entre aldeanos y cosmopolitas espacialmente bien distantes de los escenarios españoles (mayoritariamente Madrid) en donde, con frecuencia, se inscriben las acciones, no solo de las novelitas publicadas en **La Novela de una Hora**, sino de gran número de las editadas por otras colecciones. Guarda, en este sentido, relación con **Los 38 asesinatos...** de Jardiel Poncela, aunque, según comprobaremos, tal semejanza se limita sólo a este alejamiento geográfico.

La trama sustentadora del relato es de escasa complejidad: un vaquerizo de Everingen, Juan Pablo, joven avaricioso y lerdo pretende a una "*fatua coquetuela*" (pág. 28), Guillermina, quien le pone como condición : "*corre mundos... cuando seas más hombre, cuando seas rico, vuelve y hablaremos*" (pág. 38). Para cumplir con esta exigencia, el joven aldeano emprende un largo viaje en barco que lo llevará a exóticos lugares y, merced a las ganancias en el juego, (él tan sólo como socio capitalista de un amigo marinero tahúr) volverá a la aldea con una bolsa repleta de monedas de oro. Pero la inconstante jovencita de sus sueños no cumple lo prometido: se fue a vivir a Rotterdam para casarse con un actor de teatro. La ingenuidad de la historia parece querer trascenderse con un verdadero aluvión de referencias a pintores, escritores, músicos, de manera que la estereotipada intriga se convierte en pretexto, a fin de mostrar la preparación intelectual del autor empírico. Alardes cultistas, abigarradamente acompañados de precisiones geográficas e históricas en los abundantes fragmentos descriptivos, que actúan como elementos distorsionadores del fluir narrativo, más acusados aún, por cuanto mal se adecuan a los preceptos del relato breve. De este efecto negativo se resienten, de manera notable, los personajes en quienes no se puede hablar ni aún de intento de configuración de caracteres, pues en aplicación de una técnica naturalista roma quedan predefinidos desde el inicio al fin del relato. Resulta igualmente llamativa la absoluta ausencia (ni en los supuestos protagonistas, ni en personajes secundarios, ni en los tangenciales o coro) de un mínimo indicio de rasgos heroicos, trascendentes, bondadosos o perversos: galería en fin, de tipos vulgares, cuya depreciación y falta de consistencia narrativas, dificultan el *reconocimiento* de los lectores con estas criaturas de ficción, a quienes ni su propio demiurgo muestra el menor aprecio. En consonancia con estas determinaciones narrativas el tiempo se limita, prácticamente, al presente narrativo, carente, asimismo, de introspección simultánea a los acontecimientos. Se crea, en definitiva, el efecto de un relato-crónica sobre gentes, lugares, y ciertas costumbres del país de los molinos (y de los tulipanes) significado éste recogido



Cubierta correspondiente al nº 12. 22 de mayo, 1936.

por el anónimo dibujante²⁷ en la ilustración de cubierta, cuyos motivos se limitan a un molino y al rostro de un joven rubio y de ojos claros, tocado de gorra marinera.

12.2.2. Estructura y técnicas narrativas.

Nos proponemos en este apartado argumentar de forma más precisa sobre algunos aspectos apuntados en líneas precedentes y, dentro de lo posible, procuraremos obviar las abundantes digresiones que el relato presenta. Para ello nos limitaremos a ofrecer muestras significativas que permitan enmarcar los escenarios, el tiempo, las costumbres o los personajes. A lo apuntado hemos de añadir, por su aplicación genérico-técnica, la modalización narrativa utilizada, aunque, lógicamente, se derive de las características que hemos indicado signan al relato: absoluto predominio del narrador omnisciente con marcado protagonismo, en claro detrimento de voces dialogísticas como factores multifocales. La única explicación plausible a la escasez de diálogo pudiera sustentarse en el carácter taciturno con que repetidamente queda definido el personaje clave para la coherencia narrativa; Juan Pablo. En efecto, son sus dos obsesiones: el dinero y conseguir el amor de Guillermina los elementos conductores del relato; las expresiones transmisoras de sus estados de ánimo o de sus inquietudes se resumen e identifican en una "*exclamación gutural entre animal y humana.- ¡Hum!*" (pág. 50), indicio claro de nula versatilidad, de este carácter poco propicia al diálogo.

Queda dividida la novelita en siete capítulos, señalados con números romanos y provistos de títulos identificadores con significado apelativo: escenarios, personajes y costumbres son los factores que determinan tal división. Así el "*I. DECORACIÓN*" (pág. 3) atiende a la ubicación de la aldea de Everingen; el "*II. COSAS DE ÉL*" (pág. 7) presenta al vaquerizo y a su familia, el "*III. COSAS DE ELLA*" (pág. 12) a Guillermina y a su hermana; el "*IV. INTERIOR*" (pág. 16) da cuenta de los preparativos necesarios para las "*kermeses azules*"; el "*V. LA FIESTA AZUL*" (pág. 2) alude a la fiesta popular holandesa organizada en la ciudad cercana, Delft; el "*VI. EL TULIPÁN ROJO*" (pág. 28) marca el alejamiento de la aldea nativa, acompañado por la flor simbólica del país y del amor; el "*VII. PODEROSO CABALLERO...*" (pág. 43) coincidente con el título del relato, desvela el significado de los puntos suspensivos "*es don dinero*", y el regreso al "*hogar*" (pág. 55). Tal profusión divisoria hemos considerado oportuno resumirla a tres partes atendiendo al funcionamiento y distribución de los materiales narrativos.

La aldea de Everingen.

En este apartado agrupamos los tres primeros capítulos en tanto que sirven a la presentación del primer escenario, así como de sus habitantes.

En el titulado **DECORACIÓN** (págs. 3-6), so pretexto de ubicar la aldea motor de los acontecimientos, el narrador omnisciente abunda en descripciones que transmitan sus conocimientos

pictóricos, geográficos, históricos sociológicos, e incluso arquitectónicos. Así, el cielo es descrito mediante un símil con los paisajes de **Berghem** (pág. 3); las isletas y cabañas del Krammer como recuerdo de las marinas de **Van der Neer** (pág. 4); el ambiente campesino y pacífico a semejanza de los "lienzos de **Pablo Póttter**" (pág. 5) o el atuendo de las holandesas plasmado en la inmortal "*Mujer hidrópica*" de **Gerardo Dof** (pág. 6). El saber geográfico-histórico se manifiesta en una estampa, a vista de pájaro, (la de un observador que "*dispusiese de buenos zeit*"²⁸ -pág. 4-) de la provincia holandesa de Zelanda: la de don **Luis de Requesens** y **Guillermo el Taciturno** (Ibid); limitado al norte por el **Kammer**, al este por los "*bosques del Brabante septentrional [...] por donde avanzaron a Breda las huestes del marqués de Spínola*" (ibid) al sur por las granjas de **Neuren** y "*al oeste, entre Rosendal y Tholen, verdea el canalillo de Erasmo*" (ibid). Acumulación de topónimos y antropónimos salpimentados con demostraciones de conocedor de costumbres, tipos, edificios y objetos, más asequibles a lectores poco versados. Por ejemplo: las casas de Everingen son "*casas puntiagudas [...] construidas en viejo estilo brabantón*" (ibid) y en su plaza, semejante a un patio de armas, se eleva una iglesia de "*arquitectura ojival flamenca [...] torre de Chapitel y guarda*" (ibid), con su respectivo "*carrillón*" (pág. 5) que suena al amanecer, al medio día y al anochecer dotado con "*magnífico cuadrante, obra de Felipe de Leyden*" (ibid) y vigilado por "*dos Hércules en piedra con la clava al hombro*". Mezcla ubicadora de tono divulgativo, en donde se mueven y conviven pescadores, labriegos "*chicos recién salidos de la escuela*" (ibid), "*mujeres altas, recias, apretadas, de rubias carnes y ademanes indolentes*" (pág. 6) y mozos atentos a sus quehaceres, según los momentos del día marcados por el "*reloj brujo*" (pág. 5). En estas tareas habituales se inscriben barcas, vacas, "*olor a sopa de coles*" (pág. 6), enmarcadas por álamos; por una granja que "*anima el paisaje con la nota geórgica de sus terneros, triscando bajo el aspa de un molino*" (pág. 3) y por el tronante "*Escalda, brazo de mar*" que ruge azotado por los vientos" (pág. 6). **Decoración** genérica que preludia la presentación de uno de sus habitantes "**COSAS DE ÉL**" (págs. 7-12).

El término cosas parece sintetizar la determinación caracteriológica que signa a este personaje de cuyo nombre tiene conocimiento el lector por las admoniciones que le dispensa Pedro de Ostade, quien ayuda al mozo ante la cabezonería de una vaca, "*La Rojiza*", inmóvil a pesar de sus órdenes: "-Sus... Perla, Sus... Rojiza. *¡Que nos vamos* (pág.7)". El escrupuloso examen de la vaca "*conforme a una práctica vaqueril de diez años*" (pág. 8) y su compasiva pregunta "-*Estás mala?*". (Ibid), inciden en cuál es su trabajo.

En cuanto el presentado por el narrador como "*Un hombre, con calzones anchos, jubón sin mangas y chaleco azul muy bordado*" (ibid) además de dar nombre al vaquerizo, será el encargado de autonominarse, así como de transmitir informaciones sobre el padre de Juan Pablo y sobre costumbres sociales relativas al trato con las mujeres. En este sentido, identifica al vaquerillo "*recriminándole la debilidad de su carácter: -¡Este Juan Pablo- refunfuñaba el hombre. - ¡No ves cómo abusan de tí? Las*

tiene mal acostumbradas. A las vacas y a las mujeres sólo se las gobierna a palos" (Ibid), e insiste en el necesario cambio de costumbres del padre alcohólico al despedirse del muchacho a la par de identificarse: *"-Dile a tu padre que se enmiende. Que te lo ha dicho Pedro Ostade"* (pág. 9). Este breve monólogo más que diálogo, pues *"El mozuelo, sombrío, no contestaba"*, es el primer indicio del carácter poco hablador de Juan Pablo; las causas de tal silencio serán precisadas más adelante por el narrador en el fragmento destinado a su retrato:

"Era un mozuelo recio, más bien bajo, de anchas espaldas y ojos tan claros que parecían sin pupilas. Tenía el pelo albino, casi blanco y la cara llena de empeines, como un muñeco descascarillado.

Corto de alcances y palabras, suplía las respuestas con el mismo gruñido animal, dicho en tonos muy diferentes.-¡Hum!-arrugando el entrecejo. -¡Hum!-sonriendo a boca abierta, como un tonto. -¡Hum!-agachando la cabeza, como un vencido.

En su carácter taciturno no había ciertamente hosquedad, ni encogimiento, ni hurañías. Era más bien como resistencia de un cerebro torpe a meditar, al esfuerzo de meditar. Un cerebro nebuloso, pobre, débil, en el que sólo había una luz: la avaricia" (pág. 10).

Negativas marcas físicas, psíquicas e idiomáticas, recurrentes y determinadas por un ambiente familiar sumamente hostil. Hostilidad plasmada en fríos y convencionales saludos y en recriminaciones del padre: *"-Ya está aquí el gran trabajador. El ordenado. El ahorrativo..."* (ibid); de la madre por su desaseo al vestir una misma camisa durante seis días: *"Es un asco"* (pág. 12) y corroboradas por la hermana, Isabel Clara: *"Déjalo madre. Eso le alimenta"* (ibid). Confrontaciones familiares determinadas, en definitiva, por opuestas concepciones de la economía doméstica: avaricia en Juan Pablo, despilfarro en el resto de la familia, representado, esencialmente por la ingesta continuada de *"gin"*(ibid) de un padre indolente y vago. Este descarnado cuadro familiar se completa con amplios apuntes (a cargo del narrador omnisciente) en los que nuevamente aparecen referencias eruditas. Así el interior de la casa donde cosían silenciosas las dos mujeres es *"el interior típico, digno del pincel de Terburg"* (pág. 9) y el sufrimiento que causaba en el ahorrativo joven el *"espíritu disipador de su familia"* (pág. 11) es comparado con los de *"Syllok o Harpagón"* (Ibid). La voz omnisciente da cuenta, asimismo, del pasado de Juan Pablo (esta breve analepsis es la única que rompe el presente narrativo) relacionándolo con su carácter de trabajador-avaricioso: *"-Fue pescador, labriego, mozo de fonda. Una vez escapóse²⁹ a Rotterdam para enrolarse en un vapor, con rumbo a Sumatra; pero la policía lo detuvo por menor de edad"* (pág. 11), en contraste con el opuesto de la familia y como preludeo a su próximo viaje a las tierras de Ceylán. En estos apuntes, amén de las forzadas referencias cultistas, puede apreciarse un estilo mezcla de pedantería y coloquialismos; sirva como muestra la siguiente cita, resumidora de las reacciones contrapuestas de los componentes de la familia.

"tanto el padre, como la madre, como la hermana, habían sido, eran y serían, hasta morir, amigos, aunque honestos, de la buena vida: del comer bien, del vestir galán, de las fiestas, de lo superfluo. Y Juan Pablo, a cada mordisco en la hacienda, a cada vaca menos, a cada quintal de patatas vendido y suspiraba y se rebullía en un malestar de sordidez" (ibid).

La parte destinada a presentación de personajes de la aldea de Everingen se cierra con el capítulo **III, COSAS DE ELLA** (págs. 12-16): unidad de estos tres capítulos primeros subrayada por la ilustración incluida en la página quince. En ella se representa un molino, al lado una granja y situados en las orillas de un río. Su función es rememorativa en tanto que el pie remite al inicio de la novelita, *"Una granja anima el paisaje con la nota geórgica... (Pág. 3) "*. En cuanto al texto narrativo las recurrentes **cosas** que sirvieron al epígrafe del anterior capítulo inciden ahora en el determinismo del carácter de la supuesta protagonista, Guillermina, descrita como: *"burlona, pizpireta, amiga de bromear con todo el mundo. Se parecía por los piropos. Los buscaba, los provocaba con sus miradas de reojo y sus risas, ruidosas y azorantes" (pág. 13).* A esta breve etopeya se limita su descripción, a cargo de un narrador que no muestra pudor alguno en la descripción bastante más detallada de elementos narrativos de segundo rango. Confirma este esbozo de carácter una nueva antítesis con el personaje que funciona como hilo conductor del relato: la joven por su locuacidad y desenvoltura, es bien opuesta al taciturno y serio Juan Pablo, en quien producía *"hondas desazones sabrosas"*. (Ibid)³⁰. El espacio elegido para su incorporación a escena es el muelle, donde *"el Escalda rugía, como un león con calentura" (pág. 12)* y, situado en él, una tiendecilla, con *"tendero, caricaturesco y malicioso, como un aldeano de Teniers" (Ibid)*. Nueva cita indicadora de la persistencia del narrador omnisciente en la demostración de sus conocimientos pictórico-artísticos, unida a afanes divulgativos reflejados en el símil hiperbólico de tono coloquial, referido al Escalda. La visión del tendero se produce simultáneamente a la de las dos hermanas Mieris *"acicaladas y divertidas con las chanzas del mercader galante" (pág. 13)*. Guillermina, la menor, es presentada con el acompañamiento familiar que sirvió a **Cosas de Él**, aunque ahora la relación entre las hermanas es de absoluta connivencia fraternal propiciadora de un diálogo, destinado a la burla del incauto joven con promesas, incluso, de matrimonio. Las pesadas bromas se manifiestan, además, en un gesto a dúo:

"Tomáronle en medio de las dos, del brazo, alborotando con sus chistes y risas como si fueran a un baile de máscaras. A la puerta de "El Tulipán de Oro" preparaban el tiro de la diligencia de Kaytuk. Los caballos, picados de las moscas, hacían cascabelear sus colleras. Un hombre, encaramado en la boca, iba colocando los baúles. El mayoral, látigo al cuello, discutía con los viajeros, teniendo el jarro de cerveza en la mano" (pág. 14),

pretexto que permite la referencia a otro lugar de público encuentro, que desemboca en *"afrenta" (ibid)* al joven y consiguiente defensa y arrepentimiento de la pequeña Mieris: *"Guillermina, excitada, nerviosa, con*

*los ojos llenos de lágrimas*³¹ le pidió perdón " (Pág.16).

Las Kermeses³² azules.

Los capítulos IV y V presentan como elemento común las fiestas populares holandesas celebradas en la ciudad cercana a Everingen, Delft.

En el **IV. INTERIOR** (págs. 16-22) el protagonismo recae en la crónica de costumbres a través de los preparativos que las fiestas populares suponen, animada con diálogo entre los familiares de Juan Pablo. Se trata de uno de los capítulos con mayor índice de cesión de voz a los personajes y, sintomáticamente, en ausencia del personaje taciturno. Por referirse, esencialmente, a los preparativos debiera haberse titulado **Anterior**, tanto más cuanto cualquier rasgo de interioridad es inexistente, a no ser que se refiera al espacio, la casa, en donde se ubica la parte dialogada.

Se abre el capítulo con un resumen del significado, participantes y alcance geográfico de tales fiestas:

"Acercábanse las "kermeses azules" de Delft, famosas en toda Holanda, por sus concursos de ganados, de leñadores, de patinadores, ornato de las ferias de encajes y de las regatas a remo.

Por toda la región desde Zelanda al Zuiderzeé y desde el Mosa a Utrech, se animaban villas y aldeas con preparativos" (pág. 16).

A continuación se precisan los preparativos: elección de las mejores vacas limpias y brillantes; arreglo y barnizado de *"antiguos carros de barandillas"* (ibid); entrenamiento de los patinadores *"en los caminos donde las nieves de noviembre formaban pistas naturales, como un "Skating" "* (ibid). Fiestas anuales, celebradas en noviembre en las que *"Como todos los años el hogar³³ de Juan Pablo se llenaba de actividad e ilusiones"* (ibid). Consisten estas actividades en un continuado coser de las mujeres revisando su ajuar: faldas, jubones, cofias, medias, delantales de peto, juegos de encaje (pág. 17); y en la continuada charla del padre mientras limpia sus pipas y bebe "gin" (pág. 17). Ilusiones y locuacidad proclives al diálogo entre los tres personajes, sobre la cercana fiesta, sobre cuál será su lugar de hospedaje, sobre los gastos anejos al desplazamiento y sobre la negativa reacción que ellos causarían en el avaro Juan Pablo:

"-¿Sabéis que hace una noche horrible? Y el tonto de tu hermano, sin venir... Iremos, como siempre a casa de Zurdoft. Les llevaremos los regalos de costumbre. Y tu hermano se pondrá, como siempre hecho una fiera, diciendo que gastamos mucho" (ibid).

Intervención del padre en la que, además de servir como resumen a inalteradas costumbres y opiniones, se introduce el segundo móvil del diálogo: la tardanza del joven y su ausencia de la animada escena, localizada temporalmente de manera precisa: las ocho y media. La tardía hora para las costumbres holandesas crea cierto clima de desasosiego que lleva al padre a buscarlo en la cuadra; a presuponer, ante

la infructuosa búsqueda, que tal vez "*se haya largado otra vez a Rotterdam*" (pág. 18) y que lo hayan admitido a bordo por ser mayor de edad; hipótesis a la que replica la hermana, insistiendo en sus escasas facultades intelectivas: "*¿Como quieres que admitan a un tonto en ninguna parte?...*" (ibid). Un nuevo interrogante sobre si estará en la taberna incide, asimismo, en el rasgo de avaricia del personaje: "*Considera si tu hermano va a desprenderse de un mal gulden (florín)*"³⁴ (pág. 19). El transcurso del tiempo: "*Sonó el escape del reloj de pesas trrrrrr. Las diez campanadas, lentas, metálicas, agudas, pusieron en los corazones una combinación fugitiva*" (Ibid) motiva el cambio de actitud en los componentes familiares. Iniciado por una maternidad compasiva: "*- Si el muchacho ha caído enfermo...*" (ibid), continúa con un "*¡Caramba! ¡A ver si creían que era un monstruo sin entrañas!*" (pág. 19) pensamiento del padre transmitido por el narrador, quien también se encarga de dar cuenta del estado anímico de la hermana con similares exclamaciones coloquiales: "*se consideró en la obligación de hacer protestas fraternales. Tampoco era una desalmada, ¡qué demontre!*" (Ibid).

La inquietud queda disuelta con la llegada de *El Frisio* (personaje tangencial descrito como "*hombrón cariancho y sencillote*" -ibid-), el encargado de comunicar que Juan Pablo está en la fonda ayudándole a "*empaquetar comestibles. ¡Tenemos que surtir mañana a medio Delft!*" (ibid). Manutención de la que al día siguiente no se aprecia al menor indicio. El motivo de su visita, en fin, es recoger la "*collera grande*" (pág. 20) para adornarla con "*campanillas de mi país, de Frisia. ¡Me corto la cabeza si no saca un premio decente!*" (ibid). El esclarecimiento del paradero y motivo de ausencia de Juan Pablo da paso a una discusión valorada por el narrador con los siguientes términos:

"Así eran este matrimonio y esta hija; los tres a cual más indeciso, ligero y gregario, llenos todos de vulgar vanidad y egoísmo: amorfos, masa" (Ibid).

Negativos rasgos resumidos en la depreciativa "*masa*", tema tangencial en **Poderoso Caballero...**, que establece sintomática recurrencia con la novelita de Salaverría publicada en el número ocho de **La Novela de un hora**³⁵. La violenta discusión familiar se desarrolla en ausencia del oriundo de la provincia holandesa de Frisia, desplazado a la cuadra para buscar la collera. Conseguido el propósito se despide con el mismo "*saludo tradicional de la vieja Holanda:// gente de paz a quien la quiera*". (págs. 20 y 22) que utilizase a su llegada. Con él finaliza el capítulo centrado en los preparativos de la fiesta holandesa, donde el narrador se ha adaptado a su papel de cronista de lo popular, de ahí la menor presencia de conocimientos eruditos observados en anteriores capítulos, de los que, por la condición social de los personajes, hubiera podido prescindirse igualmente.

La crónica festiva se completa en el **V, LA FIESTA AZUL** (páginas 22-28, con ilustración en la 23³⁶) subdividido en dos secuencias. **La primera** (págs. 22-26) relata el desplazamiento hacia la ciudad de Delft; **la segunda** (págs. 26-28) el ambiente de fiesta durante la tarde del mismo día, así como el encuentro Guillermina-Juan Pablo. La voz predominante vuelve a ser la del narrador omnisciente continuado

discurso tan sólo interrumpido por dos "*¡Hum!*" (pág. 24) y los "*baallos*" (pág. 25) del callado joven y por breves preguntas de su hermana: "*¿Está todo? ¿Podemos ir?*" (Ibid). El protagonismo de este punto de vista nos trae, nuevamente, citas de pintores destinadas a la descripción del cielo en el amanecer del gran día, acompañadas de acumulación de símiles cuyos referentes pertenecen al ámbito de lo cotidiano: mezcla de lo popular con lo culto a la que nuestro narrador es tan proclive. Quede probado este rasgo básico de estilo, en la siguiente cita inicio de este capítulo:

"Las nieblas del amanecer se desmadejaban entre los árboles, sobre los canalillos, como las humaredas de un expreso. A veces se entreabrían, como en su incendio, dejando ver confusamente una granja, un molino, un bando de cigüeñas. A veces, se cerraban como nubes de tempestad, tragándose un grupo de abedules, un puente, algún carro madrugador..."

Poco a poco, en flecos, en vedijas, en hilachos, fueron partiéndose, alejándose, hasta extinguirse. Quedó el cielo como una alfombra recién barrida, sin un hilo, ni una mota, liso en su delicado gris Ruysdel, empenachado de celajes a lo Terburg " (pág. 22).

La descripción y relato del camino hacia Delft detallan el frío de la mañana; el sonido de los carrillones; la presencia de barcas, trenes, fábricas, carros; de niños, de patinadores entonando "*las canciones del "Neteerland"*" (pág. 25) de una multitud, en definitiva, "*extendiéndose, por los campos, como un río que se desborda*" (pág. 26). Algarabía populosa, en donde se enmarca al avaricioso y torpe Juan Pablo. Insistencia en la configuración negativa de su carácter relacionada ahora con la "*fiesta azul*" y con su peculiar manera de comunicarse. Quede la primera resumida³⁷ con el siguiente párrafo:

"Desde que el Frisio, en su deseo de favorecerle hablóle de un premio en el concurso de carros, Juan Pablo no tenía otro pensamiento ³⁸. Cien gúldenes para él, espíritu sórdido, representaban una verdadera fortuna" (pág. 24).

La segunda, viene a ser una manifestación de su escasa inteligencia, en tanto que no es capaz de construir un mensaje por breve que sea: su competencia y actuaciones comunicativas quedan signadas por tan sólo signos gestuales u onomatopéyicos. Así, la respuesta a las preguntas de la hermana se limitan a un gesto afirmativo con la cabeza o el recuerdo de los gúldenes, asociado al de Guillermina, lo hacen exclamar repetidamente (insiste el narrador): "*A cada una de estas confusas y borrosas sensaciones, lanzaba "hums" en tonos diferentes*" (pág. 25) y expresiones, igualmente onomatopéyicas, son las utilizadas para incitar al movimiento a los animales: el "*Sus*" del capítulo II, es sustituido en éste por "*-baallo... baaallo...*" (Ibid).

La **segunda secuencia** queda situada "*A la tarde, en la plaza del Zuiderzée, grande como un pueblo*" (pág. 26). Sus páginas informan sobre un aspecto característico de la fiesta: muchachas con cofias azules, símbolo de su soltería, bailan con muchachos de gorros azules en busca de novia. Detallismo costumbrista que sirve como marco a Guillermina, inmersa en el jolgorio, "*bailando pizpireta*³⁹ y risueña, en los brazos

de un atleta rubio" (pág. 26) contrapuesta a Juan Pablo, aislado de la fiesta: "no sabía bailar y que, por tanto, estaba al margen de la "Kermesse⁴⁰ azul", establecida precisamente para fomentar el baile a la socapa del amor" (pág. 27). "Socapa" musical que sirve de pretexto al narrador para nueva cita de "los aires populares de Overysseel, tan amados de Juan Sebastián Bach" (Ibid). La destreza e ineptitud para el baile reinciden en el antagónico carácter de estos personajes, antagonismo retomado al cierre del capítulo. La desenvuelta joven comunica el lugar de su hospedaje a Juan Pablo y, sin cesar la danza, en compañía del "atleta rubio" (pág. 27), lanza al mozo un tulipán, acompañado de sus gestos de "coquetuela fatua" (ibid): cierre de ojos y entreabrir de labios. Reveladores gestos para el torpe y "estupefacto"⁴¹ joven quien, "acometido de ternura rompió a llorar". (Ibid) Emocionado llanto de cierre semejante al del final del capítulo **COSAS DE ELLA**, aunque cambiados los personajes "acometidos" por la ternura.

En busca del dinero y el amor.

En los capítulos **VI** y **VII** se produce un cambio en las coordenadas espaciales: el barco mercante "Groninga"; Colombo, Ciudad Ceylandesa y regreso a Everingen con breve parada en Rotterdam. Diversidad de escenarios y alejamiento espacial unificados por un mismo móvil: propósito de Juan Pablo de hacerse rico, para conseguir el amor de Guillermina. Este es el motivo de que los hayamos considerado de manera conjunta.

El **capítulo VI** retoma para su título el nombre de la flor entregada por Guillermina, al que se añade un adjetivo cromático no anunciado: **EL TULIPÁN ROJO** (págs. 28-43, con ilustraciones en la 31 y 39⁴²). Queda subdividido en tres secuencias basadas en cambios espaciales, **la primera** (págs. 28-35) transcurre en el Groninga y en su inicio se nos informa de su potencia, "*dieciséis nudos holandeses*"; de su situación, "*Canal de los Siete Grados, en el Golfo de Omán*"; de su nacionalidad "*matrícula de Rotterdam*"; cargamento: "*maquinaria, relojería, chocolates*"; tripulación "*cuarenta hombres*" y ruta: "*Ceylán, Sumatra, Java y la Sonda, teniendo (sic) escalas voluntarias en el Indostán*". Se detalla el tiempo narrativo "*un jueves de noviembre, a media tarde*"⁴³. Precisiones técnicas y geográficas adornadas con cita de Baudelaire de quien se transcribe el siguiente fragmento:

*"Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
qui suivent, indolents compagnons de voyage, le navire
glissant sur les gouffres amers"* (pág. 28).

El pretexto, la descripción del paradisíaco paisaje de Ceylán anunciado por la fragancia de "*sus bosques de canelos*"(ibid) y por "*Los albatros de Comorín, tendiendo sus hermosas alas blancas*" (ibid). El resto de la secuencia atiende al ambiente del barco, creado por una tripulación de zelandeses, frisios y brabantones; grupos con diversas actitudes, determinadas geográficamente, pero con un interés común: el

juego, espoleado por dos tahúres de Amsterdam quienes, para huir de la policía, se han embarcado como pinches de cocina. A cargo del narrador omnisciente las descripciones ambientales, el relato de las actividades de los marineros y el juicio crítico sobre la "ambición desazonante y enfermiza del juego". Discurso, brevemente interrumpido por escuetas intervenciones corales "-Hagan juego" o "-Ya están ahí..." (pág. 30). A la obsesión por el juego ("infestando como una epidemia a toda la marinería" -ibid-) escapa Juan Pablo, presentado de forma sorpresiva en este escenario en su afán de substraer del vicio a uno de los marineros: Tomás Vanderer. Igualmente sorpresivo resulta el cambio operado en el mudo joven de capítulos anteriores, pues ahora se comunica, sin demasiados problemas idiomáticos, con su amigo Tomás. ¿Habrá sido la amistad la favorecedora del milagro?. Con todo, en esta secuencia, salvo al final, sigue escaseando el diálogo., justificada tal ausencia por la continuada dedicación del amigo al juego; impuestos silencios contextuales que hacen replegarse a Juan Pablo en su mutismo y en el amoroso cuidado de un tulipán algo marchito tras "once días de navegación" (pág. 32). La referencia a la flor holandesa y a su cuidado dan paso a otra referencia erudita de la voz narradora, mezclada con su simbólico significado popular relativo al amor:

"Juan Pablo, buen holandés, consideraba el tulipán, no como flor, sino como joya. Tenía el culto nacional iniciado por Wulick Kiewez en Amsterdam, al exhibir ante la muchedumbre el primer tulipán criado en el reino, de semilla traída de oriente por Eurecio Herward, navegante. Pero, además, como enamorado a su modo, sabía que el tulipán, por su tendencia a mudar de color, está considerado como símbolo de inconstancia" (Ibid).

Termina la secuencia, con el diálogo de los amigos. Los temas, el efecto pernicioso del tulipán para el juego "ya estás con el dichoso tulipán. ¡Tíralo! ¿No ves que trae "la negra" (pág. 33); la negativa de Juan Pablo a seguir tanto esta orden del amigo, como a secundarlo en el juego por temor a perder, y la presencia de la primera duda ante las contundentes palabras de Tomás: "Allá en las nieblas de su mente, reluce como un sol la avaricia.- ¡No perdía, pero no ganaba!" (pág. 34) como preludio de reacciones futuras.

La **segunda secuencia** (págs. 35-41) nos sitúa en las calles de Colombo: "donde el dominio inglés ha puesto sus cuarteles, su policía y sus "docks", con esa apariencia transigente que consiste en tener criados negros, ordenanzas negros" (pág. 35). Continúa la ambientación con detalles sobre las casas de la ciudad: "pequeñas como chozas las de los indígenas" (ibid); amplias con cobertizos de madera y jardincillos las más ricas. Con el grupo de marineros llegamos a la oficina correos: "gran edificio de piedra, que con la residencia del gobernador inglés, llama la atención en Colombo" (pág. 36-37) y durante el trayecto, el diálogo entre los amigos informa sobre la posible carta de la "niña del tulipán" (pág. 36) descartada por Tomás de forma contundente "¡Qué cándido! ¡No conoces a las mujeres!" (Ibid). Advertencia que no lo desanima, pues será durante la larga espera en la "cola del ventanillo" (pág. 37) el pretexto (merced al recuerdo) para que el narrador transcriba el final de la noche de las "kermesses azules", como explicación,

(rezagada sin duda para mantener la intriga) de la aventura emprendida por el joven aldeano. Juan Pablo se dirige al lugar indicado por Guillermina, al "*Mesón de la Corona*"; la mesonera le informa que han ido al teatro y volverán tarde; esto crea "estupefacción" en el mozo que "*tenía del teatro y de las mujeres que trasnochaban, ideas de liviandad y orgía*". (ibid); espera hasta el amanecer; llegada de la coquetuela acompañada de alborotado grupo de jóvenes; arrebató del joven con sujeción del brazo y pregunta sobre el significado del tulipán ofrecido; risa atolondrada, y rápida respuesta esclarecedora, al fin, del presente narrativo:

"- Es mi talismán. Ve; corre mundos... Cuando seas más hombre, cuando seas rico, vuelve y hablaremos.

Y él habíase lanzado lejos del hogar; corriendo mares, afrontando peligros, para hacerse hombre, para hacerse rico..." (pág. 38).

El lento acceso a la ventanilla, infructuoso al no confirmarse el deseo, informa asimismo, del apellido del protagonista Vanmeyer, y confirma las palabras del amigo sobre la inconstancia de las mujeres, reforzadas con nuevo diálogo. Salida del gran edificio, paseo por las calles de la ciudad que abre paso a tópicos⁴⁴ puntos descriptivos de una ciudad cosmopolita y moderna:

"Detuviéronse para dejar paso a un destacamento indígena que, al mando de un oficial inglés, lucía el uniforme mixto de los cipayos. Numerosa muchedumbre de indios, con ese rápido blanquear de ojos que recuerda el de los autómatas agolpábanse a la admiración de sus compatriotas, que habían cambiado la túnica indígena por el vestido militar.

Las calles se animaban con una verdadera inundación de vehículos, en que se mezclaban los autos charolados, lujosos, con damas bellas y suntuosas y los birlochos arrastrados por hombres que llevaban como caballos, colleras de sonoros campanillos.

Abriáanse, recién regadas, las tabaquerías, las tiendas de modas, los bares indios. Salía de los bares y cines estrépito de pianos y "jazz-band" (pág. 40).

Acaba el paseo en una taberna del muelle, con copiosa merienda ("*embutidos, arenques, manteca, pepinillos de Kandy y uvas de Pedrotagalla*"-ibid-) y abundante "*cerveza rubia del Punjab*" (pág. 41) que operan transformación de excitante "*nerviosidad*" (ibid) en Juan Pablo. Circunstancia aprovechada por el sagaz amigo para convencerlo de los beneficios que le puede reportar el juego. La conversación se sustenta en el "*No pierdes, pero no ganas*" (ibid) utilizado en la anterior secuencia, al que se suma ahora el conseguir a la niña del tulipán: "*Si ganas eres rico. Y si eres rico tendrás a Guillermina*" (ibid), argumento que definitivamente lo convence.

La **tercera secuencia** (págs. 42-43), muy breve, implica otro cambio de escenario: una sala de juego descrita sucintamente con rasgos eminentemente negativos, muestra de la desafección del narrador por los jugadores:

"Era un salón bajo de techo, ahogado de humo, atestado de jugadores. Por las ventanas se veía el mar. Había un olor pestífero a sudor, a pescado a grasas. Varios negros hercúleos, con turbantes, paseaban entre las mesillas donde bebían gentes mal encaradas, de aire torcido y criminal" (pág. 42).

En este espacio quedan situados los dos amigos: Tomás, después de acabar con la terca resistencia del joven borracho, arriesga los cincuenta gúldenes prestados; media hora de astucia, acompañada tan sólo de *"refrescos de granada de Punjab"* (ibid), que finaliza en *"montones de oro"* (ibid) con los que llena sus bolsillos. Mientras tanto el joven, aparentemente dormido, gemía y lloraba por la autodestrucción del objeto portador de mala suerte: *"Se incorporó, los ojos llenos de lágrimas. Entreabrió el puño trémulo, dejando caer las hojas, hechas pedacitos del tulipán..."* (pág. 43). Cierre lacrimógeno similar al del capítulo anterior y, aunque los motivos sean distintos, se mantiene, igualmente, el objeto simbólico.

Coincide el título del **capítulo VIII** (págs. 43-57, ilustración en la 47)⁴⁵ con el de la novelita **PODEROSO CABALLERO...** incluidos los puntos suspensivos ⁴⁶ significados elusivos que ahora se completan por el protagonismo concedido al dinero, en patente correlación con el estribillo gongorino: *"poderoso caballero es don dinero"*. En efecto, el protagonista de sus dos primeras secuencias es el dinero conseguido, a través del juego y su artífice mediador es el ídolo del avaricioso Juan Pablo:

"Vanderer agrio, altisonante, fantasmón, corrido, reunía para el sencillote Juan Pablo los prestigios de Fierabrás, del Cid, de Matamoros y de Don Juan en una pieza. Y Juan Pablo, taciturno, humilde, le escuchaba como diciendo: "¡Quién fuera así! ¡Qué hombre más grande es este hombre!" (Ibid)

Personaje admirado que, *"como sagaz Mefistófeles sabía despertar al mismo tiempo la codicia del sórdido y la ilusión del enamorado"* (pág. 44). Durante cuatro meses se mantiene *"una alianza fraternal"* (Ibid) que dará como resultado un paulatino enriquecimiento, favorecido por la ausencia del Groninga de los dos tahúres tramposos reclamados por la policía.

Aparte de esta acumulación de gúldenes y de la ausencia de los fingidos pinches, pocas novedades aporta esta primera secuencia: se insiste en la obsesión por el juego de Tomás y en la avaricia ilusionada del joven, quien sigue manteniéndose al margen de las timbas organizadas en la cubierta del barco. La reincidencia afecta, incluso, a un diálogo aclaratorio sobre la noche de las *"kermesses"* de las que tanto el amigo como los lectores tienen conocimiento, aunque con añadido de algunas novedades. En el inicio se observa un cambio en los juicios emitidos anteriormente sobre Guillermina, claramente dirigidos a mantener la ilusión del ingenuo y como factor determinante del pacto amistoso:

"- Ya ves que no soy feminista. Tengo de las mujeres un concepto poco entusiasta. Conozco sus coqueterías, sus veleidades, sus traiciones, hasta sus infamias. Pero tu Guillermina no es de esas. Una muchacha que, bailando con un muchacho le entrega a otro una flor, ¿no

confiesa con este hecho sus inclinaciones?" (pág- 48).

Posteriormente, ante las dudas por no haber recibido noticias de la joven, Vanderer le hace darse cuenta de que no es raro puesto que tampoco él le ha escrito: obviada que reincide en la torpeza de Juan Pablo.

En cuanto a la **segunda secuencia** (págs. 50-52), sumamente breve y centrada de nuevo en las ganancias del juego y en las funciones de los amigos: "*Tú déjame. Paseas, duermes, lo que quieras con tal de no asomar por la partida. No me azores. No traigas la "mala sombra"* (pág. 56), introduce un elemento imprescindible para el desenlace: la violenta pelea entre "*Ulrico, el Brabantés*" (pág. 51) y Tomás, a consecuencia de "*una partida*" con consiguiente sublevación de los marineros, obligan al capitán a prohibir el juego en el Groninga. Desaparecido el común afán que unía a los amigos, se despiden en "*los sucios muelles de Port-Said*" (pág. 52) Juan Pablo vuelve a Rotterdam en el mercante holandés y Vanderer se queda en esta ciudad "*en espera de un barco que lo llevase nuevamente a la India, señuelo de jugadores ambiciosos*" (Ibid).

La **tercera secuencia** (págs. 52-53), más breve aún que la anterior se sitúa en el puerto de Rotterdam y sus alrededores, nuevamente descritos, a semejanza de los lienzos de pintores holandeses:

"Juan Pablo, con su maletín, paseaba impaciente, mirando, sin quitar los ojos, la orilla izquierda del canal y la faja de aldeas pescadoras que han copiado tan vigorosamente en sus lienzos Backuisen y Guillermo Van der Velde, el Joven" (pág. 52).

El regreso a la patria ⁴⁷ conlleva el reconocimiento de "*los carillones (sic) de Hoog Straat y el vuelo augural de las cigüeñas que le daban la bienvenida*". Entre su equipaje un bolso verde que aprieta "*contra el corazón, como un hijo*" (ibid), gesto repetido en el final de la secuencia al quedarse dormido "*pensando en Guillermina, comentando sus pensamientos confusos con un gruñido entre animal y humano://-¡Hum! ¿Hum!*" (pág. 53).

Regreso a la tierra nativa (más parece retroceso al inicio de la novelita), incluido el uso onomatopéyico de la lengua que lo caracterizara antes del encuentro con el amigo tahúr. Aparece en esta secuencia una visión resumida de Rotterdam como ciudad moderna y lujosa en la que se repiten motivos utilizados (focos, joyerías, tabaquerías, bazares) para la descripción de Colombo.

La **cuarta secuencia** (págs. 53-56), sin previa información de cómo se ha producido el traslado, sitúa a Juan Pablo en su casa "*Rayando el día*" (pág. 53); paisaje, al amanecer, identificado con "*los lienzos de Ruisdel*" (ibid). La primera visita es al establo: ni rastro de la *Rojiza* ni de la *Perla*; la angustia que su posible venta le produce parece ser la causa de sus "*recias patadas*" (ibid) en la puerta. Al fin, tras reiterados y estrepitosos golpes es recibido por los padres y la hermana. En sus preguntas, en su preocupación por su estado de salud, se percibe un cambio con relación a las actitudes hostiles anteriores a la partida. Recibimiento acorde con el hijo pródigo bíblico, dispensado en particular, por la madre. Se crea

así el ámbito propicio para entonar una oda a la sacrosanta paz del hogar y la familia sustentada en argumentos de autoridad, merced a la cita de Goethe y Homero. De sus excelencias (asociadas a objetos, olores, sabores conocidos) prolongados a lo largo de casi dos páginas hemos seleccionado los fragmentos más significativos:

"Juan, soñoliento, sentía la blandura del hogar. De calor de la chimenea, la paz del cobijo. Su pobre sensibilidad, hecha a palabras duras y a repulsas ásperas, parecía como asombrada de aquél recibimiento sin ternuras, pero sin recriminaciones [...]

Actuaba en él la ley que llama Goethe "de gravitación humana" en el retorno súbito de la candidez infantil, del amor a las cosas familiares cuyo imperio se forja durante la ausencia [...] Era el conjuro de los dioses Lares, que ayudan a Penélope para atraer a Ulises, desencantándole de las Sirenas y restituyéndolo al hogar. Era el misterio de melancolía y emoción que rodea todas las casas donde se instituyó (por el sacramento, la familia)... Era el milagro de superstición sensitiva que pone, en cada hogar abandonado, una estrella para el pastor y un faro para el navegante" (págs. 54-55).

La mixtura de referentes míticos, literarios, psicológicos, sociales y simbólicos adquieren una especial connotación religiosa por la explícita referencia al "sacramento" como base de la institución familiar. Asistimos, en este sentido, a un final forzado (a semejanza del observado en Insúa) que cumple con el tributo a la moralización emprendido por **La Novela de una Hora**. Acaba esta secuencia con la declaración del padre sobre la pobreza de la familia, cuyo motivo es la venta de las vacas. Con la entrega de regalos exóticos: "tabaco de Java, unos jabones turcos de Adén, un mazo de Canela de Ceylán" (págs. 55-56); con el sueño del viajero en el "lecho familiar mullido, acogedor" (pág. 56), precedido del recuerdo de Guillermina y del "gruñido entre animal y humano"(pág. 56): El regreso al hogar no parece haber favorecido las actuaciones lingüísticas del personaje.

La quinta secuencia (págs. 56-57) da cuenta del desenlace: Juan Pablo se dirige a casa de Guillermina, una vecina le informa del traslado a Rotterdam y del casamiento de las hermanas con actores del teatro Colonial; regreso al "camaranchón" (pág. 57), encierro en él, crisis nerviosa acompañada de sus característicos llantos y sonidos guturales; reunión familiar a la hora de la comida con entrega de un buen puñado de monedas de oro; "alboroto frenético" (ibid) en contraste con la aturdida melancolía de Juan Pablo, quien, tras las informaciones de su hermana sobre "amor y bodas" (ibid); entre ellas la de Guillermina: "-¿Guillermina? ¿Qué Guillermina?- preguntó Juan Pablo llenando de cerveza la copa..." (Ibid). La ignorancia consolatoria, el lenitivo de la bebida, los puntos suspensivos, como desenlace último de este cuento de desgraciado final.

12.2.3. Crónica novelada.

A modo de resumen de lo expuesto en páginas precedentes, destacaremos los rasgos más significativos que nos permitan relacionar **Poderoso Caballero...** con la obra de Cristóbal de Castro, así como situarla en la serie **La Novela de una Hora**, de la que forma parte.

El supuesto "*novelista de mujeres*" al que se hubiera acogido el reclamo de la colección hubiese sido sumamente engañoso por cuanto las escasas figuras femeninas que en la novelita aparecen (Guillermina y su hermana; la madre y hermana de Juan Pablo) responden a estereotipos de perfiles muy difusos y con nulo protagonismo: funcionan tan sólo como necesarios referentes para mantener las ilusiones y avaricia del personaje, que presta cierta cohesión a la historia. Significativo resulta, en este sentido, que ni tan siquiera aparezca el obligado tributo prosopográfico de la supuesta protagonista, Guillermina, caracterizada de manera superficial y reiterativa por sus actuaciones de "*pizpireta coquetuela*". Así pues, "*el Ovidio español*", según calificativo de Astrana Marín, no parece interesado en mostrar en **Poderoso Caballero...** su inteligente y cortés conocimiento de las mujeres, limitado a la insistencia en su frivolidad e inconstancia. Desinterés quizá motivado por la justificada cautela de las diferencias psicológicas entre las españolas y las holandesas (quizás poco conocidas por Cristóbal de Castro). Los escenarios no españoles, las descripciones de fiestas, paisajes y costumbres holandesas y marineras establecen correlación con la vertiente periodística de su obra, (aquella que le proporcionara mayor popularidad): crónicas, recogidas en **Rusia por dentro** o noveladas en **El bolchevique**, **La troica**, **Jandra y el Cosaco** o **La mujer del pope**, aunque a diferencia de ellas en **Poderoso Caballero...** se tiene la sensación de estar asistiendo a crónica no vivida. No sólo resultan estereotipados y escasamente trazados los personajes (incluido el propio protagonista), fallo narrativo que podría ser explicado por la impericia en el uso de técnicas naturalistas en un escritor con escasa producción novelesca; sino que también responden a una visión, igualmente tópica, de los ambientes, paisajes y costumbres. Convencionalidad de los principales sustentos narrativos de esta novelita que pretende trascenderse, merced a continuadas citas a figuras señeras que sí conocieron la música (Bach), los paisajes, las costumbres y a las gentes. Tan sólo así puede tener sentido la enfadosa acumulación de fragmentos descriptivos asociados a pintores en aquellos capítulos o secuencias que tienen a Holanda como escenario. Alardes eruditos, en pro de dotar al texto narrativo de verosimilitud y vida, que consiguen el efecto contrario: transmiten detenidas imágenes más propias de una pinacoteca que de un texto narrativo, con el agravante de no presentarse el narrador como exclusivo artífice de la imagen transmitida. El estatismo de las descripciones, prolongado igualmente con acumulación de símiles, por su abundancia y morosidad se convierte, además, en impedimento narrativo que cierra paso a elementos dinamizadores de la historia; lo hemos observado en la escasez de diálogos o de acontecimientos capaces de mantener la intriga e, incluso, impiden el anudado de cabos sueltos que ponen en peligro la coherencia del texto; incoherencias poco justificables en un relato con las dimensiones de éste y signado por un enfoque, en todo momento, severo.

Peculiaridades narrativas, en fin, que vienen a confirmar el juicio emitido por Cansinos-Asséns sobre su estilo periodístico:

"Pese a elegancias posteriores, este escritor poliforme conservará siempre un rudo fermento democrático. Y cuando, sustentado con posteriores lecturas, en esa época en que sus artículos están llenos de citas, quiera elevarse a las cátedras sociológicas, no podrá alzarse de su pupitre de periodista y no escribirá sino artículos" ⁴⁸.

Elegancia cifrada, en **Poderoso Caballero...**, más que en lecturas, en referentes pictóricos destinados a lectores cultos y en confusa simbiosis con otros dirigidos a lectores populares, "*rudo fermento democrático*", apreciable en la condición social y psíquica de la galería de estereotipados personajes, así como de los ambientes en los que actúan. Suma, en definitiva, de lo presuntamente culto con elementos de *reconocimiento* común como factores de configuración de un producto popular y de calidad que resulta fallido.

En cuanto al entramado de recurrencias con otras novelas y autores de la serie, las más destacables se refieren al protagonismo concedido a las descripciones de espacios exteriores, compartido con Concha Espina; al alejamiento espacial de los escenarios enmarcadores de la acción, cosmopolitismo compartido con Jardiel Poncela; al predominio de la voz omnisciente, punto de vista utilizado por la mayoría de los autores (sólo en Jardiel Poncela, Salaverría y Francisco Camba hemos observado, con mayor o menor acierto, el uso de otras voces narrativas); abundantes digresiones textuales (so pretexto erudito) comunes a Pedro Mata y Manuel Bueno, aunque distintas sean sus repercusiones narrativas. Se dirigen las de éstos hacia el ámbito de lo interno, por el significado intimista-sentimental de **El número uno** y **El misterioso amor**, que busca la introspección, el crear "*caracteres*"; las de Cristóbal de Castro, vertidas hacia lo externo, sitúan tan sólo espacialmente a los personajes, contagiados de superficialidad, merced al tratamiento de rasgos predefinidos y escasos, recurrentemente usados. Por último, la intencionalidad moralizadora es común a Bueno, Concha Espina, Insúa y Pemán y comparte, con los dos últimos, un desenlace forzado atento a la inserción de prácticas sacramentales. Añade el polígrafo cordobés novedades temáticas moralizadoras, relativas al tratamiento de los personajes: la crítica a la avaricia y al juego quedan encarnados en personajes configurados negativamente. Por la manifiesta interrelación entre estos dos vicios y el *poder del dinero*, así como por el tratamiento degradatorio que el autor aplica a sus *criaturas*, **Poderoso Caballero...** bien hubiera podido convertirse en sátira, al modo de la letrilla gongorina a que alude su inacabado título, pero esa posible sátira queda igualmente inacabada, diluida en "*geórgicas*" y eruditas digresiones.

NOTAS

1. Cansinos-Asséns, **La Nueva Literatura. Las Escuelas, II**, Madrid, Sanz Calleja, s.a. págs. 72-73.
2. Mori, **La Prensa Española en nuestro tiempo**, México, Ediciones Mensaje, 1943, págs. 103-104.
3. Transmite esta imagen Cansinos-Asséns: "*sigue la moda del instante. Y es un poco republicano y otro poco arcaizante; y escribe la crónica frívola y la crónica de reivindicaciones sociales-campañas en pro de los braceros andaluces-y también entonces, o un poco más tarde, los madrigales a Flérida y los cromáticos cuadros andaluces, según el gusto de Rueda. En nada le afectan las nuevas tendencias literarias, el anhelo de refinamiento que culmina en la generación de 1900*"(op. cit. pág. 74).
4. Recoge esta anécdota Cansinos-Asséns (**La Novela de un Literato, 1**, Madrid, Alianza tres, 1982), pues con este motivo el joven crítico escribió un artículo de solidaridad con el preso publicado en **El País**, lo que le valió las "*burletas y reproches de los asiduos de el Motín, empezando por Nakens: -Pero hombre, ¿cómo se le ha ocurrido a usted esa ingenuidad?... Darle un bombo a ese fantasmón de Cristóbal de Castro [...] su detención la ha provocado él mismo. Estaba reclamado por delito de imprenta, sí...pero nadie pensaba en detenerlo ni se acordaba de tal cosa*"(op. cit. pág. 64). Pese a estos reproches insiste el joven periodista con nuevo artículo (emocionado "*porque un escritor ya famoso, y hasta perseguido!*" (Ibid) le había dado las gracias) que no le será publicado en **El País**, al considerar su director, Antonio Catena: "*Ya está bien con la primera, que por mí gusto tampoco habría salido... De Cristóbal de Castro no se habla en esta casa...*" (op. cit. pág. 65).
5. De su paso por **El Heraldo** da noticia Cansinos-Asséns a través de la opinión de *Colombine* (Carmen de Burgos), sobre su compañero de redacción: "*Allí tenemos que aguantar a Cristóbal de Castro que se cree un astro*" (op. cit. nota anterior, pág. 256). Paronomasia basada en el epigrama de Granés "*Él se cree que es un astro/ y es lo más bruto que he visto/ Dios mío...., me c.... en Cristóbal de Castro*"(op. cit. pág. 64).
6. De sus colaboraciones para el periódico republicano **La Libertad**, y de la coincidencia con Zamacois y Emilio Carrere da testimonio Cansinos-Asséns(Cfr. **La Novela de un Literato. 3**, Madrid, Alianza tres, 1995, págs. 59-60 y 234). La imagen transmitida es la de viejo que alardea de su buena salud (régimen semivegetariano) y agilidad de su pluma, que proyecta su crítica a la dictadura primoriverista conceptualizada como seis mal llamados años de tiranía fernandina, ámbito donde se inscribe **El rey felón o los seis años inicuos**(Madrid, Caro Raggio, 1929). Por lo que se refiere a su relación con Emilio Carrere recordemos que fue su predecesor en **Cien por Cien**, y que Cristóbal de Castro en la primera entrega del capítulo décimo apela explícitamente al escritor madrileño: "*Cuando lea esto el amigo Carrere...*" (cfr. nuestro capítulo II.2.).
7. Sobre su carácter fatuo hemos aportado datos en notas anteriores a las que habríamos de sumar las bárbaras apreciaciones de "*Juan de Aragón*", al evocar los tiempos del **Evangelio**: "*No sabía lo que era un bidet... lo confundía con el wáter [...] y ahora se las da de elegante... y gasta botitos y clavel en el ojal... siempre fue un tipo grotesco... Presumía de conocer a las mujeres... y sólo era un masturbador...*" (Cansinos-Asséns, **La novela de un literato, 1**, op. cit., pág. 386). En cuanto a sus gazapos gramaticales, el encargado de detectarlos es Catarineu, el purista crítico teatral de **La Correspondencia**. (Cfr. op. cit. pág. 288-289). Tampoco resulta favorable la consideración en la que lo tiene Manuel de Castro Tiedra, secretario de **La Libertad**, tras haberlo sido de **El**

Heraldo y de **ABC**, pues "*Don Cristóbal, con su cara agria de campesino cordobés, y sus pujos de dandy, y tenorio, y su estilo rebuscado y pedante, lo saca de quicio*" (**La Novela de un Literato**, 3, op. cit., pág. 58).

8. F.C. Sáinz de Robles, **Raros y Olvidados**, Madrid, Prensa Española 1971, pág. 102. Se trata, en general, de una semblanza amable en la que alude al momento en que lo conoció (1939), cuando Cristóbal de Castro era el encargado de la crítica teatral y literaria del periódico **Madrid** realizada hasta poco antes de su muerte. (Cfr. op. cit. págs. 102-103).

9. De su paso por **Informaciones** "*como el colaborador más distinguido*" da cuenta Arturo Mori (op. cit. pág. 104) así como de la fundación, junto a Gómez Hidalgo, del periódico **Hoy**. Especifica su dedicación a la práctica política en "*el cargo de Gobernador de Soria bajo una égida liberal*" (ibid) y en su admiración "*por el Conde de Romanones, a quien llamaba el único jefe posible*" (ibid).

10. Postura crítica reflejada en **El rey felón...** Cfr. nota 6.

11. Reeditado por la CIAP en **El libro para todos n° 24, 1931** y anunciado en el Catálogo General de Renacimiento de 1929. En él se ofrece como crónica novelada, la revolución de los "*soviets*" desde una óptica, presuntamente humanitaria, encarnada en un soviets voluntario que acaba siendo fusilado por defender la vida de una joven, casi una niña: "*rubia, frágil, elástica, en la primera y delicada juventud*" (Ed. de la CIAP, pág. 33) cuyo delito es pertenecer a la aristocracia. Menudean las referencias a Lenin presentado como "*Exterminador de burgueses*" de quien se ofrece el siguiente retrato: "*Era el tipo cruel e histórico de los tiranos de Tartaria, asolando, como una tromba, el Occidente. Representaba juntamente el desdén por la civilización europea y la cólera nacional moscovita. Su inmensa popularidad nacía de sus rasgos terribles y de sus iras estupendas*" (op. cit., pág. 29). Aunque anunciado como una novela se trata en realidad de un volumen que contiene seis relatos, el primero le da título y a él siguen: **La troica**, **La Dogaresa**, **Las Polacas**, **Fiestas Galantes**, **El viajero** y **En aquellos días**. **El viajero** había sido publicado por **La Novela Corta** (n° 39, 1916) y **El bolchevique** (sólo cambiada la grafía qu→k) en la misma colección tres años después (n° 181, 1919).

12. Cfr. lo apuntado en nota precedente.

13. Diríase que el sino de Cristóbal de Castro es el de aparecer de manera sorpresiva. Así, en el anuncio sobre la nueva colección, insertado en el **Catálogo de la CIAP...** del año 29, su nombre no figura entre la abundantísima reseña de obras, y autores contratados para figurar en ella. De él se da noticia en el número precedente cubierto con **La Virgen de Aránzazu** de José M. Salaverría y será, el del polígrafo cordobés, el último título publicado en **El libro para todos** de colaboradores de **la Novela de una Hora**.

14. Como suele ser habitual en las publicaciones de esta colección, **Runief, el chaparaga** aparece s.a. Ausencia de data, pero no del claro proyecto que representa. "*El Patronato de Buenas Lecturas con sus Bibliotecas PATRIA y de Cultura Popular*" al considerar a la novela española como "*baluarte del derecho cristiano*", que habrá de contrarrestar el influjo de la novela ruso, pues "*desgraciadametne extendida por España había prreparado la revolución comunista de aquel imperio, hoy en completa descomposición*". Hemos seleccionado sólo los fragmentos más directamente relacionados en las delcaraciones programáticas impresas en la contraportada de todos sus volúmenes. El que nos ocupa hace el número 244 de obras premiadas.

15. Clasificación dada por Nora (**La Novela Española Contemporánea**, I, Madrid, Gredos, 1970², pág. 351) en las veintidós líneas (incluida nota bibliográfica) que dedica a de Castro como novelista. Lo considera como "*periodista por oficio, gran adaptador de teatro extranjero y crítico del*

nacional, traductor y biógrafo: todo ello, probablemente, en cantidad e importancia antes que novelista" (Ibid).

16. Tanto para títulos de originales, como de adaptaciones, remitimos a nuestro apartado bibliográfico y al apéndice de "**Obras de Cristóbal de Castro**" incluido en **Genios e ingenios**, (Madrid, Editora Nacional, 1949) en ella se incluyetambién una relación de "*Teatro publicado*" con traducción y prólogos a su cargo (op. cit. pág. 230).

17. Para mayor detalle cfr. nuestro apartado de Bibliografía.

18. De 1913 es, según datos de Luis S. Granjel (**Eduardo Zamacois y la novela corta**, Salamanca, E.U.S. 1980) al menos un relato breve de Cristóbal de Castro publicado en **El Libro Popular**. En realidad fueron dos: **Flérida**, nº 4 y **Los tres dolores de María Magdalena**, nº 47.

19. El *índice del primer semestre* corrió a cargo de otro periodista-novelistas de **La Novela de una Hora**, Manuel Bueno. (Cfr. Granjel, op. cit. pág. 83).

20. Ibid.

21. Aunque sin data, es probable que **Rumief, el Chaparaga** sea cercana en fecha a esta otra novela, **Las sorpresas de Lorenzina**, publicada en la colección de Precioso, de signo totalmente opuesto al proyecto moralizante emprendido por **Biblioteca Patria**. Cfr. nota 14.

22. En nota 11 hemos señalado el sentido falseado de esta obra anunciada como novela cuando, en realidad, se trata de una antología de relatos breves que será publicada dos años más tarde en **El Libro para todos**.

23. La edición de **Las mujeres** de la que tenemos constancia es de Biblioteca Nueva, s.a. Hubo de ser anterior a 1926, por cuanto en el nº 6 de **La Novela Mundial**, 22 de abril de este año, se anuncia en relación de "**OBRAS DEL MISMO AUTOR**", *una segunda edición-agotada*"

24. Op. cit. nota anterior, "**CRISTÓBAL DE CASTRO**", segunda página, sin numerar.

25. El ciclo de publicaciones de novelas cortas de Cristóbal de Castro se cerrará en 1939 con **La farsa del loquero**, **La novela del sábado**, nº 5, 1940.

26. La lejanía o desconocimiento del espacio, parece crear confusión en los linotipistas: este topónimo aparece a veces como Everigen, otras como Everingen.

27. Pudiera tratarse del firmante V.P., ilustrador de la novela de Salaverría. El sombreado en las ilustraciones interiores y mayor expresividad en la representación de rostros y gestos nos llevan a identificarlo con él (aunque en este número no aparecen sus iniciales), antes que con el anónimo dibujante de trazo inexpresivo y grueso encargado de las cubiertas de números anteriores, a excepción de las correspondientes a Bocquet y las del mencionado **Salón de té**.

28. Por el contexto pudiera referirse a algún instrumento óptico para observar a distancia, inventado por el mecánico y óptico alemán Carl Zeiss (1816-1888). Los productos de sus talleres de óptica en Jena le valieron fama mundial.

29. Obsérvese el carácter arcaizante en la posposición del pronombre, repetidamente utilizado en **Poderos Caballero...**

30. Sinestesia inapropiada que, sin duda, hubiese suscitado la crítica de Catarineu y de Manuel de Castro. Cfr. nota 7.
31. Repentina transformación de la descarada joven, no justificada narrativamente, sino como tributo a las llorosas heroínas de relatos populares.
32. En la transcripción de este nombre, se observa igual inseguridad gráfica de lo apuntado para Everingen: aparece indistintamente Kermeses o Kermesses.
33. La referencia al hogar, por las connotaciones de sosiego, refugio y afectividad, no se compadece con la escena familiar presentada en el capítulo II, signada por la confrontación y hostilidad, configuraciones negativas en las que se incide en este IV capítulo. Sin embargo, esta expresión hecha permite establecer un sutilísimo enlace con el regreso al hogar del hijo pródigo. En las páginas finales de **Poderoso Caballero...** asistiremos a una imagen elegíaca de "*las cosas familiares cuyo imperio se forja durante la ausencia*" (pág. 54).
34. La aclaración sobre el significado de Gulden, florín, aunque en boca de uno de los padres (no hay marca que especifique a quien corresponde la intervención) ha de ser aplicada al narrador preocupado de hacer comprensible el mensaje para el público hispano, en tanto que tal determinación significativa carece de sentido en un diálogo entre holandeses.
35. Para el obsesivo tratamiento del tema de **la masa** en José María Salaverría y, específicamente en **Salón de té**, Cfr. nuestro apartado V.8.2.2. La interpretación que entonces hicimos, aunque no es paralela en la novelita de Cristóbal de Castro por su tratamiento puramente coyuntural, sí que pudiera ser indicio de un común temor a manifestaciones colectivas, abundantes en todos los ámbitos (literario social y político) en los años treinta.
36. En esta segunda ilustración se representa a una joven, vestida a la holandesa, con gesto sonriente. Su función es rememorativa según reza el pie: "*Era burlona, pizpireta, amiga de bromear...* (pág. 13)". Corresponden estos rasgos a Guillermina y en ellos habrá de insistirse en este capítulo V: "*Guillermina, bailando, pizpireta y risueña*" (pág. 26). Recurrencia por lo que hemos considerado oportuno adjudicar la ilustración a éste y no al IV, con él que comparte la página 22, como final e inicio de capítulo.
37. Son continuadas y abundantes las valoraciones del narrador sobre la avaricia y falta de entendimiento de este personaje.
38. La anunciada casa de Zurdofl (pág. 17) sin mediar justificación narrativa alguna se ha convertido en "*Mesón de la Corona*" (pág. 27). Los cien gúldenes del premio al mejor carro parecen también olvidarse: no hay mención al concurso ni a su ganador.
39. El calificativo pizpireta fue utilizado en su presentación, es recogido en la ilustración segunda y retomado aquí. Obsérvese que este término es frecuente para caracterizar a las populares modistillas madrileñas que pueblan las novelas de quiosco. Prueba de ello aportamos en la costurera, Paloma, de **El Pino y la Palmera**, novelita de F. Camba publicada en el número diez de **La Novela de una Hora**. Comparte significativamente la holandesa con las protagonistas madrileñas la configuración de coquetas y casquivanas.
40. Sirva como prueba de las vacilaciones ortográficas que afectan a esta palabra. Cfr. nota 34.
41. Estupefacto debe de ser una palabra de moda en estos años. El primero en utilizarla en **Cien por cien** fue Emilio Carrere (capítulo noveno), aplicada a los lectores que pacientemente hubiesen

seguido el incoherente transcurrir de **La Novela Multiplicada**. Cristóbal de Castro, autor del capítulo siguiente retoma este término al que quizá, por automimesis, ahora vuelve a recurrir.

42. Recogen estas dos ilustraciones escenas de marineros absortos en el juego. La primera, simultánea al texto narrativo: "*Hagan juego. (pág. 30)*" (pág. 31) presenta una estampa de ocho marineros entre los que destacan dos con pipas humeantes y gesto facineroso. Se trata de los dos tahúres, quienes bajo su apariencia de "pinches", incitan a la tripulación al juego. En la cuarta ilustración dos marineros, fumando sus pipas, sentados ante mesa y sendas jarras de cerveza?. El pie informa sobre su identidad "*El grupo de Tomás y Juan Pablo penetró en una, acomodándose en una mesa. (Pág. 40)*" (pág. 39); su función es escasamente anticipativa e incorpora al protagonista y a su amigo compañero protagonista. La longitud del capítulo explica la inserción de dos ilustraciones, distribuidas en cada una de las dos primeras secuencias, las más extensas de este capítulo.

43. Corresponden todas estas citas a la página 28.

44. Con escasas variantes el tercer párrafo de esta cita será retomado en la descripción posterior de Rotterdam.

45. La última y quinta ilustración es anticipativa, representa a un joven con indumentaria marinera y petate al hombro, se trata de Juan Pablo y recoge el momento del regreso a la aldea. El pie "*Abrió la puerta dando recias patadas. (Pág. 53)*" (pág. 47) destaca un gesto de violencia en el joven, poco acompasado con las escenas de concordia familiar presentada en las últimas páginas.

46. La nominación en suspenso para relatos breves, por primera vez utilizada en: **Luna Lunera...**; **Mariquilla, barre, barre...** será el último. Cfr. nuestro apartado de bibliografía.

47. Con este sustantivo, especialmente connotado, se había cerrado la anterior secuencia: "*Juan Pablo, desde cubierta, agitando el gorro enfiló el canal de Suez con rumbo a su patria*" (pág. 5).

48. Cansinos-Asséns, op. cit. pág. 75.

13.1. MARIANO TOMÁS.

Con Mariano Tomás (Hellín-Albacete- 1890¹, Madrid 1957) llega **La Novela de Una Hora** a su décimo tercer número, publicado el 29 de Mayo de 1936. Expusimos en el apartado de **Diseño editorial** cómo el declive de la revista es ya evidente, puesto que con este número se inician dos irregularidades que apuntan hacia dificultades de pervivencia de la colección. La primera de ellas afecta a su principal reclamo: **Cien por Cien**; en este volumen y en el siguiente quedan sustituidos los esperados capítulos de la "interesantísima experiencia literaria" por la "deliciosa novelita de **Añil**", a cargo del mismo autor del texto narrativo básico (**El pescador de Estrellas**) Mariano Tomás; superposición en modo alguno neutra, por cuanto el novelista albacetense es, recordemos, el Director Literario de **La Novela de una Hora**. La segunda anomalía se refleja en nuevo cambio de la contracubierta, en ella se anuncia la alternancia de la revista con otra serie, **La Novela Española**, alteración que implica cambio en la periodicidad mantenida hasta este su tercer mes: el anunciado próximo número para "el 12 de junio" la convierte, a partir de este momento, en publicación bisemanal.² Otro indicio bien sintomático del declive anotado, se relaciona con el omnipresente autor de este número: las escasas referencias de sus coetáneos a su labor creativa no indican, precisamente, el reclamo de popularidad mantenido con constancia en el anuncio de escritores que precedieron a Mariano Tomás en **La Novela de una Hora**. En este sentido, las informaciones que hemos logrado reunir³ se limitan al breve comentario jocoso-comparativo de Arturo Mori:

*"Felipe Sassone y Mariano Tomás.- Estos dos son, también unos cronistas brillantes, adosados a la prensa diaria. Mariano Tomás hace algunas incursiones en el teatro, sin ser nunca un autor como Sassone. Cuida el estilo como un colegial aplicado y gana todos los premios de los concursos. Se dice un enamorado de la historia, pero no se sabe que se haya casado con ella, todavía"*⁴

A la aséptica cita de **Arco Iris**, en una enumeración de novelas publicadas en 1934, realizada por Miguel Pérez Ferrero ⁵ y a la no tan inocua de Juan Chabás que califica **Santa Isabel de España** como obra vulgar, ambas recogidas en **Almanaque Literario** (1935) ⁶. Actividades periodísticas, narrativas y dramáticas que son susceptibles de ser ampliadas, gracias a las declaraciones de Mariano Tomás en entrevistas antesala a dos relatos breves publicados en colecciones populares. Corresponden las primeras a las que anteceden a **El Cortijo de las Palomas** (1926), entrevista firmada por Artemio Precioso en "A manera de prólogo", con motivo de su incorporación a la nómina de colaboradores de **La Novela de Hoy**. Se articula el diálogo en torno a lugar de nacimiento y edad⁷; recuerdos de experiencias juveniles compartidos ⁸; el renacer de sus aficiones literarias "desde hace un par de años, con la colaboración asidua en **Muchas Gracias**"⁹; la preparación, desde entonces, del "Libro de versos **La capa del estudiante**"¹⁰; proyectos futuros: "segundo libro de versos y una novela poemática, **La florista de Chorazain**"¹¹. Siguen



Mariano Tomás.

Imp. Artística de Sáez Hermanos.-Norte, 21.-Madrid.

Cubierta correspondiente al nº 196, 12 de febrero, 1936.

a éstas, consideraciones sobre el puesto que la fama literaria ocupa en los intereses de Tomás, quien declara no haber sentido impaciencia nunca, acampañada de argumento de gratitud y amistad:

*"Si las hubiera sentido tenía, desde que fundaste la Editorial, abiertas las puertas para el libro grande y para la novela corta... y he dejado pasar cuatro años sin intentar una cosa u otra. Bien sabes que el libro lo publiqué a repetidos requerimientos tuyos. Si algún día mi nombre es conocido, sólo lo deberé a ti; que yo estaba apartado en absoluto de estas luchas literarias cuando me llamaste a tu lado."*¹²

Anotaciones de aislamiento literario subrayadas por su declarado carácter no proclive a la envidia, así como por el escaso interés que pudiera tener "*Entre los compatriotas contemporáneos*" la valoración estética que de ellos, de manera genérica, expresa, sobre su obra u opiniones: "*me recelo que los tendrá sin cuidado si yo les admiro o les dejo de admirar*"¹³

Recién acabada la guerra civil, su colaboración para **La Novela del Sábado, Chacha Josefica** (nº 8, 1939) va precedida de prólogo informativo ("*El autor*"), también formulado como entrevista, firmada por J.P. M. En ella, Mariano Tomás, aporta nuevos datos: colaboraciones para **Blanco y Negro** desde "*mi rincón provinciano*", a partir de 1914; llegada a Madrid en 1922; concurso de libretos de Zarzuela, convocado por la Sociedad General de Autores por el que obtuvo dos mil pesetas de premio; cuatro colaboraciones: **El Cortijo de las Palomas, Primavera, El intruso y Petenera** para **La Novela de Hoy**; colaboraciones "*en ABC por el año 1926*" y como publicados: dos libros de versos: **La capa del estudiante** e **Isabel Ana; Vida y desventuras de Cervantes**, biografía y "*un poema dramático españolista que antes fue estrenado en el teatro Eslava, titulado "Santa Isabel de España..."*" Queda apostillada esta última referencia por el entrevistador, como obra que "*alcanzó un clamoroso éxito*"¹⁴ (tuvo lugar su estreno y publicación en 1934). Completa su biobibliografía con la enumeración de otros títulos: la colección de "*novelas campesinas*", Arco Iris más "*otras siete novelas grandes: "La florista del Tiberiades", "El anillo de Esmeralda", "Semana de Pasión", "Viena", "Venga usted a casa en Primavera", "Sinfonía incompleta" y "Juan de Luna"*".¹⁵ Salvo las dos primeras citadas como "*novelas grandes*", coinciden las restantes (más **Vida y desventura de Cervantes**) con los títulos anunciados en la página de publicidad de **Editores Reunidos** destinada a "*Obras de Mariano Tomás*", insertada en varios números de **La Novela de una Hora**¹⁶. En la entrevista no se alude a esta colección, ni al cargo de Director Literario desempeñado en ella; es, cuando menos extraña tal ausencia referencial; tampoco al sello editor de las novelas enumeradas, sin embargo, es probable que se trate de **Editorial Juventud**, editora barcelonesa a la que estuvo asociado Mariano Tomás, al menos, desde 1934¹⁷. Estas coincidencias entre **Editores Reunidos, La Novela de una Hora** y **Editorial Juventud** pudieran sustentar la hipótesis de interrelaciones editoriales¹⁸, clarificadoras del papel protagonista desempeñado por Mariano Tomás en la revista que nos ocupa. Recuérdese, abundando en este sentido, que es el único colaborador al que se reserva el privilegio de ser anunciado en las páginas

destinadas a propaganda editorial: que la dirección de sus dieciocho números corre a su cargo y que su firma aparece en la colección, como recurso paliativo ante dificultades de pervivencia o para propiciar un cambio de enfoque que favorezca la continuación del principal reclamo: **Cien por Cien**¹⁹.

La entrevista del año 39 se completa con las obligadas referencias a premios literarios y, curiosamente, sólo se recogen los referidos a una de sus novelas y el Mariano de Cavia, ambos utilizados por Editores Reunidos para su reclamo: "*como novelista fui agraciado con el premio Gabriel Miró²⁰ otorgado a mi obra "Semana de Pasión" por un jurado compuesto por Azorín, Pérez de Ayala, González Anaya, Gutiérrez Gamero y no recuerdo quién más. Para el premio Fastenrath, creo que fue el del año 33, quedó mi novela "Semana de Pasión" "en tablas" con la magnífica obra "Tirano Banderas" de Valle-Inclán [...] como cronista [...] en el año 1934 me fue otorgado el premio "Mariano de Cavia".*

Continúan sus respuestas con una definición política precisa; "*-Políticamente apenas tengo historia. No pertencí a ningún partido hasta la formación del Bloque Nacional, cuya alma era el llorado Calvo Sotelo. Tuve el honor de ser uno de los firmantes del Manifiesto famoso y, entonces, ingresé en Renovación Española, apadrinado por el ilustre don Antonio Goicoechea*". A ellas sigue la aclaración de las implicaciones literario-políticas del drama que lo hiciera popular: "*El día 7 de agosto²¹ fui expulsado, por el gobierno rojo, de ese escalafón al que antes me referí "*²², y el mismo día me detuvieron en casa por ser autor de "*Santa Isabel de España*".²³

Cumplido resumen, el de estas preliminares páginas informativas, pese a las lagunas que afectan a nuestra revista que permiten, nítidamente, evaluar, por una parte, la trayectoria estética e ideológica de Mariano Tomás; por otra, el encargo de dirigir una colección proyectada como plataforma publicitaria y de conformación ideológica conservadora, por **Editores Reunidos**; y, finalmente, explicar la desaparición de la revista, según se desprende de la coincidencia de fechas entre su detención, 7 de agosto, y la del número 18 y último de **La Novela de Una Hora**.

Concluamos este esbozo con un dato, observado sin duda por los promotores de la revista, al adjudicar el cargo de Director a un autor de la "*nueva generación*" y con escasa presencia en colecciones de quiosco: su experiencia como firmante en los "*A manera de Prólogo*" de **La Novela de Hoy**, tarea en la que había alternado con Artemio Precioso²⁴ y W. Fernández Flórez ²⁵. A estas entrevistas y a sus cuatro colaboraciones para la citada colección se limitan sus intervenciones en revistas literarias anteriores a las de **La Novela de Una Hora**.

13.2. EL PESCADOR DE ESTRELLAS Y AÑIL.

Haremos un estudio conjunto de estos dos relatos breves de Mariano Tomás y no sólo por el hecho de haber sido publicados en el mismo volumen, **El pescador de Estrellas** y la mitad de **Añil**, sino porque se producen entre ellos relaciones de intertextualidad relativas a personajes, situaciones afectivas, espacios

y tiempo representadas, incluso, por la reiteración en el nombre de la protagonista en las dos novelitas. De tales recurrencias, así como de las escasas divergencias entre ellas daremos cuenta en las líneas que siguen.

Los aspectos diferenciales afectan, esencialmente, a rasgos externos, siendo el más notorio el relacionado con el tiempo del lector: **El pescador de estrellas**, publicado como texto completo, admite una lectura continuada; linealidad lectora obligadamente interrumpida en **Añil**, al ser distribuido el relato entre los números trece y catorce. Recordemos que estos aspectos editoriales vienen determinados por necesidades de diseño general de **La Novela de una Hora**; palpable prueba de ello es la bisegmentación de **Añil**, dividida matemáticamente en dos bloques de 13 páginas que implican además de la interrupción del relato, la ruptura del tercero de sus capítulos. La aclaración editora que encabeza la segunda entrega no dudas sobre ello:

"AÑIL por MARIANO TOMÁS

la primera mitad de esta deliciosa novelita se publicó en el número 13 de "La Novela de una Hora" (Continuación)" (nº 14, pág. 52).

Mitad que vendrá a suplir, como en el número 13 que nos ocupa, el hueco dejado por el retraso en la entrega del esperado capítulo de **Cien por Cien**; dificultades de las que se advierte a los lectores en el espacio destinado a propaganda de la **Novela Multiplicada**. Se acompaña el texto disculpatorio con el anagrama identificativo de la "*experiencia literaria*", marca apelativa acompañadas de los de **Añil**: incidencia en el calificativo "*deliciosa*", así como en el diminutivo, aplicados a la sorpresiva entrega:

"CIEN POR CIEN

NOVELA MULTIPLICADA * CADA CAPITULO UN AUTOR

*Por retraso en el recibo del nuevo capítulo de esta original novela, nos vemos obligados a substituir, en este número y en el próximo, la publicación de **Cien por Cien**, por la deliciosa novelita **Añil**, de Mariano Tomás" (nº 13, pág. 51).*

Los ajustes, en definitiva, para dejar cubiertas las preceptivas 64 páginas son los factores determinantes para la división, tan exacta, de **Añil** en los dos números en donde se publica, regularidad divisoria que conlleva reduplicación de páginas (de la 52 a la 64), por ello indicaremos, en las citas correspondientes, el volumen al que pertenece.

El segundo rasgo distintivo entre los dos relatos viene también determinado por el diseño general de la revista: en **El pescador de estrellas**, el texto narrativo queda subrayado por el aporte gráfico de las ilustraciones interiores (se reducen las cinco habituales a cuatro) mientras que en **Añil**, como sucediera en los capítulos de **Cien por Cien** no aparece este recurso gráfico apelativo²⁶.

La tercera diferencia entre los dos relatos afecta al punto de vista utilizado: **El Pescador de estrellas** responde al de narrador protagonista, marcado, por tanto, por la primera persona; en **Añil** los referentes pronominales indican voz narrativa omnisciente. Ahora bien, pese a estas diferencias de índices en las

personas gramaticales, la omnisciencia queda en cierto modo neutralizada por cuanto el discurso se enfoca desde abundantes diálogos y con escasas valoraciones ajenas a la visión o sentimientos que los propios personajes transmiten. Confluyen, en este sentido, personajes y narrador en una modalización de discurso cercano a la omnisciencia selectiva, e igualmente próxima a la del yo protagonista por la identificación del narrador con sus personajes.

Diferente es asimismo la extensión: 26 páginas ocupa **Añil**; 49 (de la 3 a la 51, incluidas las cuatro ilustraciones interiores) **El pescador de estrellas**, diferencia en la que pudiera sustentarse el número de personajes incorporados a escena: en éste la pareja protagonista es secundada por los padres y amigas de Ana María y por Manuela, la guardesa de la casona lugareña de Antonio; en la "*novelita*" los únicos personajes con voz son los protagonistas: Ana María y Jaime Alcaraz. De la nominación de los personajes masculinos se desprende nueva diferencia no gratuita: la precisión del apellido corre paralela a rasgos físicos, sociales y profesionales: maduro pianista afamado en Alcaraz, rasgos de los que el joven desocupado Antonio carece. Esta diferente extensión se refleja, igualmente, en su estructuración externa: seis capítulos en la más extensa, cinco en la "*deliciosa novelita*", pero en los dos casos señalados de idéntica forma: números romanos.

Más significativas resultan las recurrencias intertextuales entre las dos novelitas hasta el punto de crear (salvadas las diferencias anotadas) crear la sensación de estar ante una misma novela, signada por el escaso protagonismo de la acción; por la interiorización de las experiencias; por la explicación del presente narrativo como experiencia rediviva del pasado en un intento de eternizar el tiempo; por la abundancia de fragmentos descriptivos atentos a la trasmisión de sensaciones y por la reiteración de imágenes y símbolos como elementos de organización y coherencia narrativas. Rasgos, todos ellos, por lo que hemos considerado oportuno el clasificarlas como **novelitas líricas**, modalidad de estructura narrativa, ausente hasta este momento en **La Novela de Una Hora** y, sin duda, con dificultades de *reconocimiento* para los lectores de novelas de quiosco, poco habituados a estas innovaciones. Y, tal vez, en el deseo de contrarrestar este efecto negativo para la difusión masiva del producto, pueda encontrarse sentido a las concesiones a técnicas realistas con las que la gran masa de lectores está familiarizada; reajuste común a los dos relatos, de cuya sutil trama argumental pasamos a dar cuenta.

13.2.1. El pescador de estrellas.

El título identificativo del texto narrativo básico en este número trece es el principal símbolo recurrente del relato, asociado a sueños imposibles, al inalcanzable amor. Es el pescador, Antonio, el narrador protagonista: abúlico e hipersensible y las estrellas la imagen de lo eterno femenino como continuo punto de referencia en sus tímidas y pasivas relaciones amorosas. Se especifica la idealizada imagen femenina en "*Mi prima Asunción*" (pág. 3) desde el inicio de la novela (son las tres primeras palabras),

La novela de
UNA HORA

XI XII I
X IX V II III

MARIANO TOMÁS
**EL PESCADOR
DE ESTRELLAS**



Cubierta correspondiente al nº 13, 29 de mayo, 1936.

anotación inicial, pese a su significado individualizador, igualmente simbólica y recurrente por sus efectos cambiantes: tanto los ojos negros de Rosario, como los azules de Ana María se asemejan a los de prima Asunción, al igual que la sonrisa o el color pálido o no de las mejillas. Proyecciones poco *realistas* justificadas por el poder transformativo del recuerdo, proclive a ser adornado "*con cosas que no han sucedido nunca, ni podrán suceder*" (pág. 25), tanto más cuanto se trata de un lejano recuerdo de infancia que dejó profunda huella en el hiperestésico protagonista. Obsesiva fijación, cuya causa se desvela casi al final de la novelita: la muerte de la compañera de correrías y juegos infantiles, -"*Un día de otoño prima Asunción se marchó para no volver nunca [...] se la llevaban unos hombres por un camino lleno de hojas secas*" (pág. 44)- determina la continuada búsqueda: "*Después, cuando me he sentido acongojado he vuelto a buscarla...*" (ibid); imposible reencuentro, sublimado merced a la proyección imprecisa de la memoria ("*No recuerdo su figura, ni su rostro con rasgos precisos*",-ibid-) en otras imágenes representativas de lo bello: "*Cierro los ojos y parece que la veo dentro de mí, pero siempre trae las galas de la imagen última confundida con ella*" (ibid). La interiorización de estas experiencias del pasado y su recreación en el presente narrativo son, en definitiva, los principios sustentadores argumentales de **El Pescador de estrellas**. No obstante, y con el propósito, tanto de plasmar el pasado redivivo en otras imágenes femeninas, como de hacer posible la transmisión de este peculiar enfoque de la realidad imaginada, (a través del diálogo) el narrador protagonista cede paso a otros personajes, entre los que destaca Ana María, la coprotagonista del relato. Rosario, a quien aludimos antes, tiene escasa presencia (sólo en los primeros capítulos) siempre sin voz y tan solo como elemento de referencia que explique el desagrado que en las mujeres causa el ser comparadas o identificadas con idealizadas imágenes. Prueba de ello es su precipitada marcha tras lo que para Antonio era una inefable declaración amorosa: "*Mi prima Asunción, tiene los ojos como usted, Rosario*" (pág. 3). Por contra, Ana María es la constante interlocutora del tímido protagonista y su función no se limita a un mero papel receptivo, sino que actúa, en todo momento, como contrapunto activo que aporta dinamismo y visos de realidad a la recurrente historia. La desinteresada amistad (los índices pronominales de tuteo en sus diálogos confirman esta relación, frente a Rosario) de esta joven de veinte años llena de vida y perspicacia para interpretar los sentimientos del amigo, dispuesta a juegos de desdoblamiento (primero en la idealizada prima Asunción, más tarde como médico) para facilitar la confesión curativa del tímido, se convierte en necesario aporte para transformar un discurso monologante y obsesivo en otro más adecuado a los lectores a quienes se destina el relato. En ella y en su constante principio de la realidad (además de servir como contrafigura de los excesos idealizantes y enfermizos del protagonista) adquiere sentido la confluencia de técnicas líricas y realistas que de otra manera hubiese resultado forzada; así. Las referencias a fiestas, a paseos al atardecer, a actividades cotidianas de la casa: cena, sobremesas, preparación de comidas giran en torno a su presencia; al igual que los personajes secundarios incorporados a escena como enmarcadores del mundo exterior: las amigas de Ana María dan ambiente a la fiesta organizada para

celebrar sus veinte años y este u otro grupo de amigas será el que prepare nueva fiesta en la noche de San Juan; es el padre de la joven (D. Carlos) quien obliga a salir de su mutismo a Antonio en correspondencia con su cortés invitación a cenar e, incluso, Manuela, (la guardesa de la casa de los abuelos) único personaje secundario directamente relacionado con el protagonista, sirve como contacto con el mundo externo, en tanto que transmite al "señorito" (pág. 33) la llegada de una joven "requeteguapa" (ibid), la supuesta "prima Asunción" que no es sino Ana María. Informe que propicia dos diálogos con Manuela en los que se rompe el habitual registro lírico-culto para dar paso a dialectalismos acordes con la condición social del personaje. Ajustes, en fin, al ámbito de lo real que, en un *tour de force* narrativo, culminan en una actitud de sacrificio de la joven, contraria a la coherencia narrativa, para adecuarse a ese ámbito de lo ideal, al que paulatinamente ha ido accediendo, contagiada por la melancólica hiperestesia del amigo. La aceptación de un matrimonio por conveniencias basada en la sujeción a sus deberes de buena hija: "*Son viejos, y una alegría para ellos es, para mí, más valiosa que la alegría de todos los días...*" (pág. 50), contrasta con el anticipo que sobre este futuro se hiciera en el capítulo II al ser tratado el tema de esa posible boda desigual, cuando, ante la afirmación del amigo sobre el sacrificio que habrá de suponerle, contesta Ana María: "*No te vayas a inventar una novela de esas en la que la hija se ofrece como víctima, para librar a sus padres de las garras de la usura... en casa no tenemos deudas, ni ese señor es usurero... Además -añadió con un suspiro- el sacrificio, si lo hay, es menor cuando no se está enamorada de nadie, ni nadie nos quiere*" (pág. 17), referente metanarrativo que, amén de situar en una clase social acomodada al personaje, queda asociado a los hábitos lectores de "novelas de esas" (folletines sentimentales) con los que la protagonista no se siente identificada y, por consiguiente, su propia historia, la relatada en la novelita, habrá de ser distinta a la de esas tópicas novelas denostadas. Coherencia metafictiva alterada en el desenlace, en tanto que el apunte hacia el romántico deseo de la joven de sentirse querida, cumplido en el final (Antonio le declara su amor) se resuelve en voluntaria y sacrificada renuncia teñida de melancólico recuerdo: "*Cuando cierre los ojos me quedará en ellos siempre el recuerdo de estas horas contigo*" (pág. 50). Permanencia, en fin, de la memoria del objeto amoroso perdido que produce la plena identificación de los dos amigos signados por fatal o voluntario destino. La exclamación que pluraliza el sentimiento de lo inalcanzado en la voz de la, hasta ahora, realista Ana María con que se cierra el relato: "*-Pobres pescadores de estrellas!...*" (pág. 51) sirva como patente prueba de ello.

13.2.2. Añil.

En la "*deliciosa novelita*", aunque conducida por un narrador omnisciente, observaremos recurrencias expuestas en el anterior resumen. En efecto, dos son también los protagonistas: Jaime Alcaraz y Ana María y en torno al análisis de sus sentimientos se articula la trama. El lugar de encuentro es la iglesia de una "*aldea pequeñita y apartada del mundo*" (nº 13, pág. 52) en donde la joven trabaja como

maestra; escenarios bien conocidos por Jaime Alcaraz: "*He sido monaguillo en esta iglesia... Sino que hace muchos años*" (nº 13, pág. 56) que retorna a la aldea "*para buscar los recuerdos y tenderse en el remanso de las horas, cara al añil intenso del cielo, donde debían de haber quedado prendidos, instante por instante, todos sus gozos y tristezas de niño pobre y ambicioso...*" (nº 13, pág. 58). De nuevo, pues, el tiempo presente especifica su significado en el recuerdo del pasado, como elemento básico de coherencia textual: eterno tiempo detenido refrendado por la coincidencia con el título: "*cara al añil del intenso cielo*", como efecto cromático invariado al paso de los años. Símbolo con escasa presencia (se limita a esta cita y a la del final) a diferencia de las continuadas alusiones a los pescadores de estrellas en la anterior novelita; con todo, la estratégica distribución principio-final contribuyen a subrayar su función simbólica. El móvil que desencadena el reconocimiento y encuentro entre estos dos personajes es su común afición a la música: Ana María convierte, con su virtuosismo en el armonio, las misas dominicales de la aldea en "*Misa mayor*" (nº 13, pág. 54); a una de ellas asiste el maestro Alcaraz; queda subyugado por el sentimiento que transmiten las notas y se interesa por conocer a su artífice. Ana María, a su vez, lo reconoce: años atrás había asistido a uno de sus conciertos. Maestro y Maestrilla pudiera haberse subtítuloado la novelita, denominaciones plurisignificativas en las que se reúnen sus respectivas profesiones, su distinta maestría en el piano y su diferencia de edad. Aunque no se precisan sus años, la maestrilla queda representada, (por ejemplo), como "*niña alocada y desobediente*" (nº 14, pág. 53), dispuesta al juego de saltar por "*entre piedras y matujos con gozo de animalito joven*" (ibid), mientras que el maestro responde a la tópica figura del artista de "*grises cabellos en desorden*" (nº 13, pág. 55). Diferencia de edad y de actitudes vitales (comunes a las dos Ana Marías) como elemento reiterativo que permite dar explicación al presente sustentado en la recreación de la experiencia del pasado, en la búsqueda del protagonista de una imagen perdida en la infancia, en estos mismos lugares y revivida en su relación con la maestrilla. Carece de nombre ese recuerdo (a diferencia de Asunción) pero aparece en sucesivas imágenes generalizadas: "*la niña que le reglaba con albérechigos y jingoles en los días claros de agosto...*" (nº 13, pág. 58); "*Cuando me marche de aquí -pensaba- me llevaré otro recuerdo igual al de mis años mozos, para volver los ojos a él, si me cansa el camino*" (nº 13, pág. 64), semejantes a las de los pescadores de estrellas, tanto por el papel protagonista de la memoria como, por las palabras con que se verbaliza. El desarrollo de esta armónica y casta relación, a semejanza de la de los anteriores protagonistas, transcurre entre conversaciones mantenidas en paseos por idílicos lugares del pasado, como espacios, en **Añil**, de simbólico distanciamiento de las gentes del pueblo presentadas de manera genérica: las alumnas de la maestra; los gañanes y jornaleros que la seguían tan sólo con la mirada "*de afán sin esperanza que le suavizaba el fulgor de los deseos*" (nº 13, pág. 54); las mozas esperadas por los muchachos a su paso por la iglesia, el acólito, el capellán. Así pues, estos dos seres que pertenecen al pueblo por su trabajo y origen, respectivamente, se mantienen en aislamiento aristocrático y bucólico, amén de por el lirismo que pretende transmitirse a su relación, por sus

hábitos ciudadanos entre los que se destacan los higiénicos:

"Ana María se chapuzó en el agua fría de la zafa y manoteó alegremente en el somero espacio, salpicándose de agua el busto. Añoraba, con mayor melancolía que por los otros bienes dejados en la ciudad, este placer de sentirse envuelta en el beso del agua y quería engañarse en aquel chapoteo, que inundaba la estancia sin hartarle las ansias de frescura limpia" (Ibid).

Breves apuntes realistas reunidos en las primeras páginas de *Añil*, que, además de su función distintiva para emmarcar, desde el inicio, la excepcionalidad de los protagonistas, inciden en costumbres religiosas y sociales que en el transcurso de la historia hubiesen podido resultar forzadas.

Tan idílico aislamiento, en fin, viene a quebrarse ante la inquietud que despierta en el pianista la recreación del pasado: *"Todo era pueril y añejo a la vez, y él se desasosegaba en aquel instante, con temor de escribir, sobre sus años maduros, una página de novela blanca"* (nº 14, pág. 37).

Referentes metanarrativos de la amorosa y casta relación viejo-joven, que sirven, a su vez, como preludeo a un desenlace sorpresivo, al igual que el de **El pescador...** si bien más amable y optimista. La firme decisión de huida de la aldea para evitar esa *"novela blanca"*, deriva en acompañamiento de Ana María a la estación y en inesperado e incontrolado rapto final: *"como si la voluntad del hombre se le desbordase [...] alzó a Ana María con un férreo impulso de músculos y cerró la puerta del vagón"* (nº 14, pág. 64), con las consiguientes tópicas protestas de la joven que concluyen en un reclinarsse *"en el hombro de Jaime"* (ibid) y en un mirar *"al añil intenso, color de vida nueva"* (ibid) de *"serenidad luminosa"* (ibid). El simbólico título pone broche al texto como lo hiciera la pescadora de estrellas.

13.2.3. Estructura y técnicas narrativas.

Decíamos que en las dos novelitas se advierte distinto número de capítulos atribuible a su distinta extensión, observaremos ahora que además afecta a la distribución y organización interna. Así, en **El pescador de estrellas**, sus capítulos son susceptibles de ser agrupados en dos partes atendiendo al uso de coordenadas espaciales y temporales: los tres primeros transcurren en una ciudad de provincias y el tiempo predominante es el presente narrativo; mientras que los tres siguientes se sitúan en la casona solariega de una aldea, espacio de la infancia de Antonio, como punto de referencia para la recreación del pasado en el presente.

En *Añil*, sus cinco capítulos se desarrollan en un solo escenario la pequeña aldea *"apartada del mundo"*. En los dos primeros se presentan espacios del pueblo: casa de Ana María, plaza, iglesia; sus costumbres, a sus gentes y, en medio de ellos, a los dos protagonistas distanciados del rústico lugar y de su ambiente por diferente formación y hábitos, adquiridos fuera de él. La ciudad, espacio ausente, como punto de referencia del pasado en estos dos primeros capítulos que, en Jaime Alcaraz, se superpone con el

pasado más lejano: infancia y juventud ubicadas en el espacio aldeano. Los dos capítulos siguientes atienden al desarrollo de la casta relación amorosa de los protagonistas, localizada en los solitarios alrededores del pueblo: en el III, el bucólico espacio se compadece con la idílica relación mantenida durante seis días; en el IV, se introduce el elemento de ruptura: El anuncio de la marcha del pianista rompe la armonía anterior y esto se traduce en cambio espacial: la casa de la maestrilla, espacio cerrado proclive al autoanálisis de la experiencia recientemente vivida. Con el V y último capítulo, volvemos a otro de los espacios primeros: la iglesia, con su misa mayor y su concierto de órgano orquestado por la joven. Como al inicio, estas sublimes sensaciones, continúan con un paseo, ahora hacia la estación, lugar de tránsito entre la aldea y la ciudad con el resultado sorpresivo que anotamos.

En resumen, la distribución de materiales narrativos, en **Añil** responde a la clásica estructura: presentación, desarrollo, desenlace, acorde, por otra parte, con una historia conducida por un narrador omnisciente y, en este sentido, menos novedosa, (en cuanto a técnicas narrativas se refiere), que **El pescador de estrellas**. Con todo y porque ambas comparten coordenadas espaciales y temporales y porque en las dos funcionan como elementos de cohesión narrativa abordaremos su análisis conjuntamente.

Coordenadas espaciales y temporales.

Los escenarios en los que se sitúan las escasas acciones de los dos relatos coinciden en los referentes ciudad provinciana-aldea, geográficamente situadas, por alusiones a flora y frutos y condiciones del terreno, en una genérica zona mediterránea del interior que permite, a pesar de su falta de nominación topográfica, distanciarlos de los habituales escenarios urbanos. El lirismo de las descripciones paisajísticas (en mayor cuantía en **El pescador de estrellas**) ha de ser tomado con el doble sentido que al término suele atribuirse: la bucólica idealización del paisaje y la humanización del mismo como efecto de identificación espacio-personaje; entramado que habrá de incidir, evidentemente, en el efecto de recreación del pasado en el presente, en tanto que resulta ser el esencial móvil que conduce y explica el mundo interior de los personajes.

Para no alargarnos en exceso y con el exclusivo propósito de confirmar la funcionalidad narrativa de estas coordenadas, hemos seleccionado fragmentos significativos y recurrentes en las dos novelas en los que además podrá advertirse el cuidado y preciosista estilo de Mariano Tomás.

La ciudad como espacio diferente a las bucólicas imágenes campesinas o huertanas aparece sólo en **Añil**, merced al recuerdo de la maestrilla en la voz del narrador omnisciente: *"luego el sopor se fue poblando, poco a poco de imágenes pretéritas: las horas de clase y de estudio en la ciudad, con alboroto de voces parlanchinas y desordenadas, en los claros de asueto, a lo lago de los corredores o en el jardín provinciano vecino al viejo edificio de la Normal. Ahora, volvía a ver las acacias sedientas, que se adornaban de raquílicas flores pálidas cuando se aproximaba el fin de cada curso, o la estirada silueta de*

la directora, que les recordaba a cada instante, la sagrada misión a que se destinaban..." (nº 13, pág. 52-53).

Alude el "luego" y el "sopor" al despertar de una mañana de domingo en la "aldea pequeñita", imagen retrospectiva de la ciudad que sirve a la presentación de Ana María, atenta al papel que desempeña en el espacio presente, opuesto a las comodidades de la ciudad, centradas en costumbres higiénicas.

Idéntica función presentadora cumple, al principio del capítulo II, la oposición ciudad-aldea; e igualmente y aluden a la vida profesional del protagonista: *"Jaime Alcaraz se sintió, de pronto, cansado. Le angustiaba aquel camino de triunfos, aquel andar vertiginoso de ciudad en ciudad, que le robaba la dulzura del paisaje manso y de las horas iguales. Recordaba sus años mozos, cuando en sus caminatas a lo largo de valles y montañas, en el país natal, sentía, de improviso, un cansancio sin causa, una melancolía sin motivo, y, sentado sobre la hierbecilla de un quijero, al margen de un arroyo, miraba el camino recorrido y acariciaba la lejanía con ojos apasionados y tristes, como a bien perdido para siempre. Entonces se alzaba y, con paso rápido, tornaba al punto de donde había partido"* (nº 13, pág. 57).

Ahora bien, a diferencia de las líneas dedicadas a la joven, en éstas se transmite el cansancio del hombre famoso y maduro que necesita reintegrarse en los espacios del pasado para recuperar el sosiego: la aldea como lugar apacible que habrá de redescubrir a su compañera de paseos por los familiares lugares de la infancia; en Ana María reconoce los ojos, los gestos de "ella". Reconocimiento del pasado en el presente, a través de rasgos difuminados que nos acercan (también los ojos, la sonrisa) a los dos de la "prima Asunción" de **El pescador de estrellas**. E, igualmente, esta difusa alteración de la realidad en los personajes masculinos por las interferencias entre pasado-presente despertará idéntica reacción sorpresivo-realista en las homónimas protagonistas:

"- Pues no lo entiendo... ¡La verdad, no lo entiendo...! Si yo no había nacido... Ustedes los artistas piensan y dicen cosas muy extrañas... Para los que viven con ustedes o cerca de ustedes debe ser difícil conocer o interpretar sus palabras y sus deseos" (nº 13, págs. 59-60).

Falta de entendimiento en la maestrilla que en la otra Ana María se convierte en reproche ante la inconveniencia de una declaración amorosa merced a la identificación con la idílica imagen del recuerdo:

"- Y crees que nos ha de sentar bien la comparación y el recuerdo, cuando deseamos que todos los pensamientos sean para nosotras solas. Se admite la imagen que se apoya sobre cosas inanimadas, que no despiertan celos, pero no sobre bellezas vivas que hieren nuestro orgullo..." (pág. 8).

Serán, en efecto, estas "cosas inanimadas", representadas por los espacios del pasado los que en las dos novelitas sirvan para el reencuentro del presente y en las dos coinciden con los paseos por bucólicos lugares aldeanos de la infancia:

"Descendieron hasta el río por el camino en declive que cruzaba entre los huertos de cerezos y manzanos de sombra leve y perfumada. De trecho en trecho, se alzaba un pino aislado, al margen del sendero, nuncio de los negros pinares que cubrían las montañas vecinas, y los agudos alfilerillos de su ramaje parecían asaetear la brisa, que se lamentaba con una queja leve. Cuando llegaron al río, descansaron sobre un tapial en ruinas que cercaba la huerta del molino. Junto a ellos, cruzaba un hilillo de agua mansa y cristalina, que se arrastraba perezoso entre los baladres con adelfas rojas, como si llegara cansado tras de mover la piedra blanca que tritura el grano.

- Aquí, en este mismo lugar -dijo él- hace ya muchos años, he compuesto mil cuentos de hadas en que yo era siempre el príncipe encantado; nada se me ha cumplido después, porque la vida me ha dado sin duda más de lo que merezco, pero no más de lo que esperaba..." (nº 13, pág. 62).

Recreación afectiva del escenario, con las opuestas connotaciones de imaginación-vitalidad de la infancia, insatisfacción y cansancio en el presente del protagonista de **Añil** que, en **El pescador de estrellas**, sublima sus efectos lírico-emotivos, al tratar de recuperar en el presente el relato del "*Cuento triste*" (pág. 40), precedido de actuaciones de Ana María para propiciar su confianza: sorpresivamente, llega a la casa solariega; se hace pasar, ante Manuela, por "*prima Asunción*"; prepara una olorosa comida, olores y actividades cotidianas, con el propósito de integrar en su juego transformativo a "*primo Antonio*" (págs. 36 y 37) para que le relate aquello que le hace tener los "*ojos cansados[...] como si miraran siempre hacia dentro*" (pág. 37). Propósito parcialmente conseguido, pues el fingido primo plenamente inmerso en el juego de eternizar el momento presente; "*Me dejaba envolver en aquella nube de sueños [...] que ya me ocultaba el mañana y el ayer; y yo me creía para siempre parado en este instante, y para siempre verdad la grata mentira*" (ibid).

Idealizada inmersión, en el pasado redivivo proponen a la supuesta prima: "*me dejarás que te tome de la mano y que te lleve por los mismos senderos de entonces*" (págs. 38 y 40). Ante estas expresiones de melancólica identificación con el pasado, Ana María recobra su identidad y adopta otro fingido papel: el de preocupado, receptivo y experto facultativo que propicie la confianza del amigo enfermo. Continuado contraste pasado-presente, idealización-realidad, realidad-ficción, culminado con una descripción mística del árbol centenario que funciona como reposo y testigo de la confesión, una vez más, dilatada: "*Nos sentamos a la sombra de un olmo centenario que ofrecía a la memoria de la primavera muerta esta comunión de sus hostias blancas alzadas hacia el cielo por los brazos múltiples*" (pág. 41). Evidentes y significativas connotaciones religiosas de muerte-vida, asociadas a imágenes eucarísticas de pasado-presente, que sirven como marco espacial para ese nuevo juego transformativo: el diagnóstico de esa nueva enfermedad - "*Hiperternura*" (pág. 42)- del que habrá de dar un informe, la fingida médico, a la "*Academia de Medicina*"

(pág. 41). Queda explicada la enfermedad atendiendo a los efectos del agua en la naturaleza:

"¿cómo te diría yo?... La hiperternura es como las nieves blancas de los picachos; fecundidad sin empleo, porque están lejos las tierras de regadío... Y un día de sol, bajan en alud y arrasan los campos... Tú sufres de ternura que te agobia el pecho, y ves siempre lejos la ocasión de emplearla..." (pág. 42).

Descripción simbólico realista "*¿Cómo te diría yo?...*" a la que sigue el relato de esa historia triste, continuamente aludida y siempre postergada. Antonio revela a Ana María la causa de su tristeza, la obsesiva imagen otoñal de muerte, fijada en los años de la infancia de la que dimos cuenta en el resumen.

Obsérvese cómo en esta recreación del ámbito de lo simbólico-lírico son utilizadas constantes poéticas (desde Petrarca a Quevedo, pasando por Garcilaso), al servicio de la expresión de la tristeza causada por un amor no correspondido: el hielo, el agua y que, en **Añil**, a la manera clásica también será representada mediante las lágrimas de Ana María, aunque confundidas y transcendidas en gotas de lluvia, ante la inminente marcha de Jaime: "*se quedó con la cabeza apoyada en los cristales [...]. Así se le refrescaba el ardor de la frente, hervidero de ideas desordenadas, y las gotas de lluvia, deslizándose sobre la superficie pulida, le fingían lágrimas suyas y se le aliviaba con ello aquel hondo y oculto deseo de llorar"* (nº 14, pág. 63).

Por otra parte, el agua como fuente de vida y como ineludible componente de todo paisaje bucólico, asociada, además al tiempo detenido en un deseo de eternizar el presente y entremezclada con efectos sensoriales, es símbolo recurrente en las dos novelitas. Coincide en **Añil** con los momentos de aislamiento amoroso (cap. III) "*Amaban esta soledad intensa de las cimas, sin más compañía que la de los rebaños; y hasta el sonar acompasado de las esquilas, y el ladrar de los perros guardianes, y las voces de los pastores, les parecían barrera que los aislaba del mundo"*. (nº 14, pág. 53) que les ha hecho recobrar "*algo que raramente se encuentra: los años perdidos"* (nº 14, pág. 55). Jubiloso reencuentro que culmina en sosegado silencio de tiempo detenido, asociado metafóricamente a efectos acuíferos: "*La montaña se anegaba en las sombras de la noche próxima, y las voces y ruidos, en la calma infinita del valle. Era un silencio terso de agua estancada, como si el torrente de las horas se hubiera detenido en un lago..."* (ibid).

En **El pescador de estrellas**, aparece el efecto benefactor del agua en la naturaleza, con mayor frecuencia en su inicio y como medio para la configuración de la ciudad huertana, creando a su vez un entorno de ensueño y experiencias infantiles que serán determinantes en el transcurso de la historia:

"En el cielo de junio había una claridad dulce, de luna llena, que bañaba de plata el valle y suavizaba la aspereza de las cumbres lejanas; desde los bancales de regadío subía un alegre coro de chicharras y, a lo lejos, cantaba el cuclillo una hora inmóvil y sin número, prisionera de las tenebrosas cárceles de la noche. Todo el campo, ante nosotros y bajo el balcón, se hacía una ilusión incierta donde hubiera frescor de arroyos y huertos, más

adivinados que vistos; un sueño con imágenes esfumadas en la lejanía y palabras que no se entienden y son más ricas, en emoción que las mismas voces claras de la vigilia" (pág. 3).

Escena nocturna que acoge la declaración amorosa inicial del relato y que será retomada, en parte, como cuadro del primer diálogo entre Ana María y Antonio:

"El huerto humilde se disfrazaba, con su vestido de luna, de jardín encantado; y los azufafos y los acerolos se trenzaban en los cabellos revueltos los rayos de plata, para que los creyéramos árboles de cuento infantil. En el remanso del río, que cortaba los macizos y bancales, se bajaban a bañar las estrellas, púdicamente, ahora que nadie las veía" (pág. 5).

El añadido del metafórico baño de las estrellas, (primera alusión a uno de los componentes simbólicos del título) signa así desde el inicio a los personajes protagonistas, a los que habrán de convertirse en "pescadores" de lo imposible.

Podríamos aportar más muestras relativas a espacios, símbolos, imágenes o tiempo detenido, en tanto que su factura de relatos escasamente progresivos, implica continuas recurrencias a estos procedimientos transmisores del mundo anímico de los personajes. Quédese en lo expuesto y citado; con ello consideramos suficientemente cumplido nuestro propósito: mostrar el funcionamiento narrativo de estos materiales así como su continuada interacción en las dos colaboraciones de Mariano Tomás para **La Novela de Una Hora**.

13.2.4. Dos novelitas líricas.

El marcado lirismo de las dos novelitas, más acusado en **El pescador de estrellas**, produce una devaluación del mundo circundante en tanto que resulta universo vacío de otra trascendencia que no sea de servir como secundario referente de sentimientos o sensaciones expresadas a través de un discurso metafórico-simbólico. A ello apunta la ausencia de nominación topográfica que hemos anotado, o las genéricas referencias a estaciones del año, días de la semana o fiestas patronales que trasmiten el transcurrir de unas historias en un tiempo, por repetido, detenido y atemporal: los dos domingos que abren y cierran **Añil** pueden corresponderse con idénticos domingos sometidos a las mismas costumbres sociales y religiosas en cualquier aldea apartada; o la noche de San Juan de **El pescador de estrellas**, propicia al amor, al festejo y a la confidencia del pasado es la misma noche repetida en ciudades y aldeas de la geografía española llegado el solsticio de verano todos los años. Tiempo retenido, eternizado, difuminado por la proyección del pasado en el presente con resultados igualmente cíclicos que derivan en historias instaladas en la anacronía de lo legendario. Resulta sintomático, en este sentido, la ausencia de rasgos de modernidad observados en anteriores relatos publicados en **La Novela de Una Hora**: ni automóviles, ni calles iluminadas y ruidosas, ni personajes fumadores o deportistas. Tan sólo la presencia, en las dos novelitas, del ferrocarril

y en los dos casos como artefacto que altera el bucolismo del lugar (como "*estruendo de los aceros y el resoplido de las llamas*" - nº 14, pág. 64- es descrito en **Añil**; como "*El largo gemido de una locomotora desgarró el silencio del valle*" -pág. 20- se presenta en **El pescador de estrellas**), limita temporalmente los acontecimientos; amplia delimitación temporal, más alejada aún de los modernos medios de locomoción de los inicios del siglo XX por la referencia en **El pescador...** a la "*galera*" (pág. 46) como medio de transporte entre la ciudad huertana y la aldea. Sin embargo, pese a estas ausencias, los escasos indicios de vida moderna presentes en los relatos recaen en las dos protagonistas. Ana María trabaja como maestra y lo que más añora en la aldea son las comodidades relativas a hábitos higienistas de las ciudades; la otra Ana María, aunque presentada como pequeña ama de casa: "*Ella me sirvió con su deliciosa gravedad de niña que corrió hacia adelante, en el camino del tiempo, y ya alcanzó las reposadas maneras del ama de casa*" (pág. 37) o como dócil y sacrificada hija, en general responde al prototipo de joven perspicaz e inteligente y no tanto por su escasa experiencia de la vida como por sus lecturas: critica las novelas que gustan de los excesos dramáticos y no sólo reconoce y capta síntomas en el amigo, que resume con términos entre afectivos y cultos, "*hiperternura*" o "*misantrópia*" (pág. 42), sino que propone el remedio aludiendo y definiendo, la moderna homeopatía en su improvisado papel de médico: "*Es un remedio... ¿cómo pudiéramos llamarle?... homeopático... Eso es... Se cura con los gérmenes de la misma enfermedad...*" (pág. 45).

Tímidas incursiones, en los dos casos, de la nueva eva (en tanto que quedan contrarrestados por abundantes concesiones a hábitos convencionales) más no por ello poco significativas, como parte de una serie destinada, esencialmente, a lectoras urbanas, en la que las supuestas protagonistas de otras novelas aparecen, con demasiada frecuencia, supeditadas al protagonismo del varón. En estas dos novelitas de Mariano Tomás, en cambio, ha podido observarse un equilibrio, e incluso, notoria relevancia de las dos mujeres, al actuar como elementos vitales dinamizadores de los insatisfechos y agónicos protagonistas masculinos.

Pese a este atractivo enfoque, todo hace pensar que el producto, en su conjunto, no era demasiado adecuado para el masivo público al que iba dirigido por el lirismo que difumina los perfiles de una *realidad* a la que están habituados los lectores no selectos. A ellos parece destinada la disposición de las ilustraciones, medio gráfico-apelativo de primer orden destinado a los no versados. En efecto, a diferencia de la frecuente función rememorativa que cumplen en la mayoría de las novelas hasta ahora analizadas, en **El pescador de Estrellas**, salvo la primera, su papel es anticipativo, sin duda con el propósito de conseguir un interés, perdido por la abundancia de incursiones líricas que dificultan el progreso de los escasos acontecimientos. Un breve comentario conjunto sobre ellas nos permitirá comprobarlo. En las cuatro ilustraciones²⁷ aparece una figura masculina; joven apuesto de mediana edad e invariablemente vestido con prendas adecuadas a la condición social del "*señorito*": corbata, chaqueta, pañuelo en el bolsillo superior. Comparte escena esta

figura (en la primera y cuarta ilustraciones) con la de una jovencita esbelta y delgada, de gesto y mirada melancólicos. En ellas el lector podrá, sin esfuerzo, reconocer a los protagonistas. Su disposición de apertura y cierre queda subrayada en los textos, al pie de las imágenes, alusivos al inicio de la relación: "*Con el pretexto de coger unos amarilis del sendero... (Pág. 11)*" (pág. 25) y a un final que se aventura no feliz: "*- Pero tú no serás dichosa... (pág. 50)*" (pág. 39) El tema apelativo común al sentimiento amoroso, romántico y sentimental en su inicio y con indicios de desventura en el transcurso de esta relación de ideal pareja, queda enmarcado, en los dos casos, en un paisaje de naturaleza frondosa. En la segunda ilustración, aparece solo "*El pescador*" igualmente rodeado de bucólico escenario: el pie, anticipativo, "... *y miraba la corriente de las aguas con envidia de su optimismo cantarino... (pág. 34)*"; (Pág. 23) la soledad del personaje y su distribución intermedia permite el enlace, teñido de melancolía, entre la ventura y desventura que expresaban los anteriormente citados. La tercera es la más sorprendente desde el punto de vista gráfico-narrativo, en tanto que observamos, como acompañante en escena del joven, a Manuela ataviada con pañuelo a la cabeza, gran delantal y escoba. Recoge el pie, anticipativo igualmente, el único nombre propio que en ellas aparece precedido, y para mayor precisión, del vulgarizante artículo: "*La Manuela se llegó a mí, con misterioso encogimiento de voces... (pág. 35)*" (pág. 31). El efecto sorpresivo se evidencia en el protagonismo gráfico atribuido a un personaje secundario, con escasa presencia en la novelita, pero común en las desarrolladas en ambientes rurales. Al subrayado de este enfoque realista (tan poco relevante en el texto narrativo, como la función desempeñada por la guardesa) pudiera corresponder esta manipulación gráfica que incide a su vez en la ubicación social del protagonista. En definitiva, el ilustrador ha combinado sabiamente rasgos sentimentales y verosímiles para despertar el interés de los lectores, para facilitar el seguimiento de una historia perdida entre vericuetos intimistas y, a su vez, para contrarrestar esa otra imagen gráfico simbólica presentada en la cubierta: rostro varonil en primer plano, perfectamente perfilado; inexpresivo e ingrávito rostro femenino de colores azulencos, como figura fantasmagórica, con estrella de cinco puntas sobre la frente. Sus miradas no se entrecruzan, parecen dirigidas a quienes observen el dibujo. El texto narrativo de **El pescador de Estrellas** queda así mediatizado por manipulaciones gráficas que encubren una factura lírica ²⁸ poco adecuada al consumo masivo y que, a la postre, explica la paciente espera del Director Literario de **La Novela de una Hora** (lo evidencia el hecho de no haber sido publicadas sus novelitas hasta el tercer mes de existencia de la colección), así como la tardía reseña de su nombre en el anuncio: "*En preparación, obras de...*", a partir del número nueve y solo en la contracubierta. Pudieran aducirse razones de humildad (su cargo como Director Literario con el consiguiente dar paso preferente a otros novelistas) o de relativa juventud (su pertenencia a la generación más joven de colaboradores de la revista) como justificantes de su escaso protagonismo, atendiendo al preferido lugar que en ella ocupa. Sin embargo, la segunda de ellas sobre todo, carece de consistencia por cuanto es el tercero de *los jóvenes autores* incorporado al catálogo de, **La Novela de Una Hora**. La

ordenación de estos jóvenes parece fundamentada en criterios de popularidad, caso de Jardiel Poncela; sumados a significadas actuaciones político-literarias en el caso de Pemán²⁹ y, desde luego, en el uso de modelos narrativos fácilmente identificables por todo tipo de lectores; precepto al que se opone la novedad aportada por estas dos novelitas líricas de Mariano Tomás y que explica, en parte (lo que veremos más adelante), la tardía incorporación de Benjamín Jarnés a la revista. Maticemos, sin embargo, que ni estas innovaciones lo son en el panorama literario de los años treinta (el lirismo estético de Tomás no es sino sentimental mezcla de Valle-Inclán y de Gabriel Miró por acudir a referentes conocidos y cercanos), ni supone pleno aislamiento de la serie en la que se inscribe. Coincide con Jardiel Poncela, el primero de los *jóvenes* seleccionados, en un uso coherente del enfoque desde la primera persona y, con Pemán, el segundo *joven*, en la introducción en la historia de referentes religioso-sociales, (bastante menos directos en Tomás al quedar mitigados por desbordante lirismo) atentos al proyecto ideológico de Editores Reunidos³⁰. Poder evocador, casi místico, del paisaje y escenarios alejados de bulliciosas ciudades también los apreciamos en Concha Espina.

NOTAS

1. La fecha de nacimiento repetida en las escasas referencias existentes sobre Mariano Tomás la retrasan en un año. La adoptada por nosotros responde a las propias declaraciones del novelista a Artemio Precioso: "*Mi edad es mayor que la tuya. Respecto a la edad existen dos coqueterías: la más frecuente es la de quitarse años; la menos, la de agregarse. Yo quiero tener una más rara todavía: la de decir la verdad. Nací en agosto de 1890; tengo treinta y cinco años.*" En "*A manera de prólogo*", **La Novela de Hoy**, nº 196, 12 de febrero 1926, pág. 3). Contrasta, sin embargo, con el testimonio posterior (**La Novela del Sábado**, nº 1 de abril, 1939) en donde declara tener "*cuarenta y siete años*" (op. cit. pág. 3).

2. Para mayor información sobre el significado de estas anomalías Cfr. nuestro apartado **II. Diseño Editorial**.

3. No descartamos la existencia de algún ensayo o referencia más amplia dedicados a su figura que, pese a nuestro esfuerzo, nos ha sido imposible localizar. Algunas ausencias constatadas las consideramos, sin embargo, bien significativas: en la amplia galería de escritores de Cansinos-Asséns no hay una sola mención a él (ni tan siquiera en el último volumen de memorias), tampoco es recogido por Ángel Lacalle en **Historia General de la Literatura** (1935). Pudieran argüirse razones de juventud (su primera obra publicada **La capa del estudiante. (Versos)** es de 1925) no demasiado válidos, por cuanto autores de su generación y colaboradores de **La Novela de una Hora** son tenidos en cuenta por los mencionados críticos: caso de Jardiel Poncela, Pemán y Benjamín Jarnés, Cansinos-Asséns, y de los dos últimos, incluidos en la **Historia....** de Lacalle.

4. A. Mori, **La Prensa española en nuestro tiempo**, México, Ediciones Mensaje, 1943, pág. 169. Aunque el comentario se publica con posterioridad a 1936, tanto en éste como en los referidos a otros escritores periodistas, se percibe la coetaneidad del español exiliado, atento a la orientación

ideológica de la prensa española desde 1914 hasta la guerra civil.

5. En "*La Novela*" (**Almanaque Literario**, Madrid, Plutarco, 1935, pág. 61).
6. La de Chabás corresponde a "*El teatro en España*" (**Almanaque...** págs. 83 y siguientes).
7. Cfr. nota 1
8. En el capítulo dedicado por Manuel Martínez Arnaldos a Artemio Precioso (**La novela corta murciana. Crítica y Sociología**, Murcia, R.A. Alfonso X El Sabio, 1993, págs. 256-268) alude, en nota, a la íntima relación amistosa entre los dos novelistas hellinenses que tuvo su origen en los estudios cursados por ambos (también Juan Pujol, otro de los anunciados como colaboradores de **La Novela de una Hora**) "*en el Colegio de Santo Domingo, de los jesuitas, de Orihuela*" (op. cit. nota 24, pág. 257). A esta referencia y poco más se limita el espacio dedicado en este ensayo a Mariano Tomás, un indicio más de la falta de reconocimiento y desconocimiento sobre su persona y obra, que alcanza también a **La Novela de una Hora**. Así, en este documentado estudio, leemos en el capítulo dedicado a Pujol lo siguiente: "*También figuró el nombre de Pujol como colaborador de otras revistas literarias dedicadas a la novela corta, caso de La Novela de una Hora, dirigida por el escritor, también de Hellín, Mariano Tomás; aunque nos atreveríamos a asegurar que no llegara a publicar nada en ésta ya que el primer número es del 6 de marzo de 1936 y sólo alcanzó algunos números más, según hemos podido catalogar hasta el mes de junio*" (op. cit. pág. 188). Atrevimiento cierto, en cuanto a la no colaboración efectiva de Pujol, a pesar de ampliarse el catálogo de nuestra revista hasta el 7 de agosto de 1936. Laguna informativa no extraña, por cuanto Granjel la prolonga en sólo un número más: el correspondiente "*al 10 de julio*" (**Eduardo Zamacois y la novela corta**, pág. 133) al igual que Sáinz de Robles (**La novela española en el siglo XX**, Madrid, Pegaso, 1957, pág. 119, quien proporciona completa ficha informativa en la que se advierte, sin embargo, un error relativo al precio: 30 céntimos).
9. El semanario festivo **Muchas Gracias** (1924), señalado por Mariano Tomás como medio que acogió su renacer literario, fue una de las empresas editoriales promovidas por Artemio Precioso. Ni al amigo, ni a sus colaboraciones en este semanario hará referencia en la entrevista de 1939.
10. **La capa del estudiante** es anunciado en este mismo número de **La Novela de Hoy** (pág. 61, s.n. como publicación de la Editorial Atlántida, a tres pesetas el ejemplar y con el reclamo siguiente: "*El libro que mayor éxito de crítica y de librería ha obtenido en estos últimos tiempos*", la editorial, anónimamente, aludida en el fragmento que hemos transcrito era propiedad, también, de Artemio Precioso.
11. El proyecto de esta "*novela poemática*" pudiera responder a la publicada con el título de **La Florista del Tiberíades** en 1926 (Atlántida?) anunciada en el **Catálogo General - CIAP** de 1929.
12. Vid. **La Novela de Hoy**, op. cit. pág. 5. Por razones desconocidas para nosotros, esta antigua amistad parece enfriarse hacia 1927. No obstante, resulta significativo que Tomás cuente con Artemio Precioso como colaborador de **La Novela de una Hora**, participación que hizo efectiva en el capítulo Octavo de **Cien por Cien**.
13. **La Novela de Hoy**, op. cit. pág. 6.
14. Corresponden las citas a **La Novela del Sábado** (op. cit. nota 1) pág. 4.
15. Vid. op. cit. nota precedente, págs. 4-5.

16. Los números correspondientes a este reclamo editorial quedaron anotados en nuestro apartado sobre **Diseño Editorial**.

17. La primera referencia temporal precisa, asociada a Editorial Juventud (Cfr. apéndice bibliográfico) que hemos encontrado se refiere a **Arco Iris (Novelas Campesinas)** (1934). Las tres anteriores a éstas, por aparecer en el catálogo de "*Obras de Mariano Tomás*" incluido en **La Novela de una Hora**, y no las dos primeras (**La florista del Tiberiades** y **El anillo de Esmeralda** publicadas por la CIAP) las hemos adjudicado (con cauteloso interrogante) al sello editorial barcelonés.

18. Otro punto de confluencia entre **Editores Reunidos** y **Editorial Juventud** reside en la imprenta, barcelonesa también, de **La Novela de Una Hora**, Clarassó. Coincidencias, asimismo, hay entre nuestra revista y la serie **La Novela Rosa** promovida por **Editorial Juventud**. A pesar de su mayor extensión y formato se asemejan los efectos cromáticos y gráficos de las cubiertas y contracubiertas y lo que pudiera ser también significativo: los dos únicos ilustradores no anónimos de la colección: Bocquet y Longoria lo son también de **La Novela Rosa**. Coincidencia que tendremos oportunidad de constatar en el colaborador por excelencia de la tendencia sentimental-rosa, Rafael Pérez y Pérez, autor del número 17 de **La Novela de una Hora**.

19. Para confirmar el significativo papel que desempeña el capítulo quinto en **Cien por Cien**, a cargo de Mariano Tomás Cfr. el capítulo que hemos dedicado a esta obra colectiva.

20. El premio Gabriel Miró le fue otorgado por **Editorial Juventud**. La novela premiada **Semana de Pasión** data de 1931. Es probable que su alianza con esta editorial se produjese a partir de este momento.

21. Coincide esta fecha con la de publicación del último número de **La Novela de una Hora**. Es evidente que a las dificultades que la revista tenía para seguir existiendo, en ellas hemos incidido en capítulos anteriores, han de sumarse, como factores determinativos de su extinción, el inicio de la guerra civil con las consiguientes dificultades en el Madrid republicano para autores de la significación ideológica de Mariano Tomás, el celoso director que contra viento y marea había logrado mantenerla a flote. A partir de esta fecha, según relata a su entrevistador, estuvo detenido o anduvo errante: primero refugiado en casa de un amigo y luego en el Consulado de Bolivia (dato éste proporcionado en el nº 21 de **La Novela del sábado**, Madrid, 7 de octubre de 1939, pág. 103) desde noviembre de 1936 al 13 de mayo del 1937, (gracias a "*la intervención generosa y providencial de un obrero, cuyo nombre aún no me es permitido decir*" -pág. 7); marcha hacia Irún en donde trabaja para la Delegación de Prensa y Propaganda del Estado. Circunstancias y condiciones de vida, en fin, nada propicias a la continuidad de sus desvelos para seguir manteniendo la agónica existencia de la revista.

22. El escalafón al que se refiere es el del Cuerpo de Correos. Aunque no lo especifica en la entrevista, de él da cuenta la breve nota bio-bibliográfica de Sáinz de Robles (**La Novela Española en el siglo XX**, op. cit. pág. 206). A los premios mencionados, añade el crítico madrileño el Premio Piquer concedido por la R.A.E., así como el Nacional de Teatro. Informaciones, también, recogidas por "*Quién es quién en nuestra literatura*" incluido en **Almanaque de Literatura**, I.N. del Libro de 1955 y 1956, con ausencia de datos, en ambos casos, sobre fechas y obras galardonadas.

23. Su íntima amistad con Artemio Precioso, además de en este encargo como entrevistador, repercute literariamente en sus colaboraciones para **Muchas Gracias**; en un libro de Poemas **La capa del estudiante** (Atlántida, 1925), en los cuatro relatos publicados en **La Novela de Hoy** (tres en 1926, el último a principios de 1927), nada para la sicalíptica colección **La Novela de Noche**, ni para el semanario erótico-festivo **La Vida** (1923). El distanciamiento de las empresas del mecenas albacetense, cuando aún no habían comenzado sus dificultades empresariales, pudiera estar relacionada

con la incorporación de Tomás a ABC "por el año 26".

24. A esta orden de detención y por el mismo motivo alude el anónimo cronista de *"Una obra maestra tuvo que ser quemada"* incluida en el apartado final *"Vida Literaria"* que cubre las páginas finales de **La Novela del sábado**, nº 21, citado en nota anterior. Apostilla el comentarista que *"Para aquella gente era un crimen haber escrito un poema dramático en que se exaltaba la más pura y la más gloriosa figura femenina de nuestra historia"* (op. cit. pág. 103). Apreciaciones, unidas a su citada participación en estos años (1934) en el Bloque Nacional y en Renovación Española, confluyen en el rearme de las derechas al que aludimos sirviera tanto la revista **Acción Española**, como **El divino impaciente** de Pemán (1933).

25. Entrevistadores para **La Novela de Hoy** fueron, también, José Montero Alonso, Ataulfo G. Asenjo y Rafael Marquina. Cfr. **Granjel, Zamacois y la noche corta**, op. cit. pág. 103.

26. El reiterado diminutivo aplicado a la deliciosa *"novelita"* transmite el significado de su breve extensión, connotado de afectividad como medio apelativo que favorezca la atracción de los lectores.

27. A las diferencias de diseño que vimos afectaban a este número **13**, hemos de añadir esta otra: las cinco ilustraciones mantenidas hasta ahora se reducen en una. Disminución tal vez determinada por la excesiva extensión de **Añil**: 13 páginas en cada entrega a diferencia de las entre 5 y 11, mínimo máximo de los capítulos **Cien por Cien**. El dibujante es anónimo, aunque sus trazos y mayor expresividad de gestos y movimientos apuntan hacia otro distinto al innominado ilustrador de números anteriores. Anonimia, que puede ser interpretada como indicio añadido de las dificultades de **La Novela de Una Hora**; no olvidemos que a fin de cuentas se trata de ilustrar el texto narrativo de su Director Literario.

28. Tanto F.C. Sáinz de Robles, como E.G. de Nora, los únicos críticos que han rescatado del pleno olvido a Mariano Tomás inciden en el lirismo como característica de sus novelas. Lo considera Nora como *"autor de novelas sentimentales, entretenidas y amables, siempre dentro de una gran corrección literaria y testimonio de fina sensibilidad, dotes de observación aguda y espíritu ágil y equilibrado"* (op. cit. págs. 429-430). En tanto que Sáinz de Robles advierte que *"Su realismo está mitigado por irreprimible lirismo [...] ciertas concesiones al sentimentalismo fácil y a los temas más apegados a lo menos trascendente de la vida cotidiana. Pero tales reparos quedan compensados con la maestría constructiva, con la noble pintura de retratos y escenarios, con el estilo muy peculiar, con la naturalidad dialogal de que hace gala Mariano Tomás en todas sus novelas"* (**La Novela Española....** op. cit., pág. 206)

29. Pese a la cercanía de fechas y orientación ideológica de **El divino impaciente** y **Santa Isabel de España** tuvo repercusiones sociales más espectaculares, sin duda alguna, el drama de Pemán reclamo que consideramos fundamental para la incorporación del dramaturgo en **La Novela de Una Hora**.

30. Quedaron reseñados otros colaboradores: Bueno, Insúa o Cristóbal de Castro que rindieron el obligado tributo de moralización de las costumbres. Obviamente, el muñidor de este proyecto de **Editores Reunidos en La Novela de una Hora** habrá de cumplir con los preceptos acordados o latentes.

14.1. BENJAMÍN JARNÉS

La incorporación de Benjamín Jarnés (Codo-Zaragoza- 1888, Madrid 1949) al catálogo de la **Novela de Una Hora**, en su cuarto mes de existencia y en un período de manifiesta crisis de la revista es, sin duda alguna, excepcional en varios sentidos. El primero, porque **Don Álvaro o la fuerza del tino** es la única novela breve jarnesiana publicada en revistas literarias seguidoras del **modelo zamacois**. El segundo, porque se trata del primer autor, en puridad, de la denominada *nueva literatura* a quien **Editores Reunidos** abre sus páginas, pues los *otros jóvenes* que lo precedieron: Enrique Jardiel Poncela, José María Pemán y Mariano Tomás, aunque generacionalmente cercanos por edad a él, no se vincularon de pleno a las innovaciones narrativas asociadas al marbete "*nueva literatura*". Recordemos, en este sentido, que el más innovador, Enrique Jardiel Poncela, fue presentado en el reclamo como "*El joven y ya célebre escritor*", frente al sentido novedoso-generacional utilizado para el anuncio de Jarnés: "*Una magnífica novela de uno de los grandes escritores de la nueva generación*"¹.

Vaticinador reclamo puesto que de todos los colaboradores que hicieron posible la breve vida de **La Novela de Una Hora** es Benjamín Jarnés quien cuenta con más abundante bibliografía crítica en la actualidad. Patente resulta el interés que su obra ha despertado desde los años sesenta hasta nuestros días en los ambientes académicos. Esta encomiable tarea emprendida por entusiastas y conspicuos jarnesianos, dispuestos al definitivo rescate y revisión del autor más emblemático de *la otra generación del 27* fatalmente adscrito a la *novela deshumanizada*, la consideramos razón suficiente, para que se nos exima del estudio de su vida y obra, tan inteligente y documentalmente expuesta en monografías, artículos y ediciones críticas².

Por otra parte, nuestra aportación (forzosamente ceñida a los límites del presente trabajo) tan sólo aspira a incidir en una faceta de su obra, si no del todo olvidada, sí observada desde una perspectiva de subordinación a sus *novelas mayores*. Sucede así con **La Diligencia** (1931), ineludible intertexto de **Venus dinámica** (1943), en tanto que tres partes de esta novela -La mañana, La tarde, La noche- son recreación ampliada y transformada del texto anterior sobre la supuesta virtud publicada en el volumen colectivo **Las 7 virtudes**; perspectiva de subordinación igualmente aplicada para la referencia a **Don Álvaro...**, como integrante de la primera parte --Preludio calderoniano- de la mencionada novela³.

Nuestro punto de partida ha sido diferente en las páginas que hemos dedicado a **La Diligencia** y lo será para el estudio de **Don Álvaro...**: no por un vano prurito de originalidad, sino porque consideramos adquieren un valor específico al formar parte de dos series narrativas. Así, **La Diligencia** determina su significado como integrante de una de **Las 7 Virtudes**, distintas pero con algo común, según advierte Jarnés, su coordinador, en **Antesala**, rubricada con su firma; sin olvidar que, a su vez, el volumen conjunto participa de la serie de obras escritas por distintos autores a lo largo de medio siglo.⁴ Participación del escritor zaragozano en tareas colectivas e intento, por nuestra parte, de reconstruir la historia de ellas, que

nos ha permitido realizar una segunda cala (directamente relacionada con **La Novela de una Hora**) por su insólita colaboración para el ingenio colectivo, **Cien por Cien**. Entonces observamos el indudable protagonismo de Jarnés y de su **Capítulo VI**, para la configuración y desarrollo de la **Novela Multiplicada** en ficción metanarrativa autofágica por su resuelto tono de parodia a las novelas realizadas por distintos autores⁵. Finalizaremos estas visiones, independientes y fragmentarias (por obvias razones de cronología editorial) pero a su vez cohesionadas, con **Don Álvaro o la fuerza del tino**, novelita, probablemente de tono menor en el conjunto de la obra jarnesiana, pero de notoria importancia, por su originalidad, en la serie de la que forma parte y en la que por primera vez fue publicada, **La Novela de Una Hora**. Antes de abordar su estudio, incidiremos brevemente en las peculiaridades de la trayectoria creativa de su autor con relación a otros colaboradores, así como en el sentido de la participación en la colección de un novelista nada amante de las novelitas de quiosco.

Decíamos que, en el reclamo utilizado para su anuncio, aparece como clave su pertenencia a la "*nueva generación*", clave identificativa que supone un claro distanciamiento con anteriores colaboradores. La firma de Benjamín Jarnés habría de ser desconocida para los lectores habituales de las colecciones populares o para los asiduos a revistas gráficas como **Blanco y Negro** o **La esfera**, al igual que para los consumidores de los principales rotativos madrileños de un signo u otro, publicaciones a las que el crítico y novelista aragonés en contadas ocasiones cedió su pluma (**El Sol** o la revista **Luz**). Ello no quiere decir (es de sobra sabido) que desde 1925 hasta 1936 no fuese conocido y reconocido por los grupos selectos que frecuentaban la lectura de las numerosas revistas en las que participó o que gustasen de fórmulas narrativas diferentes a las decimonónicas. Fehaciente prueba de ello son sus volúmenes, publicados entre 1924-1936 (nueve novelas entre 1924-1935, cinco biografías noveladas 1929-1939; tres aproximaciones a novelas entre 1929-1935; seis volúmenes de recopilación de artículos entre 1927-1936), más constantes colaboraciones para **Alfar**, **Revista de Occidente** o **La Gaceta Literaria** entre otras. Fecunda abundancia, en sólo unos diez años, acompañada de inmejorable prosa cuyos ecos podremos apreciar en el juicio de Miguel Pérez Ferrero (**almanaque Literario** 1935), significativo, por la cercanía en fechas con nuestra revista:

*"Jarnés ha dado este año -¡cómo no!- un libro nuevo, más bien novela que biografía, pero no del todo novela, porque ninguna de las que él llama así lo es. Su título reza **San Alejo**. De todos modos, la crítica lo ha conceptuado como el libro más conseguido del autor de **El profesor inútil**. Antes de ahora hemos tenido ocasión de señalar el excelente escritor, orfebre de la prosa, que hay en Jarnés. Su conocimiento del idioma, su pericia literaria, le han captado numerosos y merecidos lectores. Nosotros nos contamos entre ellos y nos complacemos en señalar que si **San Alejo** no es una gran novela, es, desde luego, un gran libro"*⁶,

así como por las alusiones a otros colaboradores de **La Novela de una Hora**: de Mariano Tomás, menciona

Arco Iris; de Pedro Mata, *Una mujer a la medida*, publicado "*sin pena ni gloria*"⁷; de Concha Espina, *La flor de ayer*, en la que se aprecia "*un afán de renovación y comprensión*"⁸ o de Salaverría, *Martín Fierro*, biografía novelesca calificada como "*hermosa obra*"⁹. Breves apuntes de tono circunstancial o negativo, bien alejados del encomiástico dedicado a Jarnés, a quien distingue, asimismo, de sus compañeros en innovaciones narrativas, entre ellos sus *cofrades* en *Las 7 virtudes* por persistir en la tarea novelesca, en lugar de emprender la común "*retirada general*"¹⁰ observable en este grupo "*cuando no tenía obra*".

En lo que se refiere a sus múltiples colaboraciones en prestigiosas revistas¹¹ nos interesa destacar las de *Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria* porque en ellas (aparte del conocido papel que desempeñaron en la vida¹² y trayectoria literaria de Jarnés, en el que no insistiremos) pueden percibirse sutiles enlaces que explican la relación entre dos colaboradores excepcionales de *La Novela de Una Hora*: Lino Novás Calvo y Benjamín Jarnés. La publicación vanguardista cubana, *Revista de Avance*, da a conocer a un novel poeta, Lino Novás Calvo, en 1928.¹³ Al año siguiente, *La Gaceta Literaria* organiza un homenaje a Benjamín Jarnés quien a partir de este momento se ocupará, junto con Guillermo de Torre, de la página "*Gaceta Americana*". En este año, enero 1929, en el n.º 30 de la revista habanera aparece una colaboración de Jarnés, *Raza Grillette*, con dibujo de José Moreno Villa¹⁴; en julio, bajo el título *El centinela*, se publica un "*fragmento inédito de Salón de Estío*",¹⁵ (incorporado como segunda parte en *Lo rojo y lo azul*) simultáneamente a su publicación íntegra en *La Gaceta Literaria* y, en el número 40, correspondiente a noviembre de 1929 (en este mismo número se incluye el relato de Lino Novás Calvo *Un hombre arruinado*) aparece una reseña sobre *Paula y Paulita*,¹⁶. Relaciones de fluida comunicación que dos años más tarde (1931) desembocan en colaboraciones del novelista cubano para la *Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria*. Por todo ello, no es mucho aventurar que tras esta participación de un colaborador, anunciado sorpresivamente en *La Novela de Una Hora*, anduviera Jarnés, aunque en la carta de presentación que abrirá el número siguiente, (dirigida a Don Mariano Tomás y firmada por Lino Novás Calvo) no aparezca mención sobre ello.

En cuanto al rezagado puesto en que es situado Benjamín Jarnés en la colección que nos ocupa, podemos señalar una hipótesis con visos de realidad. Obsérvese que de manera constante su nombre aparece desde el inicio en la nómina de colaboradores y en el añadido de "*Obras en preparación*" y que de su participación en *Cien por Cien*, correspondiente al n.º 6 de la revista se deriva cierto compromiso a la entrega de inédito. Si, además, tenemos en cuenta que el intervalo entre la entrega de la *Novela Multiplicada* y la novelita responde a una media de entre dos, cuatro semanas ampliada en este caso a dos meses (igual fenómeno puede ser apuntado para Mariano Tomás), no parece muy descaminado el suponer que las causas de tal retraso pudieron haber obedecido, bien a que fuese una novela por encargo y que el "*orfebre de la prosa*" necesitase de ese tiempo para su factura o, más bien, que a él, por su reconocido prestigio entre selectos lectores, se acudiera en momentos de crisis: el cambio de periodicidad de la revista,

unido a novedades no ajustadas a los principios programáticos de **Editores Reunidos** que ofrece **Don Álvaro o la fuerza del tino**, según tendremos oportunidad de comprobar en su análisis, parecen remitir a esta última posibilidad. Afortunada crisis, pues propicia la edición de un relato que rompe con la atonía de la revista signada, en la buena parte de sus números, por la pedantería y/o por la transmisión de unos modelos de conducta moral.

14.2. DON ÁLVARO O LA FUERZA DEL TINO.

El número décimocuarto de **La Novela de Una Hora** queda cubierto por el relato breve de Jarnés, más la segunda mitad de la "*deliciosa novelita*", **Añil**, obra del Director Literario de la colección de la que dimos cuenta en el anterior apartado. Al igual que en el número precedente, se observa ausencia de páginas finales de propaganda editorial, así como de iniciales de presentación sobre autor y obra, tan sólo la dedicada a anuncio de "*Primeros volúmenes*", es decir, el catálogo de los trece primeros números. Así pues, los datos previos sobre Benjamín Jarnés y su inédito para la revista se limitan al texto reclamo, insertado en la contracubierta del número trece al que hicimos referencia: "*Una magnífica novela de uno de los grandes escritores de la nueva generación*". La extensión de **Don Álvaro o la fuerza del tino** es de 49 páginas (de la 3 a la 51), incluidas las cuatro ilustraciones interiores a cargo de un nuevo ilustrador, Longoria, novedoso aporte gráfico que permite reincidir en las relaciones planteadas entre **Editores Reunidos** y **Editorial Juventud**¹⁷, por cuanto este dibujante ilustra con frecuencia (también Bocquet) una de sus colecciones populares, **La Novela Rosa**.

14.2.1. Preludio calderoniano.

Fue éste el título dado por Benjamín Jarnés a su recreación de **Don Álvaro...** al tomarlo como intertexto para la primera parte de **Venus Dinámica** y a él nos hemos acogido en el epígrafe resumen de la novelita porque la burla al tema del honor, onnipresente en las comedias del Barroco, es una de las claves que presta cohesión al relato por las continuadas referencias al drama calderoniano y a "*los grandes Pedros españoles*" (pág. 49), encarnado en Don Álvaro, personaje que da título a la novela. Ahora bien, la burla va más allá de este género dramático, pues el convicto defensor de la honra familiar manifiesta semejante entusiasta atracción hacia el drama romántico, en especial hacia el Duque de Rivas y su **Don Álvaro o la fuerza del sino**. De modo que la coincidencia entre los nombres del protagonista del drama y del personaje jarnesiano (con un protagonismo limitado a servir como motor de los acontecimientos), unida a la variación incorporada al título, inciden ya desde él en una segunda clave paródica. Obsérvese que la alteración *sino*, *tino* supera al ingenuo chiste por cuanto afecta a uno de los tópicos románticos, la fatalidad del *destino*, creando un haz de interacciones léxico-semánticas con significado depreciativo irónico. Así, *destino*, desprovisto del prefijo que denota negación, invierte su significado en *tino*, con el sentido

La novela de
UNA HORA

XI XII I
X IX

BENJAMÍN JARNÉS 14,
DON ALVARO *o la* **FUERZA**
DEL TINO



Cubierta correspondiente al nº 14, 12 de junio, 1936.

paradójico en la novelita de fallar el blanco del objeto-sujeto al que iba destinado el tiro, como venganza al deshonor que, para mayor burla, no es tal y que dará como resultado una historia con final feliz. Este fallado *buen tino* queda reforzado por la fatalidad y su sinónimo de *fuerza del sino-tino* con connotaciones opuestas a las del homónimo título que sirve como referente literario. El efecto reiterativo de estas asociaciones disociativas en distintos momentos del relato y siempre con efectos hilarantes para los personajes, incluido el severo don Álvaro, aunque "*interiormente, condena la profanación de que se hace víctima a uno de los más gloriosos títulos de la dramática española*" (pág. 50), subraya la eficacia de este recurso burlesco. Juego de proyecciones paródicas relativo a dos épocas de nuestra historia literaria, ampliado a la burla de las producciones dramáticas de principios del siglo veinte que gozaron de la masiva aceptación del público: revistas y sainetes. Con su crítica se inicia, significativamente, la novelita al ser su primer escenario un teatro

"En donde se está representando, por centésima vez, una obra, mezcla de sainete y revista, de gran espectáculo¹⁸-según los carteles,-cuyo título no atañe al lector, ni siquiera a la obra. Se trata de un entremés, copiosamente alargado, espléndidamente atiborrado de números, como cualquier pizarra de matemático. El público aplaude los números y desdeña la letra. Prefiere la aritmética al álgebra. Y nos vemos obligados a reconocer que al público no le faltan razones. La letra se le ofrece con una desnudez de ingenio que lo aburre, mientras los números se le ofrecen con una desnudez de edénica ingenuidad que lo encandila" (pág. 3).

Crítica instalada en medios de comunicación de masas coetáneos que propicia su diversificación hacia géneros narrativos de indudable parentesco con otras manifestaciones populares: el folletín y la novela sentimental. Estilo, tópicos y personajes, comunes a estas modalidades narrativas, son retomados como obligado referente paródico y en él se inscriben los jóvenes protagonistas: Isabel y Eulogio ineludible pareja amorosa de modalidades novelescas amoroso madrileñistas, tan del gusto de los consumidores de novelitas de quiosco. Compleja superposición, en definitiva, de discursos paródicos, conducida por un maestro en el montaje de fragmentos dispares, y cuyo resultado es un relato breve de absoluta coherencia narrativa; incluso los pasajes digresivos-reflexivos, tan jarnesianos, se ubican en el transcurso de los acontecimientos o en las actuaciones de los personajes, quedando así neutralizado su efecto distorsionante del *fluir* narrativo.

Este transfondo paródico se articula en torno a una trama bastante sencilla y, en apariencia, convencional (fenómeno semejante observamos en *La Diligencia*). Don Álvaro, procedente de Augusta, llega a Madrid acompañado de su hija Isabel y de una anciana tía reumática, doña Juana. El motivo del viaje: restaurar la supuesta honra familiar perdida; lugar y objeto de la venganza: el Teatro Unamuno y el seductor, Eulogio Vadillo, escenógrafo de este teatro. La fuerza del tino (es decir, la falta de puntería de don Álvaro) evita que el escenógrafo muera; la justicia poética impide así un homicidio injusto (Eulogio no es el verdadero seductor) aunque no logre la impunidad del fracasado homicida. Don Álvaro es conducido

a la cárcel y será esta ausencia del defensor a ultranza del honor la que propicie el inicio de la relación de la joven pareja; la cena en compañía de la amable tía Juana en el hotel, con discurso incorporado sobre la historia del saludo, a cargo de un improvisado orador, Eulogio; el paseo nocturno por las bulliciosas calles del Madrid de la bohemia, espacio y tiempo destinados a una rápida seducción amorosa y culminada en la visita a la Granja del Pinar, lugar de reunión de la inteligencia ociosa del país. Las continuas interrupciones para conocer, por boca del "héroe de la noche" (pág. 40), el detallado relato del lance del Teatro Unamuno acaban con el encuentro de otro conocido curioso que no llega a formular su pregunta pues era *el otro*, el verdadero seductor; salida del café y regreso al hotel. El paseo ha durado sólo una hora, una menos de lo previsto, brevedad que no impide entrar a Eulogio definitivamente en el drama al coincidir con la imagen mítica que Isabel tiene de los hombres-héroes, e instalada, por tanto, en un remoto y continuado ensueño:

"Siempre lo vino soñando. Entre tantos hombres sentados, que consultan escalafones y toman el heroísmo prestado de cualquier volumen de su biblioteca, Isabel venía soñando con un héroe verdadero, original, que entrase y saliese en la zona trágica ciegamente, sin cálculo, sin tino, como una fuerza mística, como un dios. Y cree ver en Eulogio ese brote olímpico por el que un hombre rebasa el nivel de la trivialidad." (pág. 43).

Merced a estas interferencias realidad-sueño-mito, en ellas abundaremos más adelante, Jarnés da solución a los fallos estructurales de las novelas cortas de quiosco que señalara el narrador reflexivo de **La Diligencia** "en las que apenas tienen tiempo de saludarse los amantes; en que, aún suponiendo que lleguen -precipitadamente- al epílogo más inconfesable, nunca llegan a rozar la médula de su personalidad" ¹⁹.

La irónica convencionalidad de la historia se cierra con el no menos convencional "epílogo infantil"²⁰, en donde se atan los cabos sueltos tras un lapsus temporal: don Álvaro continuó en la cárcel; pasó luego a "prisión atenuada" (pág. 49); visitas a domicilio del escenógrafo, quien se convierte en "centinela honorario de la hija" (pág. 50) a petición de la perspicaz doña Juana. Un año después "Isabel y Eulogio se casaron" (ibid); tuvieron un hijo y lo llevaron a la cárcel a visitar al abuelo:

"¡Qué escena para un experto novelista del género emotivo! Extendía el párvulo sus bracitos hacia el abuelo... Es enternedora la carta que Eulogio escribió a su doble, refiriéndole el primer viaje del niño. Porque Isabel y Eulogio llegaron a perdonar al suplantador tan pesada broma." (pág. 51).

Cierre irónico de la novelita con claro significado de distanciamiento sobre los ingredientes emotivos utilizados, tanto más cuanto vienen subrayados y precedidos por la voz de un narrador cómplice, dubitativo o ignorante según comprobaremos. Polifonía de voces y enfoque irónico que recuerda la teoría sobre el final de las grandes novelas expuesta en **Cien por Cien**: "Las grandes novelas clásicas suelen poco a poco ir llevando a los personajes a una meta donde se deshacen todos los nudos y se reconocen todos los personajes, donde se reconstruye y equilibra todo". No cabe ironía mayor pues **Don Álvaro o la fuerza del**

tino parece seguro que sea "*una de las más pequeñas ¿qué hacer a quién acudir...?*"²¹. Al desconocimiento del narrador: "*Al narrador le faltan algunos datos*" (pág. 48) responde al qué, subsanado acudiendo ¿a quién?, a los jueces "*porque un homicidio frustrado no es cosa que los jueces puedan liquidar en pocos días*" (ibid) o a una "*nota de sociedad del periódico más viejo de Augusta*" (pág. 50); informadores sociales de la permanencia de D. Álvaro en la cárcel, así como de la convencional boda de los jóvenes.

14.2.2. Estructura y técnicas narrativas.

La organización externa de **Don Álvaro...** se estructura en torno a cinco capítulos más epílogo, numerados con guarismos árabes y titulados con epígrafes irónicos, alusivos al contenido de cada uno de ellos. Así, el 1: **Un átomo de su honor**, retoma parte de un verso de **El alcalde de Zalamea** como síntesis del lance ocurrido en el Teatro Unamuno; el 2: **Examen de anatomía** coincide con las observaciones primeras de Eulogio dirigidas al supuesto conocimiento de Isabel; el 3: **La cena de burlas**, alude a las severas digresiones sobre la historia del saludo, tomadas como algo cómico por las dos anfitrionas; el 4: **Noche a la luz de unos ojos**, recoge el paseo nocturno por las bulliciosas calles madrileñas y el tópico efecto persuasivo e inocente de unos ojos azules; el 5: **Mitología incompleta**, sitúa a la pareja amorosa en el emblemático lugar de tertulia, la Granja del Pinar (Henar) y el 6: **Epílogo**, cumple con la convencional función que le es propia. Entre los dos primeros se observan una serie de intersecciones temáticas y espaciales que, en buena medida, se corresponden con el arranque de los acontecimientos y la presentación de los personajes; exposición, no obstante, manejada con efectos distorsionadores. El tercero es predominantemente digresivo-reflexivo, lo que supone un quiebro buscado de la convencional disposición de materiales narrativos, que será retomada en los dos capítulos siguientes, relativos al desarrollo de la comedia amorosa, finalmente cerrada con el **Epílogo**.

El transcurrir de los acontecimientos se presenta de forma lineal, con breves analepsis que permitan explicar el presente narrativo: "*la enrarecida cuestión de honor*" (pág. 4) que "*vino a Madrid a ventilar*" (ibid) D. Álvaro, así como su anacrónico comportamiento. Tratamiento en coordenadas temporales poco novedoso, al igual que los espacios en donde se sitúa la acción: Madrid es el escenario en presencia (ciudad frecuente en miles de novelitas populares) y Augusta (Zaragoza) el espacio ausente que sirve a la ubicación de tres personajes: D. Álvaro, Isabel y doña Juana; combinación de estas dos ciudades, por otra parte, recurrente en las novelas jarnesianas. Es en la modalización narrativa utilizada en la que podremos observar notables diferencias, frente a los patrones de narración omnisciente, fórmula habitual en otros autores de **La Novela de Una Hora**. En términos generales pudiéramos identificarla con la correspondiente a un narrador omnisciente implícito, por el uso de la primera persona de plural como efecto de cómplice aquiescencia con los narratarios explícitos. A este plural apelativo se añaden otras focalizaciones: las del narrador ignorante y como tal desconocedor total o parcialmente de los hechos; ignorancia expresada con

formulaciones dubitativas o interrogativas al modo que observamos fuesen utilizadas en el capítulo VI de **Cien por Cien** y con el mismo propósito: conseguir un irónico distanciamiento crítico de la historia relatada. La polifonía de voces se completa con la cesión del discurso reflexivo, propio del narrador, a los personajes, a veces, incluso, con efectos que contravienen la lógica del discurso narrativo: caso de "*mal orador*" (pág. 13). Eulogio, que sorpresivamente se convierte en entusiasta y fluido historiador del saludo y de sus repercusiones sociales a lo largo de casi seis páginas (de la 21 a la 26); desajustes de coherencia narrativa, no obstante, que vienen a incidir en el tono paródico de la novelita, así como en el deseo de plasmar una proteica realidad que va más allá de la simple trama novelada. La estructuración, en definitiva, de **Don Álvaro o la fuerza del tino** se resuelve en un doble plano contrapuesto: parodia de situaciones, procedimientos, géneros novelescos y dramáticos como fondo narrativo proyectado hacia efectos cómicos o ridículos; configuración estructural antagónica, semejante a la observada en **La Diligencia**, como parodia de conflictos sentimentales y de la propia virtud, constituyentes estructurales recurrentes y comunes también a las novelas grandes jarnesianas.

El héroe calderoniano y romántico.

Bajo este epígrafe analizaremos los dos capítulos primeros, pues el indudable protagonismo de ellos recae en el personaje que da título a la obra, D. Álvaro, así como en su anacrónico sentido del honor, grabado en su carácter desde la adolescencia por su desmesurada afición a la lectura de obras de Calderón de la Barca. Indicio de enajenación mental exaltado por otro de sus ídolos: el "*Duque de Rivas-por ser duque y por haber escrito Don Álvaro...*" (pág. 13).

Como es preceptivo, el capítulo 1: **Un átomo de su honor** (págs. 3-9) sirve a la presentación de personajes y del acontecimiento insólito que será el desencadenante de toda la historia. Pero (por esa confrontación de planos que, decíamos, signa a la estructura) además de estos ingredientes habituales se introducen constantes temáticas y referenciales tales como el ensueño, la realidad, el mito, los comportamientos heroicos, el cine; o serias actitudes de algún personaje transformadas en burla por los que las contemplan que, sumadas a la voz narrativa reflexivo-ignorante, hacen saltar en astillas la presunta convencionalidad. Así, las precisas coordenadas espaciales que abren el capítulo nos sitúan en un escenario conceptualizado como laberíntico: "*He aquí un laberinto: estamos a espaldas de un escenario. Pasillos por todas partes, y unos dan a la fría realidad, la calle, y otros al no menos frío del ensueño, a la escena*" (pág. 3), de modo que ese espacio real llega a confundirse con el ensueño y con la propia realidad en la que se sustenta la ficción novelesca, creando un clima de común irrealidad. Así, los pasillos del ensueño se identifican con lo engañoso que hay tras esa "*obra mezcla de sainete y revista, de gran espectáculo*" (quedó citado en líneas anteriores) y con todo lo que la hace posible: las "*coristas delgadas, como la cintura de cualquier conocido mito y de primeras partes voluminosas, como la apariencia material de cualquier*

encargada de la sección de interiores de señora en un gran almacén de ropas hechas" (págs. 3-4- la negrita destaca lo artificioso de este mundo sensual ficticio); el autor, identificado con "un fabricante de sainetes rellenos" (pág. 6) y un coro, constituido por "cinco tramoyistas, dos madres de vicetiples, el tenor cómico y el bajo" (págs. 6-7), como observadores atónitos de la "fría realidad" que se ha producido en un camerino. Esta no es otra que el suceso (poco frío) protagonizado por D. Álvaro, instalado previamente por el narrador en los pasillos de la realidad:

"Los pasillos que conducen a la fría realidad de la calle son recorridos ahora por un caballero de alrededor de sesenta años, cuyo bigote denuncia al bravo militar retirado, aunque también pueda tratarse de un jefe de contabilidad del Banco Agrícola de Augusta²² se trata de él, precisamente -que vino a Madrid a ventilar una enrarecida cuestión de honor. Se trata, al parecer, de un átomo de su honor. Desde su adolescencia es calderoniano. Se aprendió de memoria aquellos versos:

*...A quien se atreviera
a un átomo de mi honor,
viven los cielos también
que también le ahorcara yo,*

Y, como jamás pudo ponerlos en práctica durante cuarenta años, júzguese con qué decisión, hoy se le presentaba coyuntura, vendría a ahorcar al insolente! Porque, al fin, un átomo de su honor había sido mancillado. Una hija, Isabel, había sido ladinamente llevada casi al pie del altar por un aventurero que allí la abandonó, al pie del altar, en manos de un viejo sacerdote. Mientras él, aturdidamente, huía..." (págs. 4-5).

Presentación de personaje y conflicto tan sólo con apariencia de realidad (repárese en la expresión "al parecer") por la anacronía y desproporción e inconsistencia de uno y otro. Así pues, sainetes y dramas calderonianos desde el comienzo, merced a un mismo tono crítico-paródico, quedan signados como confusa realidad, diluida entre las fantasías del ensueño y de la locura heroica con reminiscencias literarias. Se completa este capítulo informativo con la declaración explícita del narrador "es preciso ordenar nuestros recuerdos" (pág. 5); con el propósito-irónico- de mantener la coherencia narrativa, la difícil verosimilitud entre los pasillos de la realidad y los del ensueño, carentes, en definitiva, de rotunda distinción. El imperativo de poner orden en los recuerdos sirve, en primer término, a la presentación de la acompañante de D. Álvaro: "una mujer bañada en lágrimas, Isabel, que en vano pugna por mantener la marcha impetuosa de su padre" (ibid); planteamiento melodramático confirmado por la irrupción del defensor de la honra familiar "... en un cuartito forrado de cretona amarilla donde, sobre un diván, charlan dos jóvenes, un fabricante de sainetes rellenos -el autor de la obra- y Eulogio Vadillo, pintor, escenógrafo, copista de la realidad y de todos los museos. Ambos se levantan, aterrados, como si viesan aparecer a Frankenstein

" (pág. 6).

Primera alusión al cine, relativa a un personaje de películas de terror, con preludio de resonantes grito y disparo. A partir de este momento, los difusos perfiles de la realidad se manifiestan a través de situaciones equívocas: Isabel ha gritado horrorizada porque Eulogio Vadillo no es su seductor y el disparo, destinado al escenógrafo, no ha taladrado "*sino la frente de Chapí²³, colgado del muro fronterizo*" (ibid). Equívocos con resonancias sainetescas, entrelazadas con la preceptiva identificación del ser individual y social de amplio uso en la comedia barroca, asociada al tema del honor y reducida aquí, cómicamente, a una identificación repetitiva "*-Señorita-replica Eulogio-soy yo. Soy yo, en efecto. Yo mismo. Eulogio Vadillo.*

-¡No, no es usted! ¡Papá, no es él! ¡Qué desgracia!" (pág. 7),

con una clara función narrativa de desdoblamiento²⁴ que haga *verosímil* la continuidad de la historia. A este mismo propósito de verosimilitud narrativa y de decoro de un personaje, cómicamente heroico, quedan asociadas las declaraciones del fracasado homicida, en un diálogo plagado de tópicos sobre acrisolados honores familiares mancillados en el río, a pesar de la taxativa orden del agente de la justicia "*- No se entregue a juegos de palabras*" (pág. 8) o, de que "*La zumba es general*" (ibid) y que culmina con un parlamento (resumen de intenciones y resultados) en la voz del detenido, con alusiones al título de la novelita e igualmente interrumpido y contrarrestado por las intervenciones de otros personajes: "*- ¡Hija mía!- dice heroicamente desde los barrotes.- ¡Por tu honor lo hice! y tan estremecido estaba que, por primera vez en mi vida, no puse la bala donde puse el ojo. Lo había puesto en la cabeza de este joven y taladré la de Chapí. La fuerza del sino es superior a la fuerza del tino. Este joven era inocente. Bendigamos a la Providencia, que hizo temblar mi mano. Es el primer borrón en mi diploma de campeón de tiro. El primer borrón...*

- Yo siento mucho que por mí le haya caído ese borrón... -apunta tímidamente Eulogio.

Pero unos guardias cortan el diálogo. No es aquel lugar para hablar de las veleidades del sino y del tino. A los pocos minutos, Isabel y Eulogio se contemplan, ya solos, en la acera. Comienza la noche, una noche fría, desapacible, de febrero" (págs. 8-9).

Confluencia, en fin, de tópicos y personajes, asociados a los subgéneros dramáticos puestos en solfa y cerrado con los ingredientes para la continuidad de la historia galante: dos jóvenes solos en una fría noche de febrero.

A lo superficial de este tipo de novelas alude la denominación del capítulo 2: **Examen de anatomía** (págs. 10-17, ilustración en la 15), sin embargo, como sucediera en el capítulo 1, al distanciamiento irónico de este tipo de relatos, se unen referencias a los dramas barroco y romántico, asociados al esbozo de la vida provinciana y de la defensa de valores tradicionales mediante el relato confidencial de Isabel, si bien mediatizado por la voz narrativa.

Se abre el capítulo con precisiones espaciales "*acera [...] frente a la puerta de la comisaría*" (pág. 10) y afectivas: Eulogio e Isabel están solos, se contemplan "*azorados*" porque entre ellos "*se plantea un grave problema de convivencia nocturna*" (ibid). Inicio de irónico distanciamiento, seguido de un diálogo de circunstancias sobre la frialdad de la noche, la obligada propuesta cortés de acompañar a la joven, qué medio de transporte: el tranvía, el metro o el coche es, preferido... considerado por el narrador como tontería, afines a este tipo de situaciones: "*Ocurre siempre. Cuando dentro de nosotros boxean febrilmente dos pensamientos campeones aturdiéndonos con sus brutales zarandeos, al exterior sólo dejamos asomar una tontería*" (ibid).

Situaciones prototípicas ubicadas en el Madrid de los años veinte-treinta (referencias a medios de locomoción y calles bulliciosas ("*Por fin se echan a andar [...] A los ocho minutos los recibe la oleada febril de la Gran Vía*" -pág. 12-) sobre las que se proyecta una permanente ironía, con especial incidencia en los personajes tipo de novelas amoroso-madrileñistas. En este sentido, este capítulo, aún siendo el segundo, se corresponde con el planteamiento inicial de esta modalidad narrativa y los personajes en escena habrán de ser los dos jóvenes. Para su configuración no se acude a una descripción pormenorizada de rasgos físicos o psíquicos (procedimiento habitual en las novelas populares), antes bien, se seleccionan rasgos significativos que permitan su reconocimiento como personajes tipo.

De Eulogio se retoma un rasgo que ya había sido esbozado en el capítulo 1: su escasa creatividad ("*el escenógrafo copista de la realidad y de todos los museos*" -pág. 6-) con las consiguientes limitaciones que de ella se derivan en esta relación galante: superficial observador. "*Eulogio se decide a paladear a Isabel superficialmente, es decir, con la mayor hondura posible en un escenógrafo. La recorre minuciosamente. Primero, una vista general. Después, a menudos trozos*" (pág. 13) y "*mal orador. Solo sabe pintar con la brocha gorda del pincel*". (ibid) La primera de las limitaciones alude al título, **Examen de anatomía**, superficialidad simultaneada con un matiz de indecisión en su carácter que habrá de convertir, paulatinamente, al falso seductor en seducido. De otra parte, su escasa fluidez verbal propicia el protagonismo oratorio de la heroína, quien "*describe a grandes rasgos su vida en Augusta*" (ibid). Sin embargo, contra lo anunciado, no es Isabel, sino el narrador quien da cuenta del relato de la provinciana sentimental (como "*mujer bañada en lágrimas*" fue presentada en el capítulo 1). Sucesivas cesiones de voces narrativas que amplían la focalización de una historia (centrada en el pasado como aclaración de la grotesca escena del Teatro) en tanto que permiten intromisiones en un relato pasado-presente formulado a tres voces. Corresponde la primera al narrador, el encargado del trazo a grandes rasgos de la vida de Isabel y D. Álvaro en Augusta: su ascensión como jefe de contabilidad en el Banco Agrícola: "*iba ascendiendo reduplicativamente. En sueldo, en culto al honor, en respeto al Duque de Rivas -por ser duque y por haber escrito Don Álvaro, -en firmeza de convicciones políticas, en copas de plata por asesinar inofensivos palomos...*" (ibid). Esbozo de rasgos definidores de un personaje anclado en las quimeras de un pasado

glorioso con repercusiones físicas que recuerdan a un grotesco don Quijote moderno:

"Solo descendía en peso bruto. Se iba trocando visiblemente en un manajo de sarmientos. Nerviosísimo manajo, y ya reseco, electrizado por la viva corriente que alimentaban estas dos pilas: Isabel presente y otra Isabel, ya borrada del mundo de los vivos, su malograda esposa" (ibid).

El ámbito de costumbres de la vida provinciana se completa con la referencia a otras actividades: *"Su mundo se ampliaba, raras veces, con injertos de especie artística o subartística. Escuchaba conciertos, asistía a sesiones de cine"* (págs. 13-14). Segunda alusión al *arte nuevo*, en la que se inscribe la historia pasada de la seducida, motivada por un equívoco fortuito; la película histórica o pedagógica que iba a ser proyectada, es sustituida por una frívola:

"Pero -¡ay!- una tarde, en que la pantalla le hizo traición, en que en vez de Juana Arco, Enrique VIII o Ricardo Corazón de León, apareció Mauricio Chevalier, derramando por la sala torrentes de frivolidad, en el asiento próximo a Isabel se había sentado un joven..." (pág. 14).

Proyección pasada legendario pasado reciente, que da paso a otra ficción en el presente narrativo: el lenguaje de unos ojos de *"un azul tan puro que difícilmente podría ser alcanzado por Murillo"* (Ibid), como *"antifaz"* y *"trampa diabólica"* al ir acompañados de *"naricilla traviesa"* y *"boca saturada de guiños pícaros"*. Se corresponde este prototípico retrato impresionista con el de la seductora sentimental y presuntamente ingenua, rasgo selectivo como marca identificadora de Isabel a partir de este momento. Es el encargado de transmitirla el narrador, como intérprete de las observaciones y pensamientos de Eulogio que finalizan con una firme promesa: *"se promete, al acabar de ver y de beber aquel doble aperitivo, el azul de los ojos de Isabel y el amarillo vermut poner un definitivo punto a aquel examen de anatomía"* (págs. 14 y 16) que, obviamente, no habrá de cumplir.

La burla a heroínas estereotipadas e intrigas del mismo signo: (un mes de relación con el falso Eulogio; los rumores del respetable vecindario de Augusta; un afortunado salir *"ilesa de milagro"* (pág. 16) que no convence al padre *"Porque el lugar, la noche, todas las circunstancias hacían creer en el naufragio total"* (Ibid), culminan con distante apreciación narradora: *"Al llegar a este punto la dolorosa confidencia, Isabel se cree en el deber de derramar algunas lágrimas"* (pág. 16). Se cierra el relato sintetizado en la voz de Isabel: resuelta venganza de D. Álvaro, el conocer el paradero del escenógrafo del **Teatro de Unamuno** (por primera vez denominado) y llegada a Madrid del trío familiar. Informaciones conocidas por los lectores, mas desconocidas por Eulogio, quien actuando, nuevamente, de forma galante, considera imprescindible ir a tranquilizar a la anciana tía; actuación comentada por el irónico narrador en los siguientes términos:

"Eulogio se precipita -¡qué aturdido!- a dar por terminada la sesión. Se levanta, salen,

irrupen en un coche... La lumbre azul se apaga... Queda su suave efluvio que, como una caliente nube, envuelve al aturdido. ¿Cómo no previó el nuevo peligro? En silencio, va rumiando su infortunio. Al bajar, a la puerta del hotel, Eulogio tiende la mano dispuesto a huir..." (pág. 17).

Lógicamente no huye: el proceso de seducción está inexorablemente iniciado con intercambio de funciones: el presunto seductor será seducido por la ingenua seducida y sentimental seductora.

En resumen, este segundo capítulo centrado en tres personajes (dos en escena y uno, aunque protagonista, en tanto que motor de la historia galante iniciada) permite el enlace entre pasado-presente narrativos; coordenadas temporales en las que se inscribe, asimismo, la diversificada parodia a modalidades dramáticas y narrativas. La persistencia en este capítulo del anacrónico tema del honor es recogido en las imágenes que transmiten la primera ilustración: caballero de gran bigote con pistola en la mano; a él se abraza una frágil jovencita; la escena es observada por dos personajes (al fondo) con informal atuendo ciudadano (sombrero, corbata, chaleco) frente al elegante provinciano (gran levita, guantes, sobrecapa de pieles en la joven). El pie, "- ¡Papá! ¡No es él! ¡No es él! (pág. 6)" (pág. 15), incide en el equívoco que dará pie al sentimental relato, iniciado en este segundo capítulo. Su función rememorativa subraya, en definitiva, la unidad de los dos capítulos que sirven como planteamiento de la historia.

La historia del saludo.

Aunque titulado el capítulo 3 como **La cena de las burlas** (págs. 18-28, ilustración en la 23), su principal motivo reside en el discurso digresivo de Eulogio, acabada muestra de la ideología jarnesiana centrada en la crítica de la civilización occidental, en el deseo de que el hombre alcance una vida más humana y más libre. Adquieren estos sustentos ideológicos, recurrentes en la obra de Jarnés, un especial sentido en **Don Álvaro...** ya que su cercanía con la inminente guerra civil (recordemos la fecha de su publicación: 12 de junio de 1936) los convierte en clarividente visión de una trágica y absurda lucha fratricida con repercusiones nefastas para él y para millones de españoles.

Desde el punto de vista estructural se perciben nítidas diferencias con el resto de los capítulos: a su función de ruptura de la convencional disposición (planteamiento → nudo → desenlace), en tanto que en él se inmoviliza el desarrollo de los acontecimientos, hemos de añadir el significativo hecho de que se trate del capítulo más extenso de la novelita. Diferencias, sin embargo, que no atentan contra la coherencia narrativa al ser utilizado como *alter ego* del autor empírico uno de sus personajes y al aparecer ubicado el discurso digresivo en una situación narrativa que permite su enlace con el *continuum* del relato. Así, su escenario (la habitación del hotel donde sirven la cena) y los personajes: los dos jóvenes haciendo compañía a "*La redonda doña Juana se presenta incrustada en un butacón donde la tiene esclavizada el reuma*" (pág. 18) son, sin duda, propicios para mantener un lento y relajado diálogo, sin que en él falten, además, los

ingredientes cómicos que hagan verosímil la escena presentada como **La cena de las burlas**. En pro de esta coherencia narrativa el primer tramo de la conversación gira en torno a formulaciones corteses, destinadas a retener al invitado, entre las que se entremezclan las críticas opiniones de "*una anciana jovial, de ojos pícaros, de charla mucho más ágil que sus extremidades inferiores*" (ibid) sobre su "*pobre hermano*" que "*sólo atiende a dos libros, al Mayor y al de dramas escogidos de Calderón de la Barca.*" (Ibid), y el recuerdo del susto pasado, como inicio del primer discurso de Eulogio en tono absolutamente bufo. Relata a la anciana varias experiencias inverosímiles en las que a pesar de encontrarse con la muerte a un paso, se ha librado de ella, pues "*la tragedia me roza, pero no me tumba*" (pág. 19). La simpatía que esta máxima despierta en doña Juana y la insistencia de la joven dan paso a la cena compartida en la que se continúa con el tema anterior, situación resumida por la voz narrativa, atenta, asimismo, a los hábitos alimenticios-literarios de Isabel en clave igualmente cómica y contrapuestos a los de su charlatana tía:

"La charla retoza alegremente sobre el drama fracasado. Isabel apenas come. Una mujer que come está siempre a más bajo nivel que esa misma mujer cuando, por ejemplo, bebe. A mucho más bajo nivel que cuando contempla la luna. Isabel recuerda esa escala inexorablemente reconocida por el amor : la aprendió de una amiga, prometida a un profesor italiano que jamás quiso ver comiendo a su amada. La misma Beatriz, comiendo, baja mucho de nivel.

Doña Juana, ya libre de tan delicados problemas psicológicos, come con buen apetito, sin cesar de estimular a comer -y a charlar- a su imprevisto huésped. Acaba por hablar de política, de esa vaga política a que puede referirse una anciana poco menos que inmóvil en su poltrona" (pág.20)

Así pues, el segundo discurso, iniciado a partir de ahora y principal motivo del capítulo, queda justificado narrativamente, por la incitación de la anciana a la charla como explicación del cambio experimentado en el "*mal orador*" del segundo capítulo y, cuyas ocultas dotes oratorias, ha dejado entrever en el relato de sus experiencias fantásticas. El largo parlamento sobre la historia del saludo parte, además, de una escena observada por la tía al llegar a la estación: "*Vi en la estación a unos jóvenes que, para saludar, alzaban los brazos*" (Ibid), gesto precisado ingenuamente por Isabel: "*-Unos cierran el puño y otros no*" (pág. 21) y que remiten, inequívocamente, a saludos representativos de opciones políticas enfrentadas en los años treinta: el presente como eterno retorno a un pasado será, por consiguiente, la clave articuladora en este abigarrado discurso con implicaciones políticas, sociales e individuales, atenta y entusiasmadamente seguido por las dos interlocutoras, según muestran sus brevísimas intervenciones ya elogiosas, ya interesadas en que tan docta información sea ampliada a otras facetas o etapas del hombre. Por considerarlo como documento sumamente valioso e imprescindible para enjuiciar la tan traída y llevada falta de compromiso político de Jarnés, hemos optado por transcribir (quizá lo oportuno fuera su reproducción íntegra) los pasajes que hemos considerado más significativos, así como las breves intervenciones de los personajes en escena que permiten conectarlo con el discurrir narrativo:

"-Es que volvemos a comenzar la historia- dice riendo Eulogio.- ¿Saben? En el principio era el gruñido -hablo, claro es de las relaciones sociales.- Un hombre se encontraba con otro y ambos, desde lejos, se dedicaban un gruñido. Era un primer fenómeno de sociabilidad. Se estaban saludando. Se trataba de un auténtico saludo de salvaje. Se estaban diciendo ¡Salve!, como luego se lo dirían los romanos [...] - Unos cierran el puño, y otros no- comenta ingenuamente Isabel.

- Son dos escuelas diferentes. También entonces alzaban el brazo con el puño cerrado, pero sin mezclar a su gesto ninguna intención política. Estamos hablando del hombre en estado puro, del camarada de la selva virgen. ¡Hombre encantador, con su zamarra de pieles en invierno y de anchas hojas verdes, en verano, para resguardarse del frío y del sol, respectivamente, y de las miradas de Jehová! Bebía el agua en el hueco de sus manos, o de bruces; no conocía los venenosos productos del bar, ni conocía el voto; los monos le saludaban arrojándole fruta madura a la cabeza... Era feliz. Este gesto -repito- correspondía a un estadio de humanidad naciente, virginal. Fué después, al adquirir matices de elegancia parlamentaria, al irse nutriendo de complicadas teorías, cuando perdió su carácter general. Lo que comenzó por ser una zalema común, acabó por ser una consigna.

- Debe de ser bonita la historia del saludo -agrega Isabel.- ¿No la habrá escrito algún sabio?

- Es la misma historia de la humanidad. El proceso histórico puede ser este: primero, la fierecilla que gruñe a una fosca distancia. Luego, una lenta humanización, hasta llegar al abrazo cristiano y a las melifluas Cortes de Amor. Por fin, una menos lenta deshumanización hasta el alza del saludo meramente político y guerrero. La historia nos ofrece un rico muestrario de saludos, desde el leve movimiento de cabeza al ardiente abrazo y a las formas innumerables del ósculo -¡qué diferente, por ejemplo, el de Judas al de Greta Garbo! -pasando por el apretón de manos, la palmadita en los hombros y todas esa enrevesadas ceremonias orientales en que toma parte el cuerpo entero del que saluda... Y aparece aquí la carcoma destructora del saludo: la hipocresía, la insinceridad, el teatro. El vivir es nuestra gran verdad; el convivir, nuestro gran embuste[...]

Podemos limitarnos a un pequeño círculo -los íntimos- donde probablemente se refugiará la verdad. Pero, en cuanto los círculos se ensanchen, esta verdad irá -proporcionalmente- desvaneciéndose. Ni más ni menos que una luz. Porque la verdad es la luz de nuestra vida.

- ¡Muy bien! - exclaman las dos oyentes.

- Pero la verdad -prosigue con nuevos alientos Eulogio, -la verdad, a pesar de todo, y en cualquier círculo, se filtra, puede filtrarse en un saludo. Conocemos al hombre verdadero por su modo de saludar. El saludo forma parte de ese idioma afectivo en el que pueden entenderse universalmente los hombres. El fosco gruñido original es repudiado por la civilización, aparecen los saludos civiles, esos contactos simbólicos entre los hombres, por los que se inicia cualquier sinfonía - o desafinación - cordial. El saludo se ha humanizado, por él se filtró, efectivamente, lo más precioso de las esencias humanas. Con él llega a ponerse

también en relación con los poderes celestes. El saludo se diviniza. Un saludo angelical será el tema de decenas de cuadros geniales, quedará prendido a millones de plegarias, entrará a formar parte del idioma común... El saludo civil se refina hasta la expresión de lo más íntimo y sagrado... Pero llega el saludo guerrero -no de hombre a hombre, sino de número a número de fila- y comienza a perder humanidad. Ganará tal vez en belleza plástica exterior, pero es evidente que perderá en belleza plástica interior. Saludo para los hombres de un grupo, no para todos los hombres. Presupone, tal vez, no amigos, sino cómplices. Significará concordia, pero también significa amenaza. Presupone un mutuo acuerdo en aplastar al adversario. Es, pues, un símbolo de rencor, no de generosidad humana. [...]

- El hombre de las cavernas expelía su gruñido, inexorablemente, por hambre o por miedo. Quería ahuyentar al enemigo o acercarse al amigo para desvalijarlo...

- Como ahora, como ahora -comenta doña Juana.

- Ahora el miedo de los que poseen o el hambre de los que no poseen suscita parecidos gestos no ya individuales, sino colectivos. Los instintos se agrupan, cierran las filas. Los instintos en danza -he aquí toda la política moderna- que buscan a todo trance gallardas posturas. Gallardía que, con frecuencia, se convierte en inhumana rigidez cuando no en teatral hieratismo, tan lejano de la verdadera vida humana, todo caliente ondulación. El saludo general se va substituyendo por saludos de grupo. El de amigo por el de cofrade. El hombre se aleja del hombre. El ósculo de paz que alguna vez constituyó el más significativo símbolo de la comprensión humana, ha desaparecido -o poco menos- de entre los hombres. Ya algunos niños prefieren alzar su bracito en son de complicidad, a enviarnos un beso con la punta de los dedos. Hoy es un juego, mañana será un peligro. Sea cualquiera la postura del bracito y de la mano. Es que crecen no para entender y amar a los hombres, sino para tenerlos a distancia y odiarlos. Es que lentamente se perderá así el contacto generoso, por cultivar la consigna interesada.

- ¿Qué será de nosotros- pregunta burlescamente Isabel -si se deshumaniza por completo el saludo?

- Volveremos fatalmente a la edad de piedra. Y de piedra arrojadiza. O viviremos en estado de constante insinceridad, en un escenario permanente... Y ustedes perdonen este amago de profecía" (págs. 19-22 y 24-25).

La recuperación del tono burlesco (a través de la pregunta de la joven o de una anterior distensión climática al identificar la cuantiosa información de la historia del saludo con un minué) como medio de coherencia narrativa no logran ocultar el patético "amago de profecía", de estas clarividentes apreciaciones, sobre los peligros que engendra el odio solapado en consignas políticas. Difícil resultará obviar la imagen del niño que crece no para amar a los hombres sino para odiarlos, plasmada en el enfrentamiento entre el simbólico saludo de afectividad primaria (el beso enviado con la punta de los dedos) y los saludos guerreros, a través de la postura del bracito o de la mano; diminutivo afectivo que dota de mayor eficacia, si cabe, a la trágica subversión de un mundo deshumanizado por el odio²⁵.

La lectura, en fin, de estas páginas nos hacen olvidar que estamos ante un producto de quiosco y, probablemente, fuesen saltadas por lectores poco inquietos. Adviértase además como este discurso atenta, directamente, contra el proyecto ideológico de **La Novela de Una Hora**, nos encontramos con un flagrante caso de manipulación gráfica: la segunda ilustración, incluida en medio del clarificador discurso, representa a la joven pareja, sentada ante mesa y copa de cóctel. El pie, conmemorativo, "*Mi padre, desde entonces, juró vengarse (Pág. 16)*"(pág. 23), insiste en el tema del honor familiar como paliativo que sirva a la distracción de populares e ingenuos lectores. Y como en ellos ha de pensar también el autor, para mantener la cohesión con la realidad ficticia parodiada, el capítulo se cierra con la aceptación resignada, de este "*héroe improvisado*"²⁶(pág. 25), a servir como guía de la joven por el desconocido (para ella) Madrid nocturno; mientras doña Juana "*Recorrerá el Madrid antiguo a lo largo de dos tomos de Blanco y Negro*" (*ibid*)²⁷, no sin antes alentar a su sobrina para que aproveche "*esta noche en que su padre no puede abrir sobre nosotras el frasco de sus máximas*". (*ibid*).

Nocturno madrileño.

Tras la interrupción que supone el capítulo tercero en el cuarto y quinto se retoma el desarrollo de novela galante, situada en los conocidos y habituales escenarios madrileños. Primero serán sus calles y la Puerta del Sol, luego un lugar de tertulia. Además de la nocturnidad de estas ubicaciones exteriores, proporciona unidad a los dos capítulos un tema recurrente en la obra jarnesiana: el mito. Representado en capítulos anteriores como mitos literarios encarnados en D.Álvaro, ahora se da paso a mitos clásicos enlazados con el presente de la joven pareja protagonista, como submitos de novela amorosa, arrastrados al espacio de los mitos vivos: la Granja del Pinar.

El capítulo 4: **Noche a la luz de unos ojos** (págs. 29-38, ilustración en la 31²⁸) alude desde el título al irremediable y continuado poder de seducción de los ojos de Isabel (presentado en el capítulo segundo) retomando, a su vez, en clave paródica, el estilo cursi de las novelas populares. El recorrido de la pareja, "*vivamente emocionados, chocando aturdidamente con brazos y con pechos de transeúntes*" (pág. 29) informa del bullicioso ambiente: "*denso chorro humano*" (*ibid*) que se desplaza en oleadas estrepitosas "*desde la Red de San Luis, hacia el llamado -ignoramos las razones- corazón de España*" (*ibid*); intromisión del narrador apelativo e ignorante, como guiño al lector de distanciamiento sobre los tópicos materiales narrativos utilizados. El lugar al que se presta más atención es "*la Puerta del Sol donde Madrid reúne a sus más acreditados holgazanes*"(pág. 32); irónica referencia a los bohemios que la utilizan como *lugar de reposo*. Otra sección, más activa de los habitantes de la famosa plaza, los expertos rateros de estilografías y carteras, da lugar a un apunte costumbrista y de lugares comunes, igualmente crítico, en la voz de Eulogio: "*Soy uno de los pulcramente descargados de tan liviano peso. No es broma. Es la descripción de un fenómeno del que se habrán llegado a tirar miles de ejemplares*" (pág. 33).

Acompaña a este bullicio callejero un uso del diálogo, lleno de ruidos comunicativos, en tanto que permite eludir las preocupaciones de los personajes sobre el papel que están cumpliendo en esta historia. Desdoblamiento de la realidad pensada-hablada, mediatizada por prolongados monólogos interiores unos y otros comentados por el narrador. Se crea en este sentido una polifonía a cinco voces, que amplía la utilizada para el primer relato de seducción recogido en el capítulo segundo. Las reflexiones de Eulogio le hacen considerarse partícipe de una "*tragicomedia familiar donde él interviene como personaje episódico*" (pág. 29) y no logra comprender "*¿Qué pudo ocurrir para arrancarse del hechizo de esos ojos azules?*" (pág. 30) Pregunta sobre el abandono incomprensible del seductor ya que él ya ha caído en las redes de los ojos "*celestes, murillescos*" (ibid) acompañados de nariz y labios sensuales. Repetición de rasgos físicos identificadores que ahora se amplía, como rasgo positivo, a la cultura de la joven: "*Ha leído libros. Ha escuchado a doña Juana, ha frecuentado las aulas... Parece que llegó a terminar su bachillerato*" (ibid). Retrato ampliado pero inseguro, justificado por haberse conocido tan sólo "*cuatro horas*" (pág. 34) antes. El monólogo de Isabel está igualmente poblado de "*extrañas preguntas interiores*" (ibid- aclara el narrador): *¿cómo su drama anterior se "ha convertido en novela de aventuras?"* (pág. 32), con un joven al que intuye soltero por no llevar anillo y porque le falta un botón en la manga derecha y el de la izquierda está "*colgando de un solo hilito*" (Ibid).

El diálogo retoma el suceso que los ha unido, marcado formalmente por preguntas y respuestas breves o por enunciaciones que se dejan inacabadas. Anomalías dialogísticas entre amantes, comentadas y ampliadas para ajustarse a la realidad afectiva de Isabel, por un narrador explícitamente omnisciente: "*Isabel iba a decir algo -nada se le oculta al narrador- parecido a esto*" (pág. 35). El esto, que recrea el verdadero sentimiento de Isabel, incide en el poder de seducción de su mirada "*no sabe dónde poner sus ojos cuando los retira de los míos*" (Ibid); el pasado como juego "*Me había tropezado con un humorista que, después de todo, me dió algunas lecciones de amor*" (ibid) y en un presente sensual que culmina sus sueños: "*¿no viene conmigo un hombre con cara de ingenuidad, que tiembla al roce de mi carne? ¿No realicé mi propósito?. Pero Isabel nada de esto dice*" (págs. 35-36). La continuación del diálogo centrado en el "*canalla*" (pág. 36), interjección tópica destinada al verdadero seductor, emitido por la joven, preludia un nuevo discurso del elocuente orador sobre las relaciones amorosas que, a diferencia, significativamente, del dedicado a la historia del saludo queda en suspenso por el escaso interés que despierta en su interlocutora, atenta sólo a gratos ecos sensuales:

"En efecto, Isabel, en efecto. Hay padres que quieren reparar las ofensas de un seductor haciéndolo casar con la muchacha... Me parece esto absurdo. Es condenar a una mujer a sufrir durante muchos años al hombre de quien precisamente sabe que va a continuar atropellándola. O ¿es que los atropellos de un marido son menos sensibles que los atropellos de un amante? Eso no es una reparación, es comenzar una nueva cadena de humillaciones. Yo abomino...

Eulogio se acalora, se le suben los apóstrofes a la cabeza. Isabel le escucha, pero no atiende a cuanto él dice, le basta con escuchar el fluir apasionado de la voz". (Ibid).

Cambio de situación que comporta el descenso en la categoría y elocuencia del "héroe improvisado". El ingenuo está a merced de la seductora: "Los grandes ojos azules han bajado púdicamente sus visillos" (ibid) y el desconcierto que le producen "aquellos ojos emboscado" (pág. 37) destruye su capacidad oratoria, según indica el recurso a una "frase de circunstancias [...] procedente de un folletín ilegible, que envuelve en un suspiro" (ibid), aclara el narrador, y que despierta la risa de la culta joven y el desconcierto en el ingenuo: "¿Quién es esta mujer que se ríe en momentos tan graves?" (ibid). Los grandes ojos azules son de nuevo los encargados de dar la respuesta de manera, *inexorable* estos ojos le han hecho perder "los hilos de la comunicación consigo mismo" (pág. 38), corrobora el narrador. El mismo sino que conduce a la pareja, empujada por el "oleaje humano" (pág. 37) a la calle de Alcalá y a la "inexorable **Granja del Pinar** donde poco después aterrizó. El vuelo fue de gran altura. Llegan estremecidos como quien rozó las estrellas" (ibid).

Enlaza el capítulo 5: **Mitología incompleta** (págs. 38-48 ilustración en 47) con el final anterior. Explica la voz narrativa el necesario calificativo "inexorable" aplicado al nuevo escenario:

"No de modo caprichoso fué llamada la Granja del Pinar, inexorable: es que fatalmente acuden allí todos los mitos, todos los cultivadores del mito, cuantos del mito viven, opulentos o miserables. Es una granja donde se cultiva el genio en todas sus especies y el ingenio en todas sus proporciones acéticas. Es un criadero de sabios, artistas, políticos, escritores simples y simples escritores" (pág. 38)

Lugar de reunión de ilustres personajes míticos que propicia la introducción de un nuevo tema en **Don Álvaro...**, aunque utilizado previamente en **La Diligencia**, el "ocio: huevo divino donde se empolla el genio",²⁹ adquiere un matiz peyorativo y preciso en Don Álvaro:

"La Granja del Pinar es un depósito de reserva espiritual -y de hombres de acción- que el país conserva para sus días aciagos. Allí están los gérmenes de una nueva raza de hombres capaces de transfigurar un pueblo. Mientras lo transfiguran, reposan. El ocio es fértil-se dicen mutuamente- ,sigamos perteneciendo al gremio de parados geniales. Un día vendrá en que la luz salga de debajo del celemín y se derrame por toda España. Y siguen reposando fértilmente. El tipo de parado genial es producto del café, se reproduce en el café por cultivo intensivo" (pág. 39).

Generalización final y cambio en el nombre, Pinar, que no evitan, obviamente, la identificación con las célebres tertulias celebradas en la *Granja del Henar*; su ubicación, en la calle de Alcalá no ofrece lugar a dudas sobre esta clara identificación. Así pues, esa incompleta mitología, a que alude el título, adquiere significado polisémico por referirse a cuantos no siendo mitos "viven del mito" engendrado por el ocio; a los que han actuado y seguirán actuando como submitos de novela amorosa: Isabel y Eulogio, así como al

conjunto de alusiones míticas que el capítulo ofrece relacionados con el comportamiento de los protagonistas y que, por supuesto, es incompleta: Hércules, Adonis, Mercurio, Júpiter como mitos representativos de cualidades que la mujer busca o encuentra en el hombre; "*Hermes o Gabriel*" (pág. 46) como mensajeros de un afortunado sino. Ambiente, en fin, poblado por mitos ³⁰ "*opulentos o miserables*" en donde se inscribe una nueva transformación de Eulogio: "*El héroe de la noche*" (pág. 40), continuamente interrumpido por conocidos deseos de conocer los detalles del grotesco lance. Sus cortantes respuestas y enérgicas miradas le han transformado en héroe ante los ojos de la seductora: "*La acción lo ha transformado, amigo mío. ¡No hay como ser héroe!*" (pág. 42) y en héroe resignado ante los suyos. Con ello queda cerrado el ciclo de un personaje fortuita y fatalmente heroico, enlazando así con el lúdico título de la novelita:

"- Héroe a la fuerza.

- Los grandes héroes son todos a la fuerza. Obedecen a su sino. ¡A la fatalidad! ¡Es usted un hombre fatal! -añade riendo Isabel.

- ¡La fuerza del sino! Prefiero la del tino... Y siempre caemos en el mismo juego de palabras. Don Álvaro, con su falta de puntería, me salvó la vida, pero me la está complicando terriblemente.

- Fatalmente.

- Como usted quiera, Isabel. Sucumbiré a la fuerza del sino, del tino... Me resigno a ser héroe.

Los ojos de Isabel van derramando sobre Eulogio su fina lluvia azul" (ibid).

El proceso amoroso con intercambio de papeles y plenamente compartido, puede considerarse ya acabado, pues las referencias míticas posteriores, a las que hemos aludido, funcionan como elementos de coherencia narrativa que hacen verosímil la incongruencia de una seducción, producida en el breve intervalo de tan solo cuatro horas. La realidad, los deseos y los mitos se entretajan, creando una imprecisa frontera sobre cuáles sean los límites entre los pasillos de la realidad y los del ensueño que dieran inicio a la novelita.

En cuanto al encuentro con *el otro* a la salida del café (de él dimos cuenta en el resumen), aunque situado en este capítulo quinto, sirve como enlace con el epílogo; se trata de cabo suelto que es necesario atar, para mantener la final coherencia narrativa; al igual que el regreso anticipado al hotel en donde "*Doña Juana espera, nada impaciente, porque el Madrid de comienzos de siglo -a través de los dos tomos de Blanco y Negro- guarda muchas sorpresas a la anciana.*" (pág. 46); o lo que adivina al mirar: "*por aquellos cristales azules el interior efervescente de Isabel*" (pág. 48).

Epílogo irónico.

El definitivo desenlace, como es preceptivo en las grandes novelas y en las pequeñas ³¹, ha de

presentarse en el **Epílogo**, breve capítulo de sólo seis páginas, si bien (por esa confrontación de planos que signa a esta novelita) el narrador, escudado en supuesta ignorancia, cede su papel según anotamos, a los jueces y a una *nota de sociedad* del periódico más viejo de Augusta. La parodia pues, a los relatos sujetos a modelos decimonónicos, todavía populares, pero obsoletos al modo de los dramas barrocos, románticos o de los sainetes y revistas ha quedado certeramente culminada.

14.2.3. Una novela original.

Don Álvaro o la fuerza del sino, pese a su brevedad, puede ser considerada como gran novela en el contexto de **La Novela de Una Hora**. La maestría en el tratamiento y engarce de sus dispares elementos narrativos así lo confirman, adelantada, en todo momento, por el imperativo básico de la estética jarnesiana: el artista ha de mantener una cohesión con la realidad de las cosas y de los personajes. Realidad y personajes que dan vida a una ficción sustentada en los presupuestos de la *novela popular*, como corresponde al medio en que es publicada, pero inteligentemente conducida hacia la crítica de lo que de estereotipado hay en ella con la consiguiente proyección paródica. De otra parte, este principio estético de coherencia se pone de manifiesto, asimismo, en las recurrencias temáticas y de procedimientos narrativos en **D. Álvaro...** como parte del todo que da sentido unitario a la obra jarnesiana, si bien con las necesarias transformaciones, que hacen de cada novela una obra distinta. Por ejemplo, nuestro personaje calderoniano, Guillermina, la mecanógrafa de la Banca Bermúdez, de **Escenas junto a la muerte**, establece correlación profesional con D. Álvaro. A su vez, Don Álvaro es padre de la protagonista, Isabel, relación paterno-filial y con idéntica función narrativa: la defensa de la honra familiar, observada en **Charlot en Zalamea (film)**, el quinto capítulo de **Escenas junto a la muerte** con el que **D. Álvaro...** establece significativas contraposiciones y paralelismos, marcados por la repetición de los nombres adjudicados a los personajes: Isabel, es hija en los dos relatos y en ambos es tan sólo seducida; D. Álvaro es el capitán seductor, mientras que el D. Álvaro de Augusta es el abanderado del honor (en **Escenas...** es denominado como el personaje de Calderón de la Barca). Semejante es también el tratamiento burlesco de un drama de honor, transfundido en drama romántico en las dos historias, como medio para la contraposición entre dos mundos con valores antagónicos, representados por Pedro Crespo/Charlot y por D. Álvaro opuesto, en su anacrónico sentido de la honra, al resto de los personajes. Adviértanse, finalmente, las referencias al cine, el arte nuevo, en los dos relatos.

Otros efectos de intertextualidad los hemos anotado en páginas anteriores: semejanza en coordenadas espaciales (Madrid, Augusta-Zaragoza), o recurrencias temáticas en torno a las negativas repercusiones del odio asociadas a la política moderna en la historia del saludo, para el individuo y la sociedad, así como el papel desempeñado por mitos y submitos en las relaciones interpersonales. Y es precisamente este tratamiento del mito como recurso integrador de coherencia textual el que permite en **Don Álvaro o la**

fuerza del tino unificar y ampliar la vertiente paródica a modalidades dramáticas: los dramas barrocos y románticos, sainetes y revistas, y narrativas: el folletín, la novela amoroso sentimental, en definitiva, a modelos populares periclitados poblados por submitos: "*Mitos de carne, y de carne encendida -como los primitivos- por todas las pasiones.Me los voy encontrando a todos, hasta a los más humildes, a los submitos*"³². Reflexión de Julio, *alter ego* de Jarnés en **El Profesor inútil**, que inicia, en efecto, un encuentro continuado de figuras míticas o pesudomíticas, sometidas con frecuencia a tratamiento irónico en la trayectoria novelesca jarnesiana. El reencuentro, en suma, entre el mito y sus "*cultivadores [...] opulentos o miserables*"³³ en consciente amalgama reunidos en el relato breve que nos ocupa, lo convierte en realidad con "*inquietudes sospechosas de irrealidad*"³⁴ y en consiguiente atentado directo contra el modelo narrativo predominante en **La Novela de Una Hora**. Si a este ataque, inteligente y frontal, a técnicas, temas y situaciones, miméticamente utilizadas por buena parte de los colaboradores de la colección, sumamos la ausencia absoluta de ingredientes moralizadores, las alusiones político-sociales opuestas a todo tipo de partidismo o la amable crítica a una de las revistas gráficas de la época en donde se iniciaron y colaboraron los autores más destacados de nuestra revista, obtenemos las razones que determinaron el retraso en la incorporación de Benjamín Jarnés a su catálogo hasta momentos de manifiesto declive de la revista. Con él, sin embargo, por esas certeras jugadas del destino el proyecto de **Editores Reunidos** se libra, definitivamente, de ser mimesis degradada del **modelo Zamacois**. Conviene recordar, en este sentido, como esta novelita jarnesiana comparte con las de W. Fernández Flórez y Jardiel Poncela un enfoque narrativo de irónico distanciamiento paródico, análogo, asimismo, a los capítulos VI y XIII de **Cien por Cien** a cargo de Jarnés y Fernández Flórez, respectivamente. Opciones estéticas, circunstancias políticas del momento y el *medio* que sirve a la difusión de novelitas destinadas al gran público, determinan, en los tres autores, la distorsión narrativa, merced al antifaz de la ironía o del desnudo humorismo.

Rasgos de "*la nueva generación*"³⁵, señalados como aciertos por Jarnés en su positiva crítica a Ramón Gómez de la Serna y que, de manera menos azarosa a la indicada antes, en gran medida explican el justo rescate para nuestra historia literaria reciente de tres autores, estética e ideológicamente dispares, que vinieron a confluír en una misma serie. A la cabeza de estos tres inexcusables rescates la obra del novelista del 27, así lo prueban los actos y publicaciones recientes con ocasión del centenario de su nacimiento o el interés manifiesto de la **Residencia de Estudiantes**³⁶ de incorporar a su patrimonio bibliográfico el valioso archivo de la biblioteca jarnesiana, constituida por obras y documentos de indudable trascendencia para el estudio de nuestra *Edad de Plata* y para la definitiva recuperación de la obra de Benjamín Jarnés.

NOTAS

1. Corresponde este reclamo a la contracubierta del nº 13, 29 de mayo, 1936. El cambio de factura en este espacio dedicado a propaganda editorial, comunicaba la alternancia de la revista con una nueva serie mensual e ilustrada, **La Novela Española**, inaugurada con **La Hija de Natalia** de Armando Palacio Valdés. El comunicado de cambios se completa con el anuncio de **Don Álvaro la fuerza del tino** para el 12 de junio, seguido del compromiso de un número próximo a cargo de Lino Novás Calvo: **Un Experimento en el Barrio Chino**. No se detalla fecha de aparición, ni se adelanta contenido de la obra o calificativo alguno sobre su autor, en pro de despertar el interés de los lectores.
2. En nuestro apéndice bibliográfico hemos seleccionado una bibliografía básica sobre Benjamín Jarnés. A ella y a las aportadas por sus estudiosos remitimos para información más precisa.
3. Para la interpretación de **La Diligencia** y **Don Álvaro o la fuerza del tino**, como formantes narrativos de **Venus dinámica**, cfr. Emilia de Zuleta, **Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés**, Madrid, Gredos, 1977, págs. 239-245. En el camino hacia la rehabilitación de Jarnés, para la literatura y crítica españolas, ocupa un destacado papel esta documentada monografía realizada con entusiasmo, sensibilidad e inteligencia. Se echan en falta, no obstante, referencias editoriales concretas sobre **Don Álvaro o la fuerza del tino**, limitadas al dato de su año de publicación, así como sobre las relaciones intertextuales entre el relato breve y la primera parte de **Venus dinámica**.
4. Cfr. nuestro apartado III. 3.4.1. **Una antología de la Nueva Literatura**, en especial las páginas dedicadas a **La Diligencia**. Para **Antesala** como guía de interpretación del volumen colectivo, vid. el apartado siguiente: III.3.4.2.
5. Para precisiones sobre esta "*interesantísima experiencia literaria*" publicada en **La Novela de Una Hora** y sobre el papel desempeñado por Jarnés en ella, remitimos a nuestro capítulo IV; en especial a los apartados: **Irónico distanciamiento** y **Del folletín a la novela colectiva**. Ni de este capítulo, ni de su colaboración en el ingenio colectivo hemos encontrado referencias en la amplia bibliografía crítica sobre Jarnés.
6. Vid. "*El año literario y artístico en España. La novela*" en **Almanaque Literario 1935**, Madrid, Plutarco, pág. 60. Incluye este **Almanaque...** una sección de homenajes a algunos críticos literarios. El de *Andrenio* corresponde a Jarnés (op. cit. págs. 222-226) y en él, en torno a dos entrevistas con Gómez de Baquero, se transmiten las inquietudes del momento sobre el papel que los jóvenes han desempeñado en la transformación lírica de la prosa y sobre la nueva tendencia literaria hacia un neorromanticismo: "*nutrido de otras preocupaciones: la económica, la mecanicista...*" (op. cit. pág. 224).
7. Op. cit. pág. 60.
8. Op. cit. pág. 61.
9. Ibid.
10. Op. cit. pág. 58.

11. En J. M. Bonet, **Diccionario de las Vanguardias en España, 1907, 1936**, Madrid, Alianza, 1995, págs. 350-351 puede encontrarse cumplida información biobibliográfica de Jarnés, así como relación del medio centenar de revistas en las que colaborara.
12. Recoge Darío Pérez (**Figuras de España**, Madrid, CIAP, 1930) los inicios de la labor literaria de Jarnés, asociados a **Revista de Occidente**, autor de un que se mantenía al margen de las famosas tertulias literarias madrileñas: "*Apenas si acudía en 1923 a un café en el que cierto grupo de escritores y artistas le impulsó a publicar sus trabajos en revistas poco leídas. Fué entonces cuando un artículo de **Plural** atrajo la atención de Ortega y Gasset. Llamó éste a Jarnés; le abrió la **Revista de Occidente**, y es cuando en verdad comienza su labor literaria y a ser conocido su nombre. En cuatro años lo ha hecho todo. Publica en 1925 **El río fiel**, reaparecido en **Die Neue Rundschau**, de Berlín; trabaja en la **Revista** y en **La Gaceta Literaria**; en 1926 da **El profesor inútil**; en 1927, **Ejercicios**; en 1928, **El convidado de papel**; en 1929, otras obras: **Vida de San Alejo**, **Sor Patrocinio**, y traduce **Bubu de Montparnasse**, de Charles Louis Philipe; **Musas lejanas**, **El Cantar de Roldán**, y, entre otras, la famosísima **Sin novedad en el frente**, éxito sin precedente alguno y "que me ha permitido ir teniendo algunos enseres en mi casa", dice con sonrisa ingenua..." (op. cit. pág. 278).*
13. Sobre Lino Novás Calvo abundaremos en el apartado siguiente dedicado a este autor y a su relato publicado en **La Novela de Una Hora**.
14. Vid. **Revista de Avance**, enero 1929, La Habana, nº 30, págs. 8-9.
15. En **Revista de Avance**, julio 1929, nº 36, págs. 198-201.
16. De esta reseña hemos seleccionado los acertados juicios sobre los personajes femeninos: "*Personajes pareados [...] dos entidades gemelas, siamesas, complementarias, un único personaje reflector [...] cierta repugnancia, también a la concentración del afecto sexual ahora sometido a diluciones cerebrales. Porque estos gemelos suelen presentársenos como objetos de amor [...] Paulita primaveral es la tentación: Paula, otoñal, la invitación*" **Revista de Avance**, Noviembre 1929, nº 40, pág. 343.
17. Cfr. nuestros apartados dedicados a Mariano Tomás y a Rafael Pérez y Pérez.
18. El subrayado como recurso apelativo corresponde al texto jarnesiano.
19. Vid. **Las 7 Virtudes**, Madrid, Espasa-Calpe, 1931, pág. 22.
20. Visión irónica de estas historias amorosas convencionales aparecía también en **La Diligencia**, a través del pensamiento de la dinámica y moderna Lola, ante la lentitud del viaje en "*los perezosos autobuses donde puede desarrollarse esa comedia amorosa que comienza, como todas, por una exposición, se sumerge luego en un laberinto y acaba en un epílogo infantil*" (op. cit. pág. 228).
21. Corresponden las dos citas al nº 6 de **La Novela de Una Hora**, pág. 61.
22. Otro personaje jarnesiano, Juan Sánchez, el Nadie de **Locura y muerte de Nadie** (1929 y 1937) trabaja, también en el Banco Agrícola. Es además, topónimo utilizado para titular el capítulo 1 de la primera versión y el XX de la segunda.
23. La referencia al compositor de revistas y zarzuelas, muy popular en estos años, aparece también en **Lo Rojo y lo Azul** (1932). Guillermina, transformada en Araceli en el tercer capítulo de la segunda parte, aparece como corista, por su buena voz, del teatro Chapf.

24. El desdoblamiento en *el otro* como procedimiento narrativo, aunque con una función existencial bien distante al meramente burlesco de *Don Álvaro...* había sido previamente utilizado por Jarnés en *Teoría de Zumbel* (1930), aplicado a Saulo-Pablo en quien se observa, asimismo, otra recurrencia: su dedicación a la Banca Bermúdez. En esta misma novela se aprecian los difusos límites entre lo verosímil e inverosímil e igualmente asociados al factor del destino, un último término determinado por las actuaciones del hombre. Cfr. E. de Zuleta, op. cit. págs. 192-208.

25. Adviértase cómo en esta historia del saludo aparecen constantes temáticas y vitales de Jarnés asociadas al efecto pernicioso del odio para la vida de la sociedad y del hombre. Así, la vida y la verdad como valores supremos-"*la verdadera vida humana, todo caliente ondulación*" (pág. 24), cercenadas por el "*teatral hieratismo*" (ibid) de "*la política moderna*" (ibid) recuerdan, por una parte, las palabras que cierran *Lo rojo y lo azul* (1932) "*Que aquel que no puede gozar de una libre e intensa vida se encadene odiando*", aplicadas a la incapacidad individual para el odio (en el personaje Julio) como motivo de fracaso; de otra, en las limitaciones a la verdad, intrínsecas a la política y los políticos y sus repercusiones negativas, para la vida del hombre y, en concreto, del escritor, según manifiesta Jarnés en declaraciones a E. de Ontañón, después de la guerra civil en el exilio mexicano. A la pregunta: ¿Puede ser político el escritor? responde: "*La política es siempre una limitación [...] restringe el campo de la verdad [...] un político no puede entenderse con las verdades del campo enemigo [...] El destino de todo escritor fiel a su conciencia es el de ser crucificado. El político no tolera verdades; solo tolera consignas*" (E. de Ontañón, *Viaje y aventura de los escritores de España*, México, Eds. Minerva, 1942, págs. 192-193). Declaraciones, en momentos de exigencia de compromiso social y político, que en gran medida contribuyeron al olvido y rechazo de Jarnés y de su obra hasta los años sesenta, so pretexto de ser estetizante y deshumanizado; cuando en su obra, paradójicamente, late el humanista que desea la realización integral del hombre, según prueba este discurso del saludo.

26. La recurrencia a héroes nada heroicos, como efecto paródico, lo observamos en Marcelo el amigo de Rodolfo, en el capítulo VI de *Cien por Cien*, a quien se aplicaba el calificativo medio-héroe pues, debiendo desempeñar el papel de héroe que corresponde al personaje que lleva el dinero y es atracado, se queda a mitad de camino: "*lleva el dinero pero no lo defiende (nº 6, pág. 58)*". Fenómeno similar, ha podido apreciarse en una heroína, Isabel, a quien se cede la voz y prácticamente permanece muda, sustituida por el narrador irónico. El nuevo caso de héroe se planea a través de ingeniosa isotopía: el "*imprevisto huésped*" (pág. 19) de doña Juana, pasa a elocuente orador sorpresivo y de aquí a "*héroe improvisado*" (pág. 25), al haber, fortuitamente, protagonizado la grotesca escena del lance "*Hoy ha vuelto a nacer*" (Ibid).

27. No parece demasiado inocente la asociación entre el viejo Madrid, la anciana imposibilitada para el movimiento y la revista ilustrada de ABC. Recordemos que los colaboradores más granados de *La Novela de Una Hora*, publicaron numerosos artículos en las páginas del rotativo conservador madrileño e, incluso, que algunos de ellos iniciaron su fama con relatos editados en *Blanco y Negro*.

28. En esta tercera ilustración el pie rememorativo, al igual que los anteriores, retoma la relación paterno-filial, si bien pero ahora desligada de los preceptos de la honra familiar representados por el padre. En sustitución de él, la comprensiva tía en funciones de madre "- *aprovecha, hija mía, esta noche en que tu padre no puede abrir sobre nosotros el frasco de sus máximas*". (pág. 27). El cambio del femenino al masculino en el pronombre nosotras-os, aunque atribuible a errata, recoge a las tres figuras en escena: los dos jóvenes de pie, la amable anciana sentada, con taza entre las manos.

29. Corresponde la cita a *La 7 virtudes* (op. cit. pág. 249) asociado entonces a las ociosas horas de Adolfo en el casino, esperando a la diligente Lola. Las contradictorias e imprecisas referencias al ocio, relacionadas con las estancias en los cafés, adquieren un significado más preciso en *Don Álvaro....*

30. El protagonismo que las distintas mitologías tienen en este capítulo es recogido por Longoria en una ilustración, la cuarta, con función simultánea. La pareja representada con intercambio de amorosa mirada, queda subrayada con el siguiente pie: "*Da lo mismo puedes incluirlo en cualquier mitología (pág. 46)*" (pág. 47).
31. En **Preludio calderoniano** dimos cuenta del efecto de ironía distanciadora que este final supone, relacionado, a su vez, con las teorías sobre los finales de las grandes novelas expuesto en **Cien por Cien** por Benjamín Jarnés.
32. **El profesor inútil**, Madrid, Espasa Calpe, 1934, pág. 18.
33. Corresponden estas denominaciones a mitos coetáneos; los habituales en las tertulias de **La Granja del Henar**. Cfr. nuestro comentario sobre el capítulo significativamente titulado **Mitología incompleta**. La cita corresponde a la página 38.
34. Con estos términos resume Lacalle (op. cit. pág. 267) la imprecisa delimitación entre lo real e irreal en las novelas jarnesianas.
35. Con este marbete recordemos fue anunciado Jarnés en la contracubierta del número trece. Por edad comparte grupo generacional con tres colaboradores anteriores a él en la revista: Jardiel, Pemán y Tomás, a ninguno de ellos le fue aplicado el adjetivo nuevo. A Jardiel Poncela bien pudiera habersele dado pues, indiscutiblemente, su obra rompe con los moldes tradicionales, no sucede lo mismo con Pemán y Tomás seguidores de modalidades narrativas poco innovadoras.
36. Este legado jarnesiado constituido por unos tres mil libros y revistas, trescientas cartas inéditas, (entre ellas las de Ortega, Menéndez Pidal, Marañón, Américo Castro, Antonio Machado, Juan Ramón, Azorín, Gómez de la Serna y un largo etcétera) fue presentado en una mesa redonda celebrada en la Residencia de Estudiantes el día 9 de abril de 1996. Participaron en ella Juan M. Bonet, Rafael Conte, J.C. Mainer y Jordi Gracia.

15.1. LINO NOVÁS CALVO

(Granás del Sor - La Coruña- 1905; Nueva York, 1983)

El número 15 de **La Novela de Una Hora**, publicado el 26 de junio de 1936, reserva dos sorpresas a sus lectores: el esperado capítulo último XIII de **Cien por Cien** a cargo de W. Fernández Flórez y "*un original inédito de*

Lino Novás Calvo

UN EXPERIMENTO EN EL BARRIO CHINO

Una sensacional novela desarrollada entre la gente de bronce del puerto de Barcelona".

Con este reclamo, insertado en la contracubierta del número 14, era anunciado el relato de un autor desconocido para los lectores de novelas de quiosco incorporado a la vida literaria madrileña tan sólo cinco años antes y sin relato breve alguno editado en colecciones populares. Primicia, por tanto, de **La Novela de Una Hora** que, como en el caso de Benjamín Jarnés, por ser, a su vez, la última dota a nuestra revista de singular atractivo.

Nace Lino Novás en una aldea gallega (Granás del Sor-La Coruña) en 1905; a los siete años sus padres lo envían a Cuba y allí es acogido por sus tíos con recursos económicos tan escasos como los de sus padres. Su situación personal de inmigrante cubano pobre (fuente de experiencias¹ reproducidas en forma literaria en muchas de sus narraciones) no será obstáculo para su adopción de la ciudadanía cubana. Así pues, el que más tarde habrá de ser considerado como uno de los mejores prosistas de hispanoamericanos y notable cuentista cubano, al incorporarse a **La Novela de Una Hora** le presta una característica de la que estaba falta para adecuarse plenamente al **modelo Zamacois**: la presencia en su catálogo de un autor hispanoamericano. Adecuación no exenta sin embargo, de ciertas peculiaridades al no haber sido incluido en la nómina de colaboradores (a diferencia del peruano Felipe Sassone o el argentino Hugo Wast que no llegaron a hacer efectiva su participación) y al ser anunciado tan sólo cuatro semanas antes de la publicación de su inédito. Anómala singularidad que evidencia el declive de la revista por cuanto el relato aparece fechado en "*Barcelona, 25-3-36*" (pág. 58), es decir, tres meses antes de ser entregado a los lectores, lo que indica su papel de reserva para suplir un posible vacío de inéditos de otros autores más famosos, o más afines al proyecto ideológico de **Editores Reunidos**.

El desconocimiento para el público español de Lino Novás Calvo queda, no obstante, subsanado merced a una carta de presentación dirigida al Director Literario, que consideramos oportuno transcribir pues, además de servir como significativo resumen de una biobibliografía abismalmente distanciada de la de los otros colaboradores de la revista, resulta documento en exclusiva para **La Novela de Una Hora**:²

La novela de
UNA HORA

XI XII I
X IX ✓ II III

LEON MUÑAS CALVO
Un experimento
en el **BARRIO CHINO**



Cubierta correspondiente al nº 15, 26 de junio, 1936.

"Señor Don Mariano Tomás, Madrid.

Mi distinguido amigo: Me pide usted, junto con "Un Experimento en el Barrio Chino", algunos datos bibliográficos y autobiográficos que sirvan de presentación. De los primeros, poco tengo que decirle; con los segundos habría para llenar muchas novelas de muchas horas, y no precisamente de lectura monótona. Mis trabajos y andanzas son superiores a mis obras; pero el haber vivido agitadamente puede ofrecer alguna garantía al lector, puesto que buena parte de lo que he escrito (y he escrito bastante en poco tiempo) está basado en mis experiencias. Soy de los que necesitan de la realidad para llegar a la imaginación, de la verdad para decir la mentira. Del caudal de esas experiencias es fácil juzgar teniendo presentes algunos de mis oficios; salté muy pequeño de una montaña de Galicia y pasé algunos años de aprendizaje en fondas y cafés de La Habana; luego me elevé a profesiones más libres, entre las que recuerdo con especial cariño la de chófer, a pesar de las veces que por ella tuve que dormir en la cárcel. En un reportaje publicado en "La Voz" hace dos años, refería yo, someramente, otras de mis andanzas más peligrosas, como ciertas aventuras forzosas por el campo de Cuba, unos islotes carboneros y unos pequeños veleros que llevaban ron de contrabando a los americanos rubios, cuando la ley seca impedía hacer el tráfico de otro modo. En 1926 pasé ocho meses en Nueva York, donde entré también de contrabando, para regresar a La Habana con más rasguños que dólares. Por entonces, apenas había leído un libro. Un año más tarde publiqué (gran sorpresa para mí) mi primer poema-un poema autobiográfico- en una revista de vanguardia, "Revista de Avance", que dirigían cuatro hombres hoy de primera importancia en la vida cultural cubana. Al poema siguieron otros trabajos. Todavía volví a empuñar el timón de un coche de alquiler, pero en 1931 vine a Madrid, como corresponsal de una revista gráfica. Empieza entonces, mi trabajo intelectual. La "Revista de Occidente" empezó dando cabida a mis cuentos, también autobiográficos. Entre los cuales gustó especialmente uno titulado "En El Cayo" y seguí publicando notas bibliográficas. "El Sol" publicó también algunos de mis reportajes, pero antes de entrar de lleno en el periodismo, me pasé muchas horas haciendo traducciones del inglés y del francés; tengo traducidos una docena de libros, unos mal, otros regular, otros bien. Entre traducción y traducción, escribí un libro que no fue mal acogido por la crítica ni por el público: "El Negrero", biografía novelada de Pedro Blanco Fernández de Trava. Las cosas de mar me han interesado siempre mucho, y la vida de piratas y negreros me han dado tema para varios trabajos publicados y en vías de publicar. Pero esos trabajos menos actuales quedaron relegados cuando empezó a publicarse "Diario de Madrid", donde por más de un año hice informaciones de sucesos. Esta nueva especialidad ha variado un tanto mi atención; en vez de piratas, empecé a escribir sobre gánsteres para "Mundo Gráfico" y sobre delincuentes de varios tipos para el citado diario. Pero este diario ha muerto, y en la actualidad, celebro la ocasión que me brinda usted de escribir novelitas; la novela es un género que me interesa profundamente, y creo que, devolviéndole su savia vital, puede ser a la vez que un documento más profundo que la Prensa, un reflejo emocional, más verdadero que el cinematógrafo, de

las inquietudes, extravíos, grandezas y miserias de nuestro tiempo.

De usted, atento s.s., q.e.s.m.,

LINO NOVÁS CALVO" (págs. 3-4).

Valiosa semblanza a la que sólo añadiremos la imprescindible información que permita puntualizar algunos datos mencionados en la carta. En la "*Revista de Avance*",³ fundada en 1927 en La Habana por Carpentier, Juan Marinello, Francisco Ichaso, Jorge Mañach, Félix Lizaso, y Martí Casanovas, dispuesta a dar cabida a toda innovación como plataforma de la vanguardia cubana, publica el desconocido Lino Novás su primer poema: "*El camarada*", en abril de 1928. Siguieron a ésta otras colaboraciones y el procurar al nómvel poeta un trabajo en la librería Minerva que le permitiera ampliar su insaciable voracidad lectora e iniciar su dedicación a la literatura y al periodismo. Sus poemas, cuentos y ágiles trabajos como reportero, publicados en la prensa habanera, le ganan el favor del decano de los periódicos cubanos, el **Diario de La Marina**, con el resultado de su envío a Madrid como corresponsal de la revista **Orbe** 1931 (revista gráfica genéricamente aludida por Lino Novás), con tan mala fortuna que al poco tiempo de su llegada a España deja de publicarse.⁴ El desempleo le hace escribir aún más y, aunque en la carta no menciona a **La Gaceta Literaria**, fue ésta la primera revista española que publicó uno de sus cuentos, **Un encuentro singular** (1931), según testimonio del propio Novás en el volumen antológico de **Maneras de contar** (1970):

*"Un profesor americano, Raymond Sousa, encontró este cuento, por mí olvidado, en una colección de La Gaceta Literaria. Creo que fue el primero o segundo que escribí en Madrid, recién llegado de Cuba, en 1931. El tema me lo había dado, años antes, en La Habana, un emigrante español. No se trata de hallar, pues, ningún elemento autobiográfico en esta historia. En cuanto a la calidad literaria, creo merecen alguna indulgencia: se trata efectivamente, de la obra de un principiante"*⁵

Queda, pues, la duda sobre el orden de redacción pero no sobre su primicia editora, ya que el primero publicado por "*Revista de Occidente*", **La luna de los nánigos**⁶ data de enero de 1932. Siguieron a éste el citado en la carta, **En el Cayo** (mayo, 1932) y **Aquella noche salieron los muertos** (diciembre 1932)⁷. En cuanto al carácter biográfico señalado por el autor, maticiemos que él es perceptible en los dos primeros: **La luna de los nánigos** recrea (transformado por la imaginación del *realismo mágico*, formula narrativa frecuente en los relatos de Lino Novás) su conocimiento de las creencias de los negros nánigos aprehendidos por el contacto, desde la infancia, con los negros cubanos y su experiencia como chófer de taxi; **En el cayo**, la necesaria "*verdad para decir la mentira*" se proyecta en sus "*aventuras forzosas por el campo de Cuba*" entre los "*islotes carboneros*", los cayos cercanos a las costas cubanas⁸. Sin embargo, **Aquella noche salieron los muertos** establece más correlaciones temáticas con otra biografía no paralela a la suya: la de Pedro Blanco Fernández de Trava, novelada en **El negrero**⁹ cuyos temas "*las cosas del mar, y la vida de piratas y negreros*" son citados en la carta como motivos para "*varios trabajos publicados y en vías de publicar*"; uno de los trabajos publicados bien puede ser este cuento, último de los acogidos

por "*Revista de Occidente*"; a él sigue un vacío de producción narrativa, salvado con la entrega del inédito para **La Novela de Una Hora** en 1936¹⁰.

Decíamos que el joven escritor cubano (a su llegada a Madrid tenía unos 27 años) era un desconocido para los lectores de colecciones populares (tanto **La Gaceta Literaria**, como **Revista de Occidente** eran publicaciones minoritarias) pero no lo fue para la intelectualidad del país. De la buena acogida de su biografía novelada en estos sectores da fe, entre otros, el elogio de Unamuno (en una de las tertulias celebradas en la "*cacharrería*" del Ateneo) por la capacidad narrativa y el estilo de un autor, hasta la lectura de **El Negro**, desconocido para él¹¹. La crítica ha señalado cómo esta obra se inscribe en el ámbito del creciente interés suscitado en Europa por la cultura afrocubana (apreciación sin duda cierta) pero a ella, consideramos, habría de añadirse otro factor editorial hispano: el auge en estos años de las biografías, alentado por Ortega y el grupo **Revista de Occidente** (sirva como muestra el caso Jarnés). El resultado, en fin, fue (como el propio Lino señala) que a este éxito habría de seguir su dedicación al periodismo como reportero de sucesos para **Diario de Madrid** y **Mundo Gráfico**: cambio de piratas por delincuentes como personajes narrativos motivado por cambio en los *medios* que tendremos oportunidad de comprobar en **Un experimento en el Barrio Chino**, documento, ciertamente, más profundo que una crónica de sucesos, por ser "*un reflejo emocional, más verdadero que el cinematógrafo, de las inquietudes, extravíos, grandezas y miserias de nuestro tiempo*". Ambientes y personajes, captados con un peculiar estilo deudor de los novelistas norteamericanos a los que tradujo en 1933 (Faulkner¹² es su influjo más notable en estos años) que hacen de esta novela corta una narración, innovadora en la literatura española e hispanoamericana, y sumamente novedosa para la convencional colección promovida por **Editores Reunidos**. Señalemos, para concluir, que el principal escenario de **Un experimento en el Barrio Chino**, Barcelona, amén de poco habitual en las novelitas de quiosco resulta extraño como espacio narrativo del escritor cubano; no obstante, entronca con uno de sus principios estéticos: recrear lugares y experiencias conocidos. Recordemos que la novelita está fechada en Barcelona coincidiendo, probablemente, con su estancia en esta ciudad como reportero de **Mundo Gráfico**; en Bilbao lo encontramos cumpliendo con este trabajo cuando recibe la orden de regresar a Madrid ante la inminencia del estallido de la guerra. A partir de este momento trabaja como corresponsal en zona republicana: Madrid, Valencia y Cataluña. Terminada la guerra civil cruza la frontera y desde Francia, con la ayuda de Chacón y Calvo, logra embarcar hacia La Habana. Los "*extravíos*" y "*miserias*"¹³ vividos en estos tres años en España lo confirman en su concepto agónico sobre la existencia humana constantemente proyectado en su obra: la vida como lucha brutal, acoso del hombre por fuerzas irracionales, constante temática de sus relatos, dotan, en definitiva, a **Un experimento en el Barrio Chino** de un aliento verdaderamente trágico que lo hace distanciarse del tono sentimental, irónico, burlesco o moral que hemos ido observando en anteriores relatos de **La Novela de Una Hora**, en ello abundaremos en las páginas que siguen.

15.2. UN EXPERIMENTO EN EL BARRIO CHINO.

El primer efecto que habría de sorprender a los lectores de **La Novela de Una Hora** (salvedad hecha de lo apuntado sobre la singularidad de Lino Novás Calvo) es la extensión de la novelita, no tanto por las páginas ocupadas (54) cuanto, porque el dejar el necesario hueco para insertar el último capítulo de **Cien por Cien** (e la 59 a la 64) mas las dos páginas iniciales destinadas a la carta informativa obliga a disminuir el tipo de letra y el número de ilustraciones interiores, reducidas a sólo una. Por supuesto no queda espacio para planchas publicitarias de la editora. En cuanto a los conocedores de su escasa obra (hasta este 26 de junio de 1936, momento de salida de **Un experimento en el Barrio Chino**) habría de sorprenderles gratamente la entrega de esta novela corta (única por su mayor extensión, en el conjunto de su narrativa breve, teniendo en cuenta la de los cuentos publicados o que habría de publicar en años sucesivos) como indicio de la continuidad novelesca en el autor de **El Negrero**.

Los recelos de los primeros ante las anomalías detectadas, parecen querer ser combatidos con el reclamo anunciador del inédito: "*Una sensacional novela desarrollada entre la gente de bronce del puerto de Barcelona*", sintético reclamo que retoma el tono apelativo de las contracubiertas en los ocho primeros números de la revista. Adviértase, sin embargo, cómo a diferencia de aquéllos, éste se centra exclusivamente en rasgos llamativos de la obra: el escenario barcelonés y esos hombres fuertes, morenos de tez y algo bravucones con que suele asociarse a los marineros de los puertos del Mediterráneo. Lugar y personajes alejados de los sectores urbanos madrileños y de clase media, habituales en novelas precedentes que sirven, en definitiva, como reclamo de lo novedoso, tanto más cuanto por los detalles biográficos de la carta preliminar quedan asociadas la ficción novelada con la realidad de un autor tan poco frecuente como el relato que los lectores tendrán oportunidad de conocer. Paradójicamente están en la base del retraso, casi tres meses en su publicación en tanto que tales novedades que contravienen frontalmente los presupuestos ideológicos de **Editores Reunidos**. Novela, como veremos, de gran tremendismo, en modo alguno se ajusta, ni tan siquiera, al precepto tácito de no herir la sensibilidad del grupo más nutrido de consumidores: las mujeres de clase media y alta urbana, en la novela de Novás sometidas a tratamiento poco amable, y sintomáticamente, pese a su papel protagonista, silenciadas en el reclamo. La ilustración de cubierta, sí que recoge una figura femenina caracterizada con un rasgo de modernidad: entre sus labios un cigarrillo. Aparece secundada por dos figuras varoniles de gesto hosco, con gorra e indumentaria marineras.

15.2.1. Los experimentos de la Baronesa.

La historia relatada se centra en el experimento de una aristócrata ubicado en el barrio barcelonés donde se concentran sectores marginales de la ciudad: prostitutas, afeminados, alcohólicos y al que acude la clase media y alta para contemplar los escándalos que se producen en sus calles, tabernas y cabarets. El escalofriante experimento que acabará en asesinato forma, a su vez, parte de un *continuum* de experiencias

similares y con análogos resultados violentos, reiteración que le resta significado moralizante al relato por cuanto se inscribe en una trayectoria vital, la de la Baronesa, carente de sentido; vacío existencial esporádicamente salvado con la búsqueda de fuertes emociones acompañadas de relaciones de dominio y en las que juega un importante papel la cocaína. La hábil creación de este ambiente degradado, donde, como en otras narraciones, Lino Novás sitúa a sus personajes crea un mundo en el que lo real (calles, tugurios, habitantes del Barrio Chino) absorbe, y destruye a algunos personajes de manera insólita; queda así transformado un cuadro naturalista o, sencillamente, realista en una nueva modalidad narrativa: más que realismo mágico, realismo expresionista, apoyado en todo momento por modalización de voz, distante a la clásica del narrador omnisciente y que la salva, en definitiva, de ser una novela de tesis.

La indudable protagonista, como demiurgo que propicia y prepara todos los acontecimientos y reacciones de los personajes, es Jacinta Sanromán, rica heredera que

"Había roto con su clase y con sus principios, echándose a rodar en busca de emociones que envejecen rápidamente. Entonces había que aumentar la dosis. En veinte puertos del Mediterráneo y del Atlántico había recuerdos de la aparición fantasmal de un yate cuya misteriosa propietaria solía mover escándalos, pasando por los bajos fondos como un delirante personaje de novela". (págs. 9-10)

Este apunte resumidor de la conducta caprichosa de la rica heredera lo es también, tanto de la propia historia cuanto de la focalización de la voz narrativa, pues corresponde la cita al inicio del segundo capítulo, después de haber sido presentada en el primero a través de sus actuaciones y de la relación con los tripulantes del yate. Así, en el primer capítulo, el narrador, adoptando una perspectiva similar a la cinematográfica da cuenta de un asesinato en el "Canzoneta" (pág. 5) durante la travesía de Marsella a Barcelona. El asesinato, "un bulto negro, informe a la luz irreal" (pág. 6) seguido de una "figura blanca" (ibid) autora de tres disparos. Como testigos del suceso, un "hombre gris" (ibid), dos borrachos y "Una luna naciente y redonda [que] había cubierto el mar con una fosforescencia fantasmal" (Ibid). Es la luz de esta luna el foco que ilumina la siniestra escena y dos de los acompañantes los que transmiten (a través de sus llamadas a la cordura) el nombre de la autora del hecho, la relación de estos hombres con ella, así como la identidad del bulto negro y la peligrosa causa y consecuencias de su muerte.

*"El hombre gris y la mujer de blanco miraban hacia el sol.
- Verdaderamente, Jacinta -dijo él,- esto es ir demasiado lejos. Si ese senegalés te disgustaba pudiste haberlo dejado en Marsella. Yo soy tu consejero y protector eres como una niña alocada y caprichosa, pero a veces te conviertes en una fiera enferma. Casos así pueden crearnos dificultades"* (pág. 8).

Reconvenciones del protector, precedidas de las de otro personaje con menor ascendiente sobre Jacinta:

"-Pero, Jacinta ¿qué has hecho?

La respuesta fue una breve, helada y terrible carcajada. Luego se alzó contra él, los ojos le llamearon de nuevo:

- ¿No lo ves, idiota? ¿O te figuras que es todavía un sueño de borrachera? ¡Vamos, ese bulto al agua!

El hombre de tierra obedeció" (pág. 7).

Actuaciones, reacciones y dependencias entre estos tres personajes, objetivadas desde el inicio por un narrador que cuenta sólo lo que una mirada ajena a los hechos puede observar; actantes repetidos en el segundo experimento que da nombre a la novela, convertido así en otro más en la amplia historia de escándalos de Jacinta Sanromán y cerrado como se iniciara, con otro asesinato: el del "*hombre de tierra*". Cambio, obviamente, en el difunto pero no en los condicionamientos del asesinato dirigido a distancia por la "*fiera enferma*" (pág. 8). En los dos casos se trata de personajes masculinos, sometidos a los caprichos de la baronesa cuyo deseo de emociones, le hacen transgredir los límites de lo considerado como lógico: lo que la determinó a matar al senegalés fue una expedición por los bajos fondos marseleses "- ¡*El cobarde! Llevarme a mí a aquella choza de negros. Dejar que todos aquellos monos...*" (pág. 8) comunicado transmitido a su protector, por inacabado, pleno de sugerencias fatales como motivo y medio para librarse de la obsesión que esas escenas le causaran. El proceso de la segunda muerte amplifica sus detalles, (no en vano se trata del hilo conductor de la novela) pero guarda, como decíamos, notables paralelismos con el primero: incursiones por los bajos fondos de Barcelona donde la Baronesa, (llamada así por su porte elegante y por su costumbre de invitar a los parroquianos en las oscuras, pestíferas y lamentables tabernas) era conocida y reconocida como espectáculo por anteriores visitas a este lugar que "*No parece que esté uno en Barcelona*" (pág. 39). La expectación que su presencia produce la convierte en punto de mira que hace verosímiles continuados desplazamientos masivos de los seres paupérrimos como curiosos espectadores de sus perversas excentricidades. Permiten estos desplazamientos y actuaciones, a su vez, el recorrido por calles, tugurios y cabarets del barrio, presentado en su descarnada realidad, sin concesiones a lo que debería o no ser, sino a lo que realmente es. Ambiente marginal y atractivo, por su contraste, para "*gente bien*" en el que se inscribe a un antiguo reportero de sucesos Saabriga, quien habiendo ascendido a crítico musical parece no poder prescindir del barrio ni de las gentes que le sirvieron como motivos en sus reportajes. Dependencia del pasado que justifica narrativamente el seguimiento y observaciones sobre la Baronesa y sus tres acompañantes (el hombre gris, Vilardell, un joven musculoso, Rosendo, "*el hombre de tierra*" y el capitán, Abaunda), en tanto que posible materia para nuevas crónicas, así como el posterior encuentro en una de las tabernas del barrio, entre el reportero, Julia Sanromán y Rosendo. En este local de bajos fondos, entre abundantes libaciones de "*oro líquido de Escocia*" (pág. 25) Saabriga, cuenta su infortunio amoroso: Madame Catalina, madre de Casilda Fernanda, se opone al romance; el relato da pie a la invención del

nuevo experimento planeado, en principio, para que el reportero desempeñe el papel de víctima. Su puesta en marcha implica, asimismo un desplazamiento espacial hacia la Barcelona burguesa, representada por la casa-salón peluquería de Madame Catalina a donde acude la Baronesa. Tiene aquí lugar el encuentro entre las tres mujeres: Jacinta es excelente cliente de la casa, su dueña confía en ella y deja en sus manos el convencimiento de la joven sobre lo inapropiado de la relación con Saabriga. Al final de la cordial entrevista queda fijado el proyecto para el día siguiente: presentación del compañero de viaje "*se enamorará usted de él y nos la llevaremos por esos mares*" (pág. 32); viaje que será precedido de cena en el yate y paseo "*por esos lugares del pecado*" (pág. 34). Una segunda víctima queda anunciada en ese intento de escapar del hastío de la vida, que determina el peligroso juego de Jacinta, confirmado en la confidencia del agónico personaje a su protector después de la visita a la casa burguesa: "*La vida es tan monótona y se va, se va inexorablemente. Los segundos empujan a los segundos. Para darse uno cuenta de que vive, tiene que crear siempre situaciones nuevas, ¿no? Experimentar con la vida. No se puede vivir en una concha errante como tú. Las cosas las emociones, le envejecen a uno en las manos. Hay que hacer siempre nuevas combinaciones. Ese es nuestro tiempo. Y Dios ayuda a quien ayuda al tiempo*" (pág. 35). Blasfema expresión coloquial de cierre, pues la ayuda de Dios está encaminada a lograr la degradación de la romántica joven virgen.

Los siguientes acontecimientos se suceden tal y como había previsto la Baronesa, primero en el yate: cena con abundante alcohol y drogas que propician la maniobra: "*juntar a Rodea con la joven histérica*" (pág. 36) y que habrá de culminar en el paseo por "*los lugares del pecado*" del Barrio Chino y en el asesinato del seductor en uno de sus hoteles nocturnos. Queda pues cumplido el ciclo de muerte violenta con que se iniciara la novela, porque aunque cambien el arma homicida (unas tijeras), el espacio (una casa de citas) y la asesina (Casilda Fernanda) tras ellos permanece la diabólica Jacinta: todo forma parte de un "*experimento*", si bien éste ha ido más allá de lo que ella se propusiese. El relato del acontecimiento luctuoso y de la repentina locura de Casilda ("*Pobre loca. No paró de gritar en una hora, hasta que se la llevaron los guardias, todavía gritando...*"-pág. 52) corre a cargo de un observador aterrado, pese a su prolongada experiencia en casos insólitos: el "*valet de chambre*" (pág. 47). Finalmente asistimos a las horas transcurridas hasta el amanecer: llegada de Madame Catalina al Barrio Chino, avisada del accidente de su hija; perdida por el laberíntico lugar es perseguida por un "*pelotón de mujeres*" que quieren lapidarla al confundirla con la Baronesa a la que intuyen culpable de lo sucedido; logra escapar del laberíntico y angustioso espacio y de una calle será recogida por "*los madrugadores y el día habían de acogerla, el alma turbada, confusa la mente, casi sin respiración [...] A esta misma hora el "canzoneta" navegaba dulcemente sobre el Mediterráneo [...] el hombre gris y la mujer angulosa iban de nuevo sentados al timón [...] A bordo había un tripulante menos[...] Jacinta Sanromán se sentaba, rígida y misteriosa junto a su vigilante, con la mirada fría perdida en el horizonte, hacia el Oriente. Su experimento había terminado dejando tan sólo*

un poso amargo en el fondo de su alma, un abatimiento y una paralización desesperantes que solo rompería la conmoción de una nueva aventura" (pág. 58).

Desenlace del experimento como fatal prelude de otras aventuras quizá más truculentas y perversas que las narradas en este **Experimento en el Barrio Chino**.

15.2.2. Estructura y técnicas narrativas.

Se organiza el relato en torno a ocho capítulos, sin numerar y marcados por significativos títulos. **A bordo, Rojo y negro** da cuenta del asesinato del senegalés en el "*Canzoneta*"; el segundo, **Una compañía extraña**, se centra en la tripulación del yate fantasma; en el tercero, **La danza del mal de amores**, tiene lugar la primera incursión por el Barrio Chino: el reportero sigue y observa las actuaciones de los visitantes forasteros malévolos y excéntricos; el cuarto, **Cambio de papeles**, implica un trasvase de funciones: Saabriga es ahora el observado por la Baronesa; el quinto, **Casilda Fernanda**, presenta a la segunda víctima en su ambiente familiar y social; el sexto, **La danza de la tentación**, se corresponde con el inicio, desarrollo y desenlace trágico del experimento; el séptimo, **El experimento**, aclara la violenta escena de la casa de citas; el octavo, **Madame Catalina**, sirve como epílogo, tomando como principal referente de las consecuencias del experimento a la madre de la homicida.

En apariencia, el transcurrir de los acontecimientos parece sometido a un tratamiento lineal, sin embargo, tanto los epígrafes como el contenido de cada uno de los capítulos advierten sobre una disposición de escenas en paralelo a la par que cíclicas perfectamente entrelazadas. Así, los dos primeros capítulos presentan una historia que bien pudiera haberse constituido como brevísimo relato independiente; sin embargo, los personajes que en ella han intervenido se proyectan en los capítulos siguientes y en ellos actúan de forma similar a como lo hicieron en la primitiva historia. Antesala pues y presentación de unos personajes, determinados por un destino trágico desde el comienzo que anticipa y resta capacidad de intriga a la segunda historia, en tanto que con variantes no será sino repetición de la primera. Por su parte, la disposición de los ingredientes de la segunda atiende a una estructura en paralelo, señalada por la alternancia en los títulos: repetición alternante del sustantivo danza connotado de movimiento repetitivo y asociado, esencialmente, al principal escenario de los acontecimientos: el Barrio Chino; alusión a materiales narrativos conformadores del relato: los papeles, es decir, las funciones que los personajes desempeñan en él, así como el principal móvil de las dos historias: la tendencia continuada de Jacinta al experimento y, finalmente, uso de los nombres de los dos personajes femeninos burgueses (la nominación propia parece encaminada a destacar el rasgo individualizador asociado a la burguesía) e igualmente arrastrados por el marasmo fatídico de los acontecimientos. Estructura en paralelo, repetitiva y cíclica que transmite un efecto sincopado y contrapuntístico, caracteres ambos adecuados a rasgos de estilo de la novela y al conjunto de la obra de Lino Novás. Decíamos que los acontecimientos anunciados ya desde los dos primeros capítulos no favorecen el

mantenimiento de la intriga, pese a ello el interés se mantiene hasta el final de la novela. Conjugar estos efectos contradictorios es posible merced al uso de una técnica (común a otros relatos del narrador cubano) que supone la creación de un ambiente mórbido y tenebroso en el que se instala a los personajes, y que determina sus acciones febriles, sus continuados desplazamientos, las observaciones y valoraciones de protagonistas, antagonistas y coro. De esta manera el indiscutible móvil de la intriga no es tanto el vacío existencial de la baronesa cuanto el ambiente que en torno a sus actuaciones en el Barrio Chino se crean. La intensa emotividad de esta atmósfera enrarecida (deudora de Faulkner), queda, asimismo potenciada por hábil polifonía de voces: narrador omnisciente con matices de inseguridad, y focalización cinematográfica; cesión de voz a paranarradores y actuaciones de personajes: multiperspectivismo, en suma, novedoso en la serie de la que un **Experimento en el Barrio Chino** forma parte, **La Novela de Una Hora**. Con el propósito de confirmar estos supuestos daremos cuenta del tratamiento de estos materiales narrativos en las dos historias relatadas en esta novela. Y aunque constituyen un *continuum* las abordaremos para mayor claridad, atendiendo a cuatro apartados.

El yate fantasma y su tripulación.

Reunimos en este primer apartado los dos primeros capítulos por su común sentido de preludio narrativo. En el primero (**A bordo rojo y negro** págs. 5-9) van apareciendo espacio, personajes y asesinato desde una perspectiva (lo apuntamos en líneas anteriores) predominantemente cinematográfica; más que presentación o relato pormenorizado, asistimos a la escenificación imprescindible de los ingredientes narrativos que explican y ponen en marcha el segundo experimento. A este tratamiento responde la escena del crimen del senegalés, de la que dimos cuenta, o la escueta ubicación espacio-temporal de la misma, signada desde su inicio por el tenebrismo del espacio donde transcurrieron hechos anteriores:

"El "Canzoneta" había partido al atardecer, rumbo al poniente. Detrás quedaba, sorda y renegrida, la ciudad de Marsella. Por esta vez sus tripulantes habían salido bien librados. No habían sacado consecuencias aparentemente graves de su incursión a los bajos fondos de la ciudad; que en la prensa de la tarde aleteara ahora el escándalo poco importaba. En la cámara del centro, las luces parecían palidecer por el desgaste de una floja energía acumulada. El motor funcionaba con el mínimo de esencia con una trepidación suave y térmica sobre un mar de olas adormiladas. La embarcación -una hermosa lanzadera de recreo pintada de azul- se deslizaba suavemente, invisible, Mediterráneo adentro" (pág. 5).

De otra parte, la locución adverbial "Por esta vez", así como la referencia a la "Prensa de la tarde", medio de difusión de un escándalo no especificado, resultan indicios claros de hábitos de recreo en los tripulantes ciertamente peligrosos. Sirve, por consiguiente, este párrafo que abre la novela como anuncio de futuras situaciones al abrigo de la "invisible" lanzadera. Continúan las breves precisiones de la escena

con sus actores: "dos hombres fornidos, uno de mar y otro de tierra" (ibid) dando "tumbos" (ibid) "farfullando frases incoherentes" (ibid) y opuesto a ellos: "Al timón, en una pequeña cabina a popa, iba un hombrecillo acerado y pálido como de cartón batido" (ibid). Obsérvese el uso de expresiones populares utilizadas, en perfecta adecuación con otras más cultas lejos de toda impostación o amaneramiento; rasgos lingüísticos constantes en esta novela y en otros relatos de Lino Novás y que dotan a su estilo de indudable y acertada naturalidad. ¹⁴

Las oposiciones iniciales entre estos tres personajes se constituyen en preludio, asimismo, de actuaciones posteriores: los dos borrachos lo seguirán siendo y en las visitas al Barrio Chino los excesos con el alcohol los conducirán a acciones violentas; mientras que el hombrecillo del timón mantendrá siempre la calma: no solo cuidará del rumbo del yate, sino que será el protector y consejero de Jacinta. Sin transición, en el párrafo tercero, se presenta un hecho insólito: "De repente, un breve estallido, sin eco paralizó la danza torpe de los borrachos" (págs. 5-6) que deja inmóvil al "hombrecillo gris" y no por la semiinconsciencia del alcohol de los hombres borrachos, sino porque "él sabía que pasaría a alguna hora, durante la noche" (pág. 5). El hecho previsto es al que aludimos en el resumen: el asesinato del "bulto negro" enfocado por la luz de la luna, iluminación fantasmagórica como encuadre repetido y ampliado del suceso y de las reacciones de los personajes ante él:

"La figura blanca se había acercado y se erguía, como una aparición, sobre el negro cuerpo desmoronado, cuya cabeza derribada sobre la borda daba salida a buen golpe de sangre que se iba cuajando contra el costado del yate. La mujer blanca le observó un instante desde arriba, la pistola plateada todavía en la mano, inconsciente al parecer de la presencia de los dos hombres, que no comprendían lo ocurrido. El tercero continuaba al timón, fumando, la vista fija, de refilón, en el grupo silencioso, suspenso. Todavía en las fronteras de la embriaguez, los borrachos buscaban, sin hallarlo, algo que decir. La mujer se volvió de súbito hacia ellos. Su rostro pasó de lo invisible, por un baño lunar y quedó ensombrecido, llameantes los ojos frente a ellos" (pág. 7).

Reveladoras resultan, por una parte, la autoridad de la dueña del yate, señalada anteriormente, al ordenar el lanzamiento al agua del cadáver; por otra, la función paternal del "hombrecillo gris", atento al vacío existencial de Jacinta. La focalización cinematográfica de la voz narradora se complementa con la del narrador inseguro, al trazar, en sucinto esbozo, la *aparición* de la mujer:

"La mujer escuchaba, rígida, los ojos perdidos en el vacío. Era una mujer como de treinta y cinco años, el rostro marcado por un prematuro desgaste interior, los ojos, ahora lánguidos, de un verdor intenso; las manos largas de dedos secos, abiertas sobre el regazo" (pág. 8).

El segundo capítulo **Una compañía extraña** (págs.9-13) se divide en dos secuencias. La primera de ellas queda marcada por analepsis explicativa para completar el trazado de caracteres de los personajes

a bordo del Canzoneta. Predomina en ella la voz narrativa omnisciente que ordena la presentación de los personajes atendiendo al protagonismo desempeñado en la historia. La primera, por consiguiente es Jacinta, perfilada como rica heredera en búsqueda de emociones que llenen su vacío existencial. A lo citado en el resumen, hemos de añadir las alusiones a la procedencia de su fortuna así como a su situación de divorciada: *"Diez años antes, Jacinta Sanromán había heredado en su ciudad del Norte una cuantiosa fortuna. De ésta se llevó su parte Pedro Lombardo, cuando se divorciaron, pero quedaba todavía una millonada"* (pág. 9), que acentúan su desclasamiento.

Seguidamente son presentados sus dos fieles tripulantes, fidelidad mantenida, pese a los continuados cambios en el aspecto, nombre, nacionalidad del yate, y al variable número de acompañantes: *"a veces eran ocho; otras descendían hasta cuatro"* -pág. 10-). En su trazado son perceptibles rasgos de personajes de otros relatos de Lino Novás, recreados merced a sus propias experiencias. Así, el capitán

"Abaunza era un renegado de la marina mercante, un marino que había hecho contrabando en 1915, y sido despedido por su armador por vender carbón a los submarinos alemanes, a los cuales iba destinado en realidad -pero el armador sabía que a la altura que iba destinado, serían acorazados ingleses los que saquearían el velero, enviando luego el pago en libras al armador. De este modo, el capitán no cobraba su comisión, pues parecía que el carbón le había sido robado. Abaunza lo advirtió y operó por su cuenta, pero fue despedido por ello. Desde entonces rodó, borracho, por los puertos hasta que Jacinta lo recogió en Vigo. Desde entonces la servía, aunque apenas le sirviera más que su título" (pág. 10) concentra rasgos de las acciones de piratería a las que el autor alude en la carta de presentación.

También en la historia del *"hombrecillo gris"* con sus aventuras del contrabando de ron entre Cuba y Estados Unidos, su cargo como capataz de los cayos antillanos¹⁵, su estancia en Nueva York parece extraída de los datos aportados en la carta. Pero, además el trazado de este personaje se ofrece desde el punto de vista de las impresiones de un reportero vagabundo que bien puede ser asociado con experiencias del periodista Lino Novás, según las informaciones preliminares:

"En un reportaje firmado por un vagabundo que le acompañara en alguna de sus aventuras, se hablaba de este Vilardell como hombre de mala fama. Se le veía capitaneando barquitos de contrabando de ron de Cuba a los Estados Unidos, jefe de cuadrillas carboneras en islotes antillanos, en un burdel de la Bowery de Nueva York... Después se le perdía de vista. Jacinta había trabado relaciones con él en Palermo, cuando un grupo de descamisados la habían cebado a una leonera mientras Abaunza dormía a bordo. Vilardell surgió como destilado de una pared grasienta y espesa y la nube se desvaneció. El hombre pálido y certero quedó entonces frente a la mujer extraviada como un noray al cual amarrar la propia vida. Desde entonces la acompañaba. Los extravíos de Jacinta habían ido a más,

pero el hombrecillo al cual ella no le había dado nunca un beso de lujuria-permanecía impasible, recostado en las esquinas fumando, frío, vigilante. Jacinta le obedecía, pero él daba cierto margen a sus diversiones" (págs. 10-11).

Nótese la repetición en las dos historias particulares de estos personajes, conformadoras de sus actitudes; de las locuciones temporales "*Desde entonces*" indicadoras, de una parte, de la continuada fidelidad a su *salvadora*, por otra de la persistencia en sus actuaciones, en relación con Jacinta y con sus diversiones.

En cuanto a la historia y retrato del tercer tripulante, aunque en él se aplica el mismo tratamiento pasado-presente, se observan significativas diferencias, tanto por su reciente incorporación al grupo cuanto por su específico origen, su constitución física, formación e inquietudes políticas juveniles, abocadas a un vacío existencial compartido con Jacinta y contrarrestado por alcohol y actuaciones violentas:

"El tercer varón a bordo era más ajeno a las relaciones que unían al trío. Era un hombre musculoso, de anchas espaldas, ágil, nervioso a pesar de su corpulencia, de rostro rocoso y ojos de león. Era un hombre de tierra adentro, hijo de un fuerte propietario de tierras. Hasta los veinte años había sido un buen estudiante. Entonces se enroló como voluntario a Marruecos, y la guerra le conmovió hondamente. A continuación, pasó por universidades extranjeras, jugó al rugby, boxeó, estudió ciencias y formó en movimientos políticos. Pero nada le satisfacía, había perdido la fe en todo, y buscaba en la lucha un sustituto para su vacío interior. Jacinta le recogió en un tugurio de Marsella admirada de cómo peleaba. Se llamaba Rosendo de Rodea, y era algo terrífico. Bastaba con que, bebido, se viera rodeado de hampones para que se despertara en él una furia salvaje. Así que, cuando bebía, bajaba siempre a los callejones de mala fama, sin ningún arma encima, siempre dispuesto a pelear. De sus aventuras llevaba muchas marcas en la cabeza, pero casi siempre quedaba solo en el campo. Jacinta había estudiado a este hombre, naturalmente manso y afectuoso entre sus pocos amigos. Le conocía sus debilidades, y gustaba de jugar con él como una domadora inteligente con su fiera favorita. Sabía que su lado flaco eran las mujeres; era lo que le exaltaba y lo que, con la entrega, le amansaba y hacía de él un niño grande, dócil y torpe" (págs. 11-12).

Retrato e historias de estos tres personajes que determinan las funciones desempeñadas en el segundo experimento como reiterada confirmación de estos esbozos, presentados de una sola vez en una acabada definición de futuras actuaciones.

La segunda secuencia sirve de enlace con la segunda historia: "*Con esta extraña compañía en su lomo navegaba recta y suavemente el "Canzoneta" a la vista de Montjuich, una tarde apacible*" (pág. 12). Aire enigmático de Jacinta interpretado por Vilardell como "*diabolismos [...] hazañas que ella llamaba experimentos. "Me gusta poner las gentes a prueba, a ver qué pasa"* (ibid); la vida como juego peligroso reitera e incide en el anuncio de otro experimento similar al pasado. Se cierra la secuencia con la

presentación del último personaje del Canzoneta, un ciego cautivo que actúa como enigmático coro trágico, función repetida en la posterior historia:

"De repente, en esa calma lánguida, del vientre de la embarcación brotó una música triste, hecha de quejas largas, hondas, estiradas hasta lo infinito. Los cuatro rostros se volvieron simultáneamente, sorprendidos, hacia el punto de donde partía la música, a una silenciosa interrogación. Jacinta rompió aquel silencio con una carcajada:

- ¡Este es un milagro! Con lo que ha pasado a bordo, ese pobre ciego sin enterarse. ¿Se creará todavía en la bahía de Marsella?

Era un músico ciego que Jacinta había secuestrado en Cádiz hacía tiempo y que llevaba por mascota. Se habían olvidado de él" (pág. 13).

Ambientes barceloneses.

Reunimos en este apartado los cuatro capítulos siguientes pues el protagonismo de ellos recae en la recreación de ambientes claves para el desarrollo del "experimento". Se trata, como apuntamos, de dos escenarios: el Barrio Chino y la casa de Madame Catalina representativos de dos formas de vida antagónicas: la marginal y la burguesa. Es en el primer espacio, lugar propicio a todo tipo de escándalo, en donde se sitúa a nuevos personajes y en el las protagonistas burguesas, serán atrapadas entre el marasmo fatídico que lo signa.

El capítulo tercero, **La danza del mal de amores** (págs. 13-24) se sitúa exclusivamente en el Barrio Chino, presentado, como decíamos, en toda su real crudeza: condiciones insanas de sus locales, baja calidad de las bebidas dispensadas en las tabernas, desagradable y enfermizo aspecto de hombres y mujeres y un fluir continuo de alcohol y trasiego de masivos grupos de seres, en general, innominados. Se abre el capítulo con la presentación de un nuevo personaje y, a través de él se proyecta una crítica a las supuestas novelas documentales (realistas) cuya objetividad resulta ser engañosa por superficial, por quedarse sólo en los hechos:

"Aldo Saabriga había sido en otro tiempo autor de reportajes y novelitas documentales. Su especialidad eran los vagabundos y gente de mal vivir. La profesión le había tratado mal, sin embargo -o eran sus personajes los que le trataban mal. No estaban nunca conformes con lo que se decía de ellos; su realismo les parecía fulso; el periodista no podía saber nunca la íntima verdad y tenía que hacer conjeturas: este era el peligro, el partir de los hechos para quedarse en ellos: los vagos y maleantes preferían que se partiera de las ideas o de los sentimientos. Saabriga se dio cuenta y un día desapareció de las tabernas del Barrio Chino, sin que se le viera por mucho tiempo. Al verle aparecer ahora, el dependiente sonrió irónicamente hacia uno de los grupos de descamisados que se apretaban en torno a las mesas.

Saabriga pidió coñac corriente. Era un hombre delgado, mediocre, de grandes y expresivos ojos color de miel, y llevaba ahora una gabardina nueva y elegante. Al verle entrar, un rumor emocionado cundió por el estrecho y oscuro local de la tasca. Un amasijo de vagos, desocupados, prostitutas se agrupaban en las mesas de madera " (págs. 13-14).

Magistral ubicación del personaje y del ambiente para los que se seleccionan tan sólo rasgos pertinentes, merced a los cuales se pone en práctica otra concepción distinta de narrar: ausencia de prolongados discursos psicológicos, que expliquen comportamientos, o de prolijos detalles descriptivos; atención, por contra, a unos cuantos rasgos significativos para configurar la escena en la que se mueve el personaje. Obsérvese en este sentido la concentración expresiva de la última oración, ampliamente sugeridora del público habitual en las tabernas del barrio, destacado por el término coloquial "*amasijo*", especialmente connotado de significado impersonal y degradatorio. La impronta del ambiente marginal en sus actores queda pues marcada desde el inicio y los acontecimientos sucesivos no vendrán sino a confirmarla y acrecentarla. Así, de entre "*la masa amorfa y renegrida*" (pág. 14), queda individualizado un personaje, Cilindro, (apodo que se corresponde con su aspecto de "*hombrecillo redondo, de piernas arqueadas y rostro colorado*") pues será el acompañante del reportero por el barrio, mientras que la recreación mórbida del ambiente quedará asociada a la oscuridad, a las condiciones insalubres, a la muerte, reiteradamente aludida, ambiente descrito con breves y significativas pinceladas:

"El local despedía un olor acre y penetrante. Una luz en el dintel de la puerta y otra en la pared de fondo bastaban para alumbrar aquella especie de cajón de muertos vivos, la taberna más negra y pobre del barrio" (ibid).

Ambiente eminentemente popular, determinante, asimismo, de diálogos naturales, fragmentarios, con expresiones jergales y comparaciones hiperbólicas. Sirva como muestra el mantenido entre Cilindro y el reportero de sucesos:

"-Qué, ¿vienes a buscar dinamita?

- No.

- Lástima. Tengo más de cuatro historias que contarte. ¿Ya no escribes acerca del elemento?

- No.

-¡Ah! me doy cuenta -dijo el vagabundo, reparando en el traje del periodista- Has ascendido, ¿Te has hecho acaso, político? Buena idea. Es lo que da. Pero, oye, hermano -añadió con voz dulce- no parece muy satisfecho. Estás blanco como el papel. Pareces en verdad sacado de la sepultura" (pág. 15).

Naturalidad, en efecto, basada en el precepto narrativo desvelado por Lino Novás en la carta: la necesidad de conocer la realidad para recrearla en la ficción (la observamos en las historias de Abaunza y Vilardell) se confirma ahora a través de este reportero de sucesos, con idéntica dedicación a la de su

демиurgo para **Mundo Gráfico** y con experiencia, por tanto, en los ambientes, los personajes y los registros idiomáticos utilizados para dar verosimilitud a estas escenas de lumpen urbano. Adecuación idiomática al decoro social de los personajes que implica a su vez, el uso de un registro más elaborado en aquellos que pertenecen a las clases media o alta según pudo comprobarse en las intervenciones que hemos transcrito de la Baronesa o, de forma aún más clara, por su cercanía textual, en el discurso de Saabriga ante el auditorio de vagabundos y prostitutas a quienes invita y eleva, en su borrachera, a la categoría de héroes bondadosos:

"- Ea, bebed. Esta vez paga Saabriga. Vosotros sois mi gente. La única gente decente con que he tropezado. Sin complicaciones. Gente buena. Sabe lo que quiere. Almas simples que saben lo que quieren, como aquí la Mae. ¿Sabe alguno qué es lo que quiere Casilda Fernanda? ¿Saben ustedes quién es esta chica? No. Ni yo tampoco. Lástima. Es la única nota musical que no le he encontrado aún sentido. Porque todo en la vida ha de tener un sentido. ¿No? Un fin y un deseo sobre todas las cosas, un rumbo cierto. ¿Qué dices tú, Cilindro?" (pág. 16)

A estas páginas de presentación del nuevo escenario con sus personajes característicos, sigue la incorporación de otros ya conocidos por los lectores: la Baronesa y sus acompañantes. Su presencia en el barrio despierta la curiosidad del reportero y merced a su seguimiento se completa -a través de lo observado tanto por él como por una masa variopinta de curiosos-la descripción del ambiente del barrio marginal barcelonés. Tratamiento narrativo éste que elude la monocorde voz del narrador omnisciente a la que se superponen estas otras voces. Así, es la observación de los espectadores de la taberna la que transmite con breves rasgos la presencia de una pareja de borrachos "*bien vestidos*" (ibid); detrás de ellos "*un hombrecillo seco impecablemente vestido*" (ibid) y un tercer hombre "*que los presentes reconocieron enseguida como hombre de mar*" (pág. 17); rasgos que permiten también a los lectores identificar claramente a estos cuatro personajes por su precedente aparición en los dos capítulos primeros de la novela. Y es el recorrido por las calles (una de ellas citada por su nombre específico) el pretexto narrativo para ampliar detalles sobre la vida y costumbres del barrio. Los forasteros doblan "*por la calle del Cid, observados desde ambas aceras por las mujeres de zapatillas rojas, que fumaban recostadas en la pared*" (Ibid) escena de prostitución callejera a la que sigue la de locales selectos, a donde acuden las familias respetables, curiosamente observadas por una masa informe:

"En la siguiente bocacalle se aglomeraba un gentío abigarrado, detenido allí a contemplar el paso de las familias respetables que venían a los cabarets del barrio. Un potente "Hispano" se detuvo a la entrada del cabaret más famoso y un señor de gabán negro y hongo descendió a la acera, seguido de una señora gorda, cargada de collares y pulseras. El gentío se había apretado en derredor del coche y seguía ávidamente todos los movimientos de la pareja respetable; borrachos, obreros vestido de mahón, tipos mal encarados, viejas desdentadas y deformes, jóvenes afeminados con gabanes de colores subidos y pañuelos rojos al cuello, guapos, de porte jaquetón... Toda una

humanidad ociosa, de desperdicios, mezclada con curiosos..." (Ibid).

A partir de este momento la descripción de las peculiaridades de este tipo de locales u otros semejantes a los que sólo tienen acceso gentes bien vestidas, es transmitida a través de las "hazañas" protagonizadas en ellos por Jacinta y Rodea; controlados, a distancia, por el hombrecillo gris y observados y seguidos por el periodista, acompañado de Cilindro, quien previamente se encarga de revelar a Saabriga la identidad y costumbres de la pareja con el consiguiente reavivar de su curiosidad periodística:

"- Anda- dijo Cilindro.- Ahí tienes un asunto. Es la Baronesa. Estuvo aquí el año pasado. Es una ricachona extraña, la propietaria del "Canzoneta", que entró hace dos días en el puerto. La Melones tiene razón; habrá jaleo.

La curiosidad asaltó al periodista. Los vapores del alcohol parecieron disiparse momentáneamente.

-Ven- continuó Cilindro.- Está en casa la Juana. Algo va a pasar. Pero-añadió, mirando al interior de la taberna- ese tipo no venía antes con ella. Tiene mala cara" (pág. 18).

Las primeras excentricidades se siguen localizando en tabernas o en la calle. Así la primera de las "hazañas" se ubica "en casa la Juana" donde el hombre musculoso compra una perra tiñosa por tres duros, mientras la Baronesa sirve coñac "en grandes vasos a las prostitutas arrimadas a la pared" (pág. 19). Continúan su marcha zigzagueante de borrachos con rotura de una botella de coñac en la puerta de un "dancing" (pág. 19) y con provocativo baile de la mujer "en medio de la turba que los seguía [...] -¿Os gustan mis pantorrillas? -decía;- las tengo aseguradas en un millón de pesetas. Y seguía bailando, riendo y cantando: - Soy la Reina del Barrio Chino..." (pág. 19).

Los reencuentra Saabriga bajando de un burdel, acalorados: había habido golpes. A continuación aparecen rodeados de numeroso grupo que observa cómo la pareja prende fuego a la perra que escapa "aullando, envuelta en llamas como un cohete encendido [...] La baronesa batía palmas" (pág. 20). Nueva pérdida y reencuentro a la salida del As de Oros situado "en unas de las calles superiores del barrio. Era una invención original" (pág. 21). Consiste tal invención, de ahí su nombre, en un juego de cartas dirigido por "una mujer voluminosa, de senos enormes, coronada por una melena roja" (ibid) y "una especie de "croupier" extrañamente uniformado de blanco" (ibid). Alineadas "contra la pared; aguardaba una larga fila de mujeres desnudas, de todos los tintes y tamaños. Al otro formaban línea los jugadores de mujeres, los clientes". (Ibid); aquel que tuviese la carta coincidente con la de la patrona elegiría a la mujer de su gusto. Allí estaba la excéntrica pareja y, como es habitual, reaparece "seguida de una docena de hombres que retan, aplaudían y silbaban (sic)" (pág. 22). El motivo de tal alboroto es relatado por testigos del suceso y aclarado por el narrador:

"comentaban con estrépito la hazaña: La Baronesa se había sacado una pupila, y la había cedido a un desharrapado que la dueña había querido sacar de la sala por no llevar zapatos, sino alpargatas. Un instante después, bajada Cilindro, amurriado. La carta que le cediera la Baronesa

no le había servido de nada. Mala suerte. La pupila le rechazó y el guarda le echó a la calle" (pág. 22).

Hazaña insólita que permite el apunte sobre los estrictos códigos sociales en estos lugares tan permisivos en otros aspectos.

Continúa el seguimiento del periodista con la entrada a un *Cabaret de la calle del Cid*" (ibid), el reclamo del local lo constituye "*la "paliza apache" realizada por dos afeminados, y el imitador de estrellas, otro afeminado*" (págs. 22-23). Dentro del local, Saabriga solicita sentarse en la mesa de la pareja; negativa violenta de Rosendo, acompañada de golpe de sillas. La estancia en él finaliza tras otra hazaña del joven: arranca el "*taparrabos*" (pág. 23) al imitador de estrellas. Escándalo consiguiente, huida y amenazas e insultos a distancia de, tan sólo, "*media docena de mujeres y hombres*" (Ibid). El descenso numérico de los espectadores de la pareja coincide con la pérdida de interés del periodista "*Saabriga no les siguió esta vez. Su curiosidad se había evaporado*" (Ibid). Queda sustituido el seguimiento febril por el melancólico recrearse en "*su mal interior, que buscaba curar románticamente -enconándolo- con alcohol barato, braceando por el barrio como para no ahogarse, zaqueando de tasca en tasca, pregonando su dolencia*" (pág. 24). Comunicación de sentimientos de un borracho, voceada a todo el que esté dispuesto a la confidencia, como enlace con el capítulo siguiente en el que se produce **Cambio de papeles**.

Por otra parte, la pérdida del interés del periodista determina el cierre de un capítulo eminentemente realista, focalizado desde la perspectiva de un autor de novelas documentales (atrapado por las excentricidades de la pareja de forasteros) como medio de transmisión de tipos y lugares asociados a lo más instintivo del hombre. El lujo de detalles mórbidos en el amplio abanico de perversidades contempladas y no contrarrestadas, en ningún momento, por discursos morales, ajenos a la voz de un narrador prácticamente invisible, sin duda, habrían de resultar poco edificantes e incluso escandalosos para los lectores de **La Novela de Una Hora**.

El capítulo cuarto **Cambio de papeles** (págs. 24-27), de breve extensión retoma un espacio del Barrio Chino: "*una tasca vieja y renegrida, habitada por dos o tres mujeres desfiguradas*" (pág. 24) y un tiempo distinto: la noche siguiente, aunque por influjo del ambiente, aparece el mismo: "*en este barrio todos los sentidos daban, una u otra noche, a los mismos lugares. La siguiente todavía estaba Saabriga en el distrito. Parecía que no hubiese pasado una hora, que la borrachera fuera la misma*" (ibid). Tiempo y espacios repetidos, retenidos (no precisamente con intencionalidad lírica) en donde siguen sirviendo los taberneros "*coñac matarratas*" (ibid) y donde las mujeres se acercan para consuelo de solitarios a cambio de una copa. En este contexto se produce el diálogo entre Saabriga y una prostituta a quien confía su "*su mal interior*" en un discurso incoherente, propio de borracho, pero revelador de acontecimientos futuros:

"- *¿Y quién eres tú- dijo Saabriga.- ¿Tú, que tanto me quieres?*

- *Yo soy la que te quiere a ti, guapo. ¿Pagas algo?- dijo ella.*

- *Bebe. Tú eres Catalina de Rusia. No lo puedes negar. Te conozco de antiguo, de cuando yo era rey del Congo. Tú eres madame Catalina. Bebe. Pero, vamos a ver, si tú eres madame Catalina, por fuerza has de ser la madre de Casilda Fernanda. ¿Por qué fuerza? No hay relación. Madame Catalina y Casilda Fernanda no deberían ser madre e hija, y si la madre quería serlo, traerla al Barrio Chino. La hija debería irse conmigo adonde yo la llevara. Pero si madame Catalina amamantó a la hija a sus pechos, por fuerza la hija ha de tener mala hiel"* (Ibid).

Más tarde, en efecto, se hacen realidad estos delirios: Casilda Fernanda será llevada al Barrio Chino y demostrará su "mala hiel" al convertirse, fatalmente, en demente asesina.

El discurso desconexo queda interrumpido por la llegada al tugurio de Julia y Rosendo, "la pareja de la noche anterior" (pág. 25); momento en el que se produce el cambio de papeles aludido en el título: el observador del capítulo anterior (Saabriga) pasa a ser observado debido a su inusual comportamiento: "aún se emborrachaba por contrariedades amorosas. Un hombre así era un hallazgo. Podía ser un sujeto interesante, un héroe" (pág. 26). Transcripción del pensamiento e intenciones de Jacinta que lo habrá de convertir en "un conejillo de Indias" (Ibid) del nuevo experimento. El persistente y monocorde discurso del borracho, servirá como anuncio, de nuevo, de un final teñido de luto: "Saabriga seguía machacando:- Pues sí, señor. Casilda Fernanda es Casilda Fernanda. Y su madre es madame Catalina. ¿Dice usted que la conoce? Es una profesora de belleza y de magia negra. Tiene la magia de teñirle a uno el alma de negro. ¿Saben ustedes de qué color tiene el alma Casilda Fernanda?" (Ibid). Palabras plenas de augurios fatídicos que preparan la recreación del otro ambiente barcelonés, el de la burguesía, signado por el anquilosamiento que Jacinta advierte en madame Catalina. "-Yo, soy amiga de madame Catalina. Madame Catalina es el dique del tiempo. El tiempo se detiene en los diques que le pone madame Catalina. Bebamos a su salud" (pág. 25).

Queda dividido el quinto capítulo, **Casilda Fernanda** (págs. 27-35, ilustración en la 33) en dos secuencias. La primera, la más extensa, se ubica en el salón de belleza y salita de la casa de Madame Catalina. Contrasta lo apacible de este escenario con el continuado trasiego del Barrio Chino; opuestas son también las normas que rigen la relación interpersonal: de los diálogos directos, naturales o incoherentes pasamos a otros sometidos a reglas de cortesía, encubridoras de lo que realmente se piensa o se siente; la hipocresía, pues, como norma de conducta. Se abre el capítulo con descripción impresionista del ambiente del salón de belleza: "luz amarillenta" (pág. 27) "aparatos de metal bruñido", (ibid) "Media docena de jovencitas uniformadas de blanco" (ibid) con movimientos precisos y diligentes y, en él, Jacinta Sanromán, recibida por Madame Catalina: "radiante, con su sonrisa comercial en los labios, las manos abiertas y tendidas y el rostro ladeado para besar afectuosamente a la más reciente y la mejor de sus clientes" (ibid).

Siguen al hipócrita recibimiento, las intervenciones en tono laudatorio sobre el servicio prestado por las chicas "Ellas son las realizadoras del sueño de Fausto" (pág. 28), resume Jacinta como muestra de su

satisfacción y consideraciones sobre la juventud de la Baronesa, como preludio al breve retrato comparativo de las dos mujeres cuya semejanza anticipa la confusión entre ellas en el último capítulo, con trágicas repercusiones para Madame Catalina:

"Pasaron a una linda salita reservada. Una criada les sirvió el té. Las dos mujeres se sentaron frente a frente, con una pequeña mesa japonesa en el medio, esforzándose cada una en poner su más radiante expresión de contento. Las dos tenían cierta semejanza; ambas eran un tanto angulosas, de facciones duras y rostro comido interiormente por una polilla que se había adelantado a la edad. Jacinta era, sin embargo, visiblemente más joven y hermosa, y sus terribles ojos verdes le daban una distinción y dominio instantáneos" (pág. 28).

Obsérvese la técnica descriptiva minimalista usada para ambientar la escena: linda salita, mesa japonesa, criada, té; rasgos justos y pertinentes para evocar un espacio burgués de los años treinta con aire cosmopolita. El esfuerzo común de mostrar "*contento*" incide, asimismo, en la hipocresía de las relaciones sociales. Continúa el diálogo entre las dos mujeres atendiendo a temas, en apariencia, banales: ascendencia aristocrática del marido de Madame, clase social en extinción. Apariencia de banalidad transcendida por el doble sentido que la Baronesa aporta en sus intervenciones. Así, ante la cortés y nostálgica frase de Madame Catalina sobre su satisfacción por hablar con la representante de "*una clase de gentes desaparecidas, por desgracia...*" (ibid), Jacinta responde:

"- Algo así como esa especie de dragones que solo quedan en Australia- ironizó Jacinta-. A veces le divierte a uno hacer de dragón. Como usted sabe, según la leyenda, los dragones mitológicos asomaban temporalmente a las ciudades y exigían el tributo de una virgen..." (Ibid).

Identificación con el animal mitológico que anticipa un acontecimiento posterior: virgen como tributo exigido será Casilda Fernanda. Análogo contraste entre ingenuidad sentido oculto, tras las palabras pronunciadas, se observa en una de las escasas referencias cronológicas que permiten situar los acontecimientos del relato:

"- Mi marido- dijo madame Catalina- también era noble. Pero como era francés y la Revolución abolió allí los títulos de nobleza..."

- Ya - dijo Jacinta- Como ahora en España. Aquí siempre vamos a la zaga. Menos mal que el mío era húngaro. Lo que siento es que no ha dejado heredero. Usted, en cambio, tienen una hija que es un astro de inteligencia" (págs. 28-29).

Elogio dirigido hacia el punto de interés de Jacinta, conseguir la confianza de la madre de la joven, que pasa a ser el tema de la conversación. El retrato de sus habilidades, formación y carácter corre a cargo de Madame Catalina: estudios en Columbia y Oxford; predilección por la música clásica, en especial Bach; conocimientos de literatura y arte; carácter alegre y deportivo, el propio de las universidades y chicas americanas; de natural bondadoso y "*acaso demasiado sensible*"(pág. 29) rasgos que explican, según la

madre, la perniciosa relación con el crítico musical: "*tropezó con ese... perdón... no sé cómo calificarlo... y su alma se cubrió de tristeza*" (ibid). Novedoso retrato de la protagonista sumamente bien alejado de la imagen de las españolas en esta época, lo que indica una *experiencia*, por parte del autor, recogida en la observación de mujeres de otras latitudes. Distorsión en el retrato de la mujer española justificado narrativamente por el origen francés de la familia (toque de distinción subrayado en el madame añadido al nombre y asociado al buen gusto del país vecino, utilizado como eficaz reclamo por la "*profesora de belleza*") por la dedicación materna a unas actividades con frecuencia encubridoras de aventuras galantes llevadas con suma discreción poco adecuadas a la educación de jovencitas y finalmente, porque la formación universitaria y deportiva de Casilda en el extranjero propiciará la fluida comunicación en el yate con el joven acompañante de Jacinta, igualmente educado en universidades extranjeras.

La conversación queda interrumpida por la "*súbita aparición de Casilda*" (pág. 30) cordial y cariñosamente acogida por la Baronesa para favorecer las confidencias de la joven: el otro "*Conejillo de Indias*" imprescindible para el experimento proyectado. Muestra Jacinta su deseo de que los acompañe en sus fiestas y diversiones; propuesta que convierte la escena en resumen de actividades peligrosas y miradas prospectivas que sirven a la prosopografía de la nueva víctima:

"Quisiera invitarla a una de nuestras fiestas, a bordo y en tierra. Somos una pandilla divertida. Nos encanta irnos de barrios bajos y "epatar" a la gente. Puro juego. Vamos, generalmente, el capitán, el hombrecillo pálido que vino ayer a buscarme aquí, el estudiante fracasado y yo. ¿Qué le parece la idea?

- Excelente-dijo Casilda- Gee, that's swell! Mi amiga sólo permanecerá aquí esta noche; mañana estoy a su disposición.

Madame Catalina expresó su agrado con la más grande de sus sonrisas. Casilda la miró y se levantó nerviosamente. Jacinta la miró, examinó detenidamente su cuerpo delgado y huesudo, su seno casi raso, la insinuación varonil de su perfil" (pág. 31).

Tras estas informaciones (poco tranquilizadoras para una madre) Madame Catalina, como moderna Alisa deja a su hija a merced del celestinaje de la Baronesa; ingenuidad agravada por sus últimas consideraciones aprovechando la breve ausencia de la hija que había salido a buscar un disco de su músico preferido: "*Ella la admira a usted y la respeta. Estoy segura de que seguirá sus consejos. Las dejo solas. Espero su nueva visita*" (pág. 32). La escena a dúo aumenta el clímax anterior por cuanto Jacinta adopta unos gestos sumamente sospechosos: "*le tendió la mano y la atrajo de nuevo a su lado, como un amante*" (Ibid) o "*La Baronesa la apretó contra sí acariciándola suavemente. Era un experimento un sondeo a la naturaleza de la joven*" (Ibid). De la conversación mantenida solo se transcriben aquellos aspectos significativos para acontecimientos posteriores: el desinterés de la joven por el crítico musical y la proposición de Jacinta de que se enamore de su joven compañero y la secunde en sus viajes, precedidos de

cena y visita al Barrio Chino. Queda la joven emplazada para las ocho del día siguiente en el yate, mientras en el crepúsculo " *seguita rodando Bach, ascendiendo en espirales que se agudizaban hacia el infinito*" (ibid).

Viene subrayada esta página de intimidades y música por la única ilustración de la novela poco acorde con el ambiente burgués presentado, al igual que su pie: "*El lugar estaba animado; no había mesas... (pág. 22)*" (pág. 33); texto rememorativo alusivo al ambiente del cabaret de la calle del Cid. El dibujo, sin embargo, se corresponde con una escena de cuatro hombres, vestidos con escasa elegancia; sobre el hombro del que aparece de frente, con boina y camiseta a rayas, reposa una cabeza de mujer con aspecto de prostituta. Difícilmente en ellos puede reconocerse a la pareja de borrachos distinguidos, de indumentaria elegante que escandalizaran a los clientes del **Cambrinus**.

La segunda secuencia de este quinto capítulo es breve. Recoge la paciente espera del "*hombrecillo pálido*" (pág. 34), conduciendo con una mano "*un gracioso cochecito nuevo, de los de "guíelo usted"*" (ibid); en la otra mano un largo cigarrillo apagado. El protector de Jacinta la informa del encarcelamiento de Rosendo y de su preocupación por la violencia del joven: "*Las fieras hambrientas rompen las jaulas. ¿Desde cuándo lo tienes a régimen?*" (ibid). Eufemismo que alude por vez primera a las íntimas relaciones entre Jacinta y Rosendo. Se cierra la secuencia y el capítulo con reiterado discurso de la Baronesa al "*hombre de palo*" sobre su angustia vital y la necesidad de llenar el vacío experimentando con la vida, jugando con la de Casilda:

"- *Hoy la he visto y la he estudiado, hoy creo en Dios. Romántico, ¿no? Qué monótonos son los poetas. Si el mérito estuviera aún en escribir, yo podría hacer el mejor de los poemas, la más excitante de las novelas*" (pág. 35).

Variante sobre la rima becqueriana como intertexto dirigido a la crítica sobre la escasa actualidad de poemas o novelas románticos, opuestas al excitante relato que el lector tiene en sus manos.

Retoma el capítulo sexto parte del título del cuarto **la danza**, trasmutada ahora en **De la tentación** (págs. 35-47 35); mientras desde el "*vientre de la embarcación, brotaban largas y tristes notas del ciego secuestrado*" (Ibid). Durante la cena: abundantes botellas "*compuestas y corchadas por ella misma*" (pág. 36); Vilardell se da cuenta de la maniobra "*continuaba vigilante, pero no se oponía a nada. Jacinta podía servir a la pareja todas las bebidas drogadas que quisiera*" (Ibid); Abaunza relataba la pelea de días anteriores; Rodea inicia el proceso de seducción; "*ella cedía como un junco*" (ibid) Animada escena en la que el narrador se inmiscuye para recordar un precepto narrativo apuntado por Lino Novás en la carta de presentación sobre el necesario conocimiento de la realidad para producir la ficción pero proyectado ahora en las puestas en escena de una de sus criaturas: "*Este ambiente no era ficticio. Jacinta gustaba de añadir a la comedia de su vida algún cuadro al natural. Estos cuadros solían animarse y terminar en bacanales o en incursiones descabelladas a los bajos fondos*" (ibid). Entramado de interrelaciones de signo

metanarrativo de efecto, a su vez, recurrente con la hipotética escritura de "*la más excitante de las novelas*" (pág. 35) aludida por la Baronesa en el anterior capítulo y que habrá de continuar, ciertamente, en una segunda incursión a "*los bajos fondos*" (pág. 36). Aún la trágica visita va precedida de diálogo [entre Jacinta y su vigilante] en donde se retoman temas y situaciones precedentes: el tributo de la virgen al dragón mitológico (Jacinta) así como su papel de Celestina en el suceso.

Conozco a las vírgenes [...] fíjate como tiembla de emoción [...] el caso es interesante.

Vilardell la rechazó con disgusto: - *Me fastidia un poco este celestinaje*" (ibid). Finaliza la cena con el programa de la anfitriona de "*hacer un sondeo por esos antros y ver esos astros*" (pág. 38); el capitán Abaunza permanecerá en el yate por orden de Jacinta.

En esta segunda visita al Barrio Chino se reiteran elementos configuradores del ambiente que utilizados en los capítulos tercero y cuarto: tabernas y nutridos grupos de personas expectantes que se desplazan ante actuaciones escandalosas; nueva "*hazaña*" de Jacinta: visita a un burdel haciéndose pasar por prostituta; altercados producidos por Saabriga y sus delirios de alcohol; y como novedad la incorporación al Barrio Chino de un personaje presentado en el anterior capítulo, Casilda. El patente contraste entre este espacio de bajos fondos y el de la Barcelona burguesa es transmitido por la ingenua joven: "*No parece que uno no esté en Barcelona*" (pág. 39). Al asombro ingenuo se añade su petición de ser protegida de la violencia observada en el "*paraíso prohibido*" (ibid). Rodea su acompañante, la tranquiliza y se compromete a protegerla. Deseo y compromiso que establecen correlación antitética con los próximos acontecimientos, al convertirse ambos en agentes de la tragedia. Apuntes rápidos, en fin, que permiten la cohesión narrativa con anteriores capítulos por tratarse de un mismo espacio e igualmente contrapuesto al medio burgués del capítulo quinto. El móvil de los acontecimientos desarrollados en este capítulo sexto se centra en el conflicto creado en el encuentro (obviamente signado por la violencia) entre dos parejas: Casilda y Rodea; Saabriga y Cilindro, y sus fatales consecuencias. Tiene como escenario "*un cabaret de mala muerte*"¹⁶ del que sale sofocada la joven pareja, recogida en taxi por los que han pasado a funcionar como sus vigilantes: la Baronesa y Cosme Vilardell. La violencia de la pelea había acabado con ojo hinchado de Aldo Saabriga y con la presencia de "*la pareja de Asalto, solicitada por un mozo de la casa*" (pág. 41) y con sentimientos contradictorios en la joven, transmitidos por el narrador en casi fluir de conciencia:

"Casilda temblaba aún, pero se reanimó; sus sentimientos eran confusos; el hombre que se había pegado con Rodea era Aldo Saabriga: tanto mejor. Todo había terminado de una vez y no había que vacilar. La cuerda tensa se había roto de un tirón: que rompiera era lo que ella había venido deseando, pero no se atrevía a cortarla. Y he aquí que lo había hecho el azar. Se sentía liberada por aquel lado,. Pero al mismo tiempo experimentaba una especie de rabia contra sí misma por el daño que le había causado al joven. Todo en un estado de euforia provocado por la droga" (págs. 41-42).

Con el propósito de escapar de sus perseguidores los ocupantes de taxi buscan refugio en una taberna, donde la generosa Jacinta invita a ron a los parroquianos: "*dos hombres mal encarados que hablaban en voz baja*" (pág. 42) y una somnolienta "*mujer gorda de nariz aplastada*". Ante el rechazo y mirada rencorosa de los hombres, la intervención de la Baronesa transmite otra referencia temporal relativa del ambiente de agitación anarquista en la Barcelona de principios de siglo: "*¡Qué tipos más raros! - exclamó ella.- Seguramente estarán tramando la revolución anarquista, la destrucción del orden social. ¡Sea! ¡A la salud del anarquismo!*" (ibid).

La tranquilidad del refugio queda pronto alterada por un "humor irritado" (ibid) que les advierte de un "gentío" (ibid) en busca de venganza, acompañado de guardias que persiguen a los fugitivos. El generoso donativo de Vilardell al tabernero, ayuda en su huida a la pareja, previamente advertida por su vigilante "*- Buscad por ahí un hotel. Es el lugar más seguro*" (ibid). En cuanto al motivo del tumulto, como en anteriores ocasiones, será desvelado por un personaje, uno de los guardias, y aclarado por el narrador:

"- *¿Qué han hecho?*- gruñó uno de los guardias.

- *Hay un hombre en la casa de socorro con conmoción cerebral.*

Aquel hombre no era Saabriga. Era Cilindro. Cilindro había peleado al lado de su amigo, y le había tocado la peor parte, por pelear menos decididamente" (pág. 43).

Sigue a la huida de la joven pareja a la búsqueda emprendida por perseguidores y protectores, verdaderamente complicada porque el refugio buscado, un hotel, es lugar seguro tanto por la cantidad "*suman por lo menos un millón*" (pág. 45) cuanto porque "*en todos te dirían que allí no ha entrado una pareja de tales señas*" (ibid). Consideraciones éstas, en boca del razonador e impasible Vilardell, para convencer a Jacinta en el cese de la imposible búsqueda y contestadas por la baronesa con sus discursos entre agónicos, diabólicos y blasfemos anunciadores del presentido final trágico y ubicados en un nuevo local tan triste y descarnado como los anteriores. De ellos hemos elegido los fragmentos más significativos:

"*murmuró con un inmenso y secreto placer en la voz:*

- *Verdaderamente, Dios ayuda a sus criaturas, y tú eres, sin saberlo, instrumento de Su voluntad... o de la mía. ¿Les has dicho que buscaran un hotel? Pues has obedecido mi pensamiento. ¿Cuándo te convencerás de que tengo un poder superior de pensamiento?*

Y rió con aire maligno. Se habían detenido en un café sombrío, atestado de gentes tristes que reían y hablaban en voz alta. Media docena de mujeres de rostro apergaminado, moteado de rojo, fumaban y reían con sus bocas negras entre una humanidad de obreros caídos y ociosos nocturnos [...]

- *¿Tú ves cómo no eres tan inteligente como crees? A ti te parece que nada extraordinario puede pasar. Sin embargo, yo tengo mis dudas. ¿Cómo reaccionará ella? Eso es lo que me pregunto*"

(pág. 45).

La respuesta a la reacción de "ella", según la técnica reiterativa que hemos observado, no se demora e, igualmente, será pública al haber sido observada por abundantes espectadores:

"Casi inmediatamente, un ruido tumultuoso, mezclado de gritos y voces de auxilio, se levantó del fondo de la calle. Los verdes ojos de Jacinta se reanimaron de súbito con una llama misteriosa"

(pág. 46).

El experimento ha finalizado: los gritos provienen del último piso de un hotel donde el "gentío" (ibid) se aglomera, llegan "los guardias" (ibid) y "un coche ambulancia" (ibid). Jacinta conoce el suceso, también Vilardell quien "Pensó en que la ciencia podía comprobar la existencia de una droga por medio..." (ibid). Conocimiento que los determina a huir del lugar en un taxi, previa orden a un mozo de que llame a Madame Catalina hasta que conteste y le comunique "que en el hotel Las Dos Sombras le ha ocurrido un accidente a su hija" (pág. 47). El lector no será informado de los hechos hasta el siguiente capítulo; éste se cierra con la suelta de "amarras con cuchillo de cocina" y con la persecución del yate fugitivo: " Media hora después, una lancha de motor requisada por la policía marítima salía en persecución del yate fugitivo" (Ibid).

Desenlace del Experimento.

El "accidente" con que se cerrara el anterior capítulo queda relatado en éste séptimo, El experimento (págs. 47-58). Los detalles del mismo, con comentarios y antecedentes ambientales, corren a cargo de una paranarrador: el "valet de chambre", como testigo directo de los hechos. Focalización de la voz narrativa que crea un ambiente mágico-truculento por tratarse de un hecho insólito que atemoriza a un personaje habitual observador de escenas, en principio análogas, a las que por su larga experiencia ha tenido acceso. Todo el capítulo queda ocupado por su declaración-discurso (no se especifica si se trata de declaración a los guardias o discurso aclaratorio a los espectadores) en ningún momento interrumpido. Cesión absoluta, por tanto, de la voz narrativa a un personaje, ni siquiera protagonista del relato, que funciona como determinante de verosimilitud en una historia más truculenta y fantástica (aunque no carente de soportes reales) que la planeada por el demiurgo: Jacinta Sanromán y que en la voz omnisciente hubiese, sin duda, perdido rasgos de credibilidad o decoro; o focalizada desde la perspectiva de varios personajes hubiese favorecido la dispersión. Sirve a su vez este monólogo, como resumen-recuerdo de las costumbres del Barrio Chino, de las normas que rigen en sus *hoteles* y del comportamiento de las jóvenes burguesas que acuden a ellos, presentadas en otro tipo de locales en anteriores capítulos. El inicio del capítulo recoge todos estos aspectos, como disculpa por haber admitido a dos desconocidos:

"- No -dijo el valet de chambre- no les conocía. Ni a él ni a ella les había visto nunca por aquí. Pero esto no importa. Aquí se abre la puerta al que llega, y lo que pasa dentro de las habitaciones

no es cuenta nuestra. Nunca había pasado nada. La gente llega, paga, está y se marcha tranquilamente. Casi siempre es gente del barrio, caras conocidas. Estos no. Y ella no me pareció tampoco mujer de la vida. Pero aquí vienen también a veces algunas que no lo son. Eso no es cuenta nuestra. Esta parecía muy agitada, y él también. Al principio me dieron miedo sus ojos. Luego dejé de mirarle a los ojos. Creí que venían bebidos, como así parece que era. Cuando no son de la vida, y son chicas jóvenes, casi siempre vienen achispadas ". (pág. 47).

Estampa habitual en donde se inscribe un elemento que escapa del ámbito de lo consciente, la tragedia que transmiten unos ojos, en principio eludida por el experimentado camarero, volverá a repetirse y con mayor intensidad. Así después de una bravuconada del joven (rechaza la cerveza: "*Bébasela usted, me dijo él, son orines*"-pág. 48-), contrarrestada con espléndida propina de dos duros ("*yo comprendí; quería decir que no debía molestarles en toda la noche*" -ibid-) y despedida ante la puerta de la mejor habitación de la casa, da cuenta de una segunda mirada más enigmática, desorbitada y salvaje que la primera:

"Al cerrar, dejó pasar una mirada hacia mí que no me sentó bien.No parecía dirigida a mí, sino a algo ausente,que él llevara en la cabeza. Era terrible, una expresión fija, desorbitada y salvaje. Yo sólo he visto otra así, y fué una vez que me senté cerca de la barrera y vi clavar la primera banderilla al bicho. Pero esto no importa. Uno está acostumbrado a ver ojos más o menos abiertos, y el hombre, cuando entra en una de estas casas, es siempre diferente a cuando sale. Quizás éste tardará en salir, pensé. Así bajé al despacho, y traté de dormir. Estoy acostumbrado" (ibid).

Y será esta mirada "*salvaje*", pese a las reiteradas expresiones de experiencia acumulada en situaciones análogas, el factor determinante de una intranquilidad, definida como delirio, que le impide la habitual duermevela en el "*despacho*". Da cuenta el personaje de este estado de anómala excitación, precedida del registro por las habitaciones del primer piso para tranquilizarse, propósito que no consigue:

"Yo mismo notaba que estaba nervioso. Me toqué las sienes y sentí que me ardían; me tomé el pulso y lo tenía alterado. ¿Qué puede ser? me dije. Y me respondí a mi mismo: tonto, me dije, si es que has soñado. Es raro, me respondí; hace años que no sueño, desde que me casé... Pero esto era delirar. Hice un esfuerzo por tranquilizarme. Registré una por una las habitaciones del segundo piso, menos dos que estaban ocupadas por dos mujeres de por aquí con dos forasteros. Recordé entonces la mirada que me había echado el tipo. ¿Habrán salido ya? Consulté el reloj: sólo habían pasado cinco minutos. Subí al tercer piso."(Ibid).

Inicia el narrador testigo el relato de la escena seguida a través de "*una especie de mirilla*" (ibid) colocada en un "*gabinético*" (ibid) colindante con la habitación de la pareja. Punto de mira que limita espacialmente la visión del paranarrador: "*Al entrar en la parte en que daba sombra, no pude ver con claridad lo que pasaba*" (pág. 52), subsanada por percepciones auditivas pues la lucha amorosa se acompaña

de forcejeos, ronquidos y chillidos continuados. El relato de los hechos, perfectamente ordenado, se adecua a la sucesión lineal de los mismos y en él vuelve a aparecer, como efecto recurrente el poder selvático de miradas (ampliada a la de la joven: "*una terrible llama en los ojos, una expresión de gata rabiosa*" -pág. 50-) que atemorizan al testigo: "*Avanzó hacia ella con los ojos fuera de la cara, unos ojos como no he visto nunca otros. Daban terror. Yo cerré los míos*" (pág. 51). Así, lo observado en principio: "*lo que vi no era para turbar a nadie*" (pág. 49), como habitual juego de seducción de "*dos chicos que empezando a luchar por broma acaban de veras*" (ibid) continúa con mordiscos, sangre, bofetadas, risas histéricas, miradas llameantes, movimientos extraños, acompañados de palabras inaudibles para el observador: "*Desde donde yo estaba no se percibía bien el sentido de las palabras*" (pág. 50), que atrapan su curiosidad y le hacen olvidarse de la vigilancia de "*la casa*" (ibid). Estos movimientos extraños le llevan a una serie de conjeturas: "*No parecían precisamente borrachos, pero del todo sobrios tampoco. Entonces pensé que acaso fueran extranjeros, aunque él me había hablado en buen español, y ella hablaba también español. Pero acaso fueran extranjeros, no obstante*" (Ibid). Continúa el relato de la lucha cada vez más violenta, aunque con intervalos de abrazos y besos que no parecían desagradar a la chica, y que derivan en lanzamiento del musculoso: "*la alcanzó al vuelo y la arrojó a la cama. La vi ir por el aire como una pluma; él se lanzó tras ella. Sentí entonces que la joven forcejeaba y daba chillidos y que él respondía con unos ronquidos terribles. Volví a tener miedo. Todo aquello me parecía un poco extraño, y hasta pensé en bajar a dar aviso al dueño*" (pág. 51). Sin embargo, el hecho de no solicitar auxilio la chica, a pesar de su "*expresión todavía más violenta*" lo hacen desistir del propósito de auxiliarla pues: "*Yo pensé que no lo necesitaba. Quizás los extranjeros sean así, me dije. En el mundo hay muchos animales extraños, y yo he visto algunos, con el tiempo que llevo en este barrio*" (Ibid). Percepción de la animalidad humana, unida a las conjeturas sobre la extranjería de los extraños huéspedes que apuntan hacia una realidad desbordada por instintos que el hombre no puede controlar y que verosímilmente trasciende la simplicidad de los hechos en los que se sustenta.¹⁷

En efecto, el ciclo de violencia y tragedia anunciada se cierra con un desenlace inesperado, incluso, para el propio testigo. La muerte que sobrevuela en los últimos minutos de la escena no será la de la joven, sino la de su musculoso acompañante; ni el arma homicida

"la pistola que él se había quitado de la cintura.. ¡Cristo!, pensé yo, si la cosa va de veras y se le ocurre echar mano de esa pistola... Pero, no. Ninguno de los dos parecía haber pensado en eso. La primera vez que el hombre la llevara ¹⁸ hacia el fondo, tenía ella todavía su cartera en la mano. Al volver venía sin ella. Piensen en esto, que lo explica todo. Lo explica todo ahora, que sabemos lo que ha pasado, y que yo no tuve tiempo de evitar". (pág. 52), sino un objeto en apariencia inofensivo y doméstico como causa de muerte y locura:

"cayendo hacia la parte de donde yo miraba, y sobre el biombo la cabeza del hombre, que se

desplomó a lo largo de la pieza, rebotando la cabeza con un tumbo espantoso. ¡Cosa más tremenda! Ya no se movió más. La sangre le manaba a borbotones de la garganta y de la cara. La mujer venía detrás de él, todavía pegada a él, que la traía agarrada por la chaquetilla. Pero al caer él, ella tiró hacia atrás, dejó ir la chaquetilla, hizo esfuerzos por tenerse en pie y se quedó con los ojos destartados, la boca abierta y las tijeras ensangrentadas en la mano. Las tijeras... Seguramente las llevaba en la cartera. Ya saben que su madre tiene una peluquería o algo así por allá arriba". (ibid).

"Cosa más tremenda", signada de fatal, inesperado y trágico desenlace que producen la inmovilidad del testigo: "yo quedé helado" (pág. 58) y los gritos dementes que "pusieron en sobresalto a toda la casa, al barrio entero" (Ibid), que motivaron la huida, recordemos, de dos espectadores: Jacinta y Vilardell en ningún momento mencionados en este tremendo relato de hechos recientes.

Epílogo.

El último capítulo **Madame Catalina** (págs. 53-58) se ubica en el Barrio Chino a últimas horas de la fatídica noche. Lo abre una referencia temporal que sirve como enlace con el final de la tragedia y el encargo que Vilardell diera a un mozo: "*A las cuatro de la mañana los protagonistas de la tragedia habían sido sacados del hotel Las Dos Sombras. Fué entonces cuando Madame Catalina se decidió a levantarse y contestar al teléfono que no había cesado de sonar por más¹⁹ de media hora*" (pág. 53).

Queda marcado este capítulo por suposiciones y conjeturas de grupos de personajes, transmitidas objetivamente por el narrador, como determinantes narrativos de la febril y alucinante persecución, por un "pelotón de mujeres" (pág. 57), de Madame Catalina, a través de las laberínticas calles del barrio al ser confundida con la Baronesa. Culminan así la configuración de un ambiente que envuelve a los personajes en su marasmo fatídico. Las horas cercanas al amanecer; la soledad del barrio "*Media hora después solo quedaban por las esquinas mujeres ateridas y tal que otro tipo rezagado y de mal semblante*" (pág. 53); y "*el simple rumor de que en la calle de la Guardia había sido asesinado un hombre por una mujer. "Ya lo leeremos mañana en los periódicos". Un crimen más o menos poco importaba*". (Ibid), son, sin duda, eficaces medios para transmitir el ambiente de pesadilla en que transcurren los acontecimientos, toda vez que, para su descripción, se acude a adjetivos cromáticos connotadores de muerte. "*Los rumores habían decaído un tanto hacia el amanecer, los hombres eran más raros por las calles, y el barrio entero empezaba a cobrar un color lívido, amoratado y sepulcral*" (pág. 55).

Los rumores aludidos son, en principio, opiniones contrapuestas de las mujeres que comentaban el suceso. Conocedoras de que los protagonistas de la tragedia eran compañeros de la Baronesa

"se volvió contra ésta todo el rencor acumulado y la amargura de una mala noche, una noche entre días laborables. Instintivamente la culparon a ella. Era lo que tenía que ocurrir con una loca, una

cocainómana como aquella. ¿Por qué no la meterían a la sombra? Sencillamente, porque tenía dinero. Aquella desequilibrada había pasado varias veces por el barrio perturbando a sus pacíficos habitantes, que comerciaban como podían, sin que nadie la molestara. A gente así debería impedírseles la entrada en el barrio del vicio. Lo deshonraban.

Pero sobre esto había opiniones. Algunas decían que gentes así daban animación al barrio. La gente de dinero venía allí a ver algún escándalo. Para ver bailar, oír cantar y que les tiraran de la manga desde las puertas, no necesitaban bajar tan al fondo" (pág. 54).

Se transforman las opiniones y rumores en "información cierta" propalada e "hinchada" (ibid) por estos "reporteros femeninos espontáneos" (ibid), identificadas con lo que suponen ha sido la defensa heroica de una mujer ante las amenazas de muerte de su amante: "*Todas las busconas del barrio simpatizaban con su acto y la compadecían*" (pág. 55). Completa los rumores un camarero del bar Chantung, quien informa de la detención del periodista y de la hospitalización de Cilindro. Permanece la sospecha de que la Baronesa sea la responsable, "*Acaso les hubiese dado drogas*" (ibid) y la duda sobre la identidad del muerto; sólo se sabía que "*el hombre de anchas espaldas*" (ibid) había acompañado en días anteriores a la Baronesa y que con ellos había estado bebiendo en una taberna el periodista. Efervescencia de rumores que precede a la llegada de Madame Catalina al barrio y que justifica, narrativamente, reacciones posteriores:

"sola, envuelta en una bata gris, destocada, el rostro desencajado, los ojos desorbitados. Pero este hotel estaba cerrado y la muestra apagada que había sobre el dintel tenía otro nombre.

Entonces corrió por el barrio otra noticia todavía más extraña. Se dijo que la Baronesa andaba por las calles, de hotel en hotel, buscando a su compañero el muerto y a la que le había matado. Atolondrada, desorientada, madame Catalina comenzó a correr de calle en calle, preguntando a las mujeres por el hotel Las Dos Sombras, que ninguna parecía conocer, y llamando a las puertas" (págs. 55-56).

Así, este ambiente de excitación suma e inseguridad en las noticias sobre los hechos, unidas a la mortecina luz del amanecer proporciona verosimilitud a la confusión entre la Baronesa y Madame Catalina²⁰, perseguida por "*un espíritu de justicia y de venganza*" (pág. 56), y formulado con un tono épico-trágico que realza el ambiente de pesadilla de fuerzas fatalmente enfrentadas:

"Las mujeres del barrio, las más desgraciadas y enfermas, acuciadas por una mala noche y una mala vida, sentíanse vengadoras. No valían ya consideraciones filosóficas sobre si convenía o no al barrio gentes escandalosas. Había ocurrido un asesinato; una mujer había quitado a un hombre la vida por defender la suya. Y la verdadera culpable no sería castigada porque operaba con armas invisibles para la ley y porque tenía plata. La justicia tenían que hacerla ellas.

El movimiento había comenzado débilmente, pero a medida que crecía el ejército se exaltaban más las que lo componían. Se habían improvisado caudillos y directores del movimiento. Algunas habían

recogido piedras, astillas y basuras de la calle. El ejército se movía a locas por las calles del barrio, llevado de un lado a otro por mensajes imprecisos. Por su parte, madame Catalina se precipitaba también a ciegas, llorando, sin acertar con el hotel que buscaba." (Ibid).

Continúa el demente recorrido por el barrio de una y otras durante algo más de una página en la que se utiliza el estilo sincopado tan característico de Lino Novás que potencia la angustiada huida de Madame Catalina, perseguida de cerca por los rugidos de ira, las pelotas de basura y las piedras lanzados por "el pelotón de mujeres" (pág. 57). Las luces del amanecer, la salida del barrio ponen fin (de ello dimos cuenta en el resumen) a una historia que se ha cobrado más víctimas de las proyectadas entre muertes, accidentados detenidos y dementes. La única que se mantiene indemne es la manipuladora del experimento que, en compañía de sus dos fieles tripulantes y del ciego secuestrado, navega en busca de nuevas experiencias excitantes como lenitivo a su agónico existir.

15.2.3. Una novela inquietante.

Consideramos suficientemente probado por lo expuesto en apartados anteriores la indudable originalidad de **Un experimento en el Barrio Chino** en relación con los relatos publicados en **La Novela de Una Hora**. Sirvan estas líneas, pues, como resumen de sus aspectos diferenciales tanto dentro de la colección cuanto de peculiaridades y coincidencias en la obra narrativa de Lino Novás Calvo.

Novedosas en los dos sentidos son las coordenadas espaciales en donde se ubican los acontecimientos: los espacios urbanos madrileños habituales en otras novelitas de la serie quedan sustituidos en esta novela por los barceloneses, ubicación asimismo diferente de los espacios gallegos y cubanos en los que se inscriben otros relatos del narrador cubano. En cuanto al otro espacio: el yate de recreo, pudiera establecer cierta semejanza (sólo por su sentido de medio de transporte marítimo) con el utilizado por Cristóbal de Castro o con los que aparecen en **Aquella noche salieron los muertos, Pedro Blanco, El Negro** o **Long Island**. Sin embargo, los diferencia el hecho de ser barcos de mercancía. Pese a estas diferencias espaciales, en relación al conjunto de la obra de Lino Novás, es perceptible una constante: la creación de ambientes (la ubicación precisa es lo de menos) como medio que hace verosímil la transfiguración de la realidad en la que se sustentan los acontecimientos, por otra fantástica y fatídica, donde se mueven unos personajes acosados por fuerzas que escapan a su control. De aquí el carácter agónico de las criaturas de ficción del narrador cubano encarnado, en la novela que nos ocupa, en Jacinta Sanromán y Rosendo Rodea como agentes, en principio, del trágico azar que envuelve a otros personajes y del que Rodea acabará siendo víctima.

El ambiente como determinante por excelencia de las actuaciones de los personajes, marca, en definitiva, el trazado de unos caracteres, colectivos o individualizados, poco frecuentes en la novela española de los años treinta, más aun, porque los bajos fondos que le sirven como marco inciden en la novela de

personaje colectivo. Recordemos, en este sentido, el continuado tono de espectáculo público con que están tratadas las actuaciones de los protagonistas lo que propicia, a su vez, la presencia en escena de abigarrados, abundantes y dispares espectadores elevados a protagonistas vengadores (las prostitutas del barrio) en el último capítulo. Obsérvese, igualmente, como en correlación con este fatídico influjo del ambiente los personajes y acontecimientos aparecen proyectados desde fuera. Sintomáticamente son mayoría los escenarios públicos: tabernas, calles, cabarets, casas de citas; e incluso los privados: el yate, la casa de madame Catalina (medios apropiados a personajes burguesas) son en realidad semi-públicos (salón de belleza, cena a bordo del yate con camarera traída de tierra). Aspectos todos ellos que siendo, indudablemente, un logro debieron resultar sumamente sospechosos, peligrosos y contradictorios para el proyecto ideológico de **Editores Reunidos**: ninguno de los personajes de **Un experimento en el Barrio Chino** puede ser considerado como *modelo de conducta* y, lo más alarmante para los promotores de la colección, ninguno de ellos es censurado por sus actuaciones, carácter o comportamiento. Si a ello sumamos significativas ausencias de elementos doctrinales políticos o religiosos, sustituidos por expresiones irónicas (las de la revolución que conllevan la pérdida de títulos nobiliarios o el carácter semiclandestino del movimiento anarquista catalán); por la alusión a los efectos nocivos de la guerra (la de Marruecos) y el compromiso político radical de los jóvenes como germen de violencias posteriores (caso de Rodea) o por expresiones claramente blasfemas en Jacinta y Saabriga ésta aún más directa que las citadas, al asociar el vino de la taberna con la sangre de Cristo: "- Sangre- dijo el joven, - sangre de Cristo que se nos va. ¿Saben ustedes por qué murió Cristo en la Cruz? No. Ni él tampoco lo supo. Si lo hubiera sabido, estaría todavía vivo" - pág. 26-) queda meridianamente explicado el que se retrasara la aparición de esta novela, hasta la época de manifiesto declive de la colección. Y si a estos efectos distorsionantes, añadimos el uso de nuevas técnicas: enfoque cinematográfico, disposiciones circulares y contrapuntísticas de materiales, polifonía de voces narrativas; estilo peculiar, natural, directo, sincopado; supresión de descripciones o discursos que entretengan el relato, hemos llegado a otro determinante positivo para la novela, pese a su breve extensión, sin duda, una novela grande, pero negativo para los lectores masivos de **La Novela de Una Hora**, en tanto que dificulta su *reconocimiento* como producto popular amable, modalidad a la que están habituados. Significado de ruptura, en suma, que salva, una vez más, a la colección de su somnifera atonía, parangonable, en este sentido, con **Un cadáver en el comedor**, W. Fernández Flórez; **Los 38 asesinatos...** Jardiel Poncela y **Don Álvaro o la fuerza del tino**, Benjamín Jarnés. Sin embargo, el tono de parodia y humor, como enfoque de comportamientos humanos y modalidades narrativas que en ellos observamos, no tienen lugar en este relato del único colaborador hispanoamericano de la revista: su distinta realidad, su novelesca y difícil vida determinan, sin duda, el carácter truculento que emana de sus ambientes y de sus personajes. Símbolos de la agonía de una época igualmente agónica y conflictiva que, para Lino Novás Calvo, habrá de seguir como constante vital y creativa; exponente, en definitiva, de la novela como

documento verdadero de las "inquietudes, extravíos, grandezas y miserias de nuestro tiempo."²¹

NOTAS

1. Estas experiencias asociadas a escasez de recursos económicos le hacen conocer, desde su infancia, las difícil vida hacinada de los "solares", los ritos y supersticiones de los negros o las condiciones de trabajo de los oficios humildes por los que pasó: taxista, sombrerero, carbonero en los cayos. Su firme voluntad por aprender lo hacen asistir a escuelas nocturnas donde estudia francés e inglés; su trabajo en la librería habanera **Minerva** le facilita el acceso a libros que sacian su voracidad lectora y lo convierten, en definitiva, en autodidacta.

2. En la bibliografía crítica a la que hemos accedido no aparecen referencias a su colaboración en **La Novela de Una Hora** ni a esta carta, ni, tan siquiera, a **Un experimento en el Barrio Chino**. Novela corta perdida u olvidada por el propio Lino Novás, en tanto que en **Maneras de Contar** (Nueva York, Las Américas Publishing, 1970), amplia recopilación de sus cuentos, cada uno de ellos precedido de nota aclarativa sobre lugar previo de edición, fechas o circunstancias precisas que determinaron su invención o escritura, no está incluida. Tampoco alude a ella el estudio, aunque comparativo bastante extenso, de Alberto Gutiérrez de la Solana (**Maneras de narrar: contraste de Lino Novás Calvo y Alfonso Hernández Catá**, Madrid, Eliseo Torres & Sond, Nueva York, 1972), aparece sólo citada en "*Bibliografía Activa de Lino Novás Calvo*" con los siguientes datos: **Un experimento en el Barrio Chino**, Barcelona, Editores Reunidos, 1936 (novela corta) (op. cit. pág. 241).

3. La "*Revista de Avance*" cincuenta números entre (1927-1930) aparece asociada al Grupo Minorista, constituido por jóvenes cubanos que abogaban por la revisión de valores falsos o gastados; por el arte autóctono y, en general por el arte nuevo en cualesquiera de sus manifestaciones (Cfr. Gutiérrez de la Solana, op. Cit., en especial págs. 29-35 y Ambrosio Fornet, **Antología del cuento cubano contemporáneo**, México, Ediciones Era, 1967, págs. 26-27 y 30-32). En el apartado dedicado a Benjamín Jarnés dejamos apuntada la fluida comunicación entre esta revista habanera donde colaboraron autores españoles entre ellos Unamuno, Ortega, Jarnés y **La Gaceta Literaria**. En "*Revista de Avance*" publicó Lino Novás el poema citado; un segundo, **Proletario**; dos cuentos: **Miedo** y **Un hombre arruinado** (1929) y una obrita teatral **El ahogao** (1930)

4. Vid. Capítulo I "*El escritor como individuo: Alfonso Hernández Catá y Lino Novás Calvo*" de Gutiérrez de la Solana (op. cit. págs. 7-23) en él se recogen datos precisos sobre su vida y las repercusiones en su obra. En "*Orbe*" se publica su tercer cuento **La Cabeza pensante**, Mayo, 1931. Ni este, ni los dos anteriores de **Revista de Avance** volverán a reeditarse. Es probable que fueran considerados por su autor como ejercicios narrativos de principiante, a tenor del juicio que le merece el posterior relato publicado en **La Gaceta Literaria**. Cfr. la cita de **Maneras de contar** relativa a **Un encuentro singular**.

5. **Maneras de contar**, op. cit. pág. 247.

6. Este cuento, cambiado el título, **En las afueras**, será incluido en **La luna nona y otros cuentos** (Buenos Aires, Eds. Nuevo Romance 1942). Análogo caso al de **En el Cayo**, publicado con este título en la antología citada y retitulado **El otro cayo** al ser incluido en el volumen **Cayo Canas (Cuentos cubanos)** (Buenos Aires, Espasa-Calpe, Austral, 1946).

7. Sin cambio en su título será reeditado en **La luna nona** y en **Maneras de contar**.

8. El realismo de estos relatos, con base autobiográfica, pero trascendidos por lo fantástico por "la emoción literaria. La simple copia nunca es arte" en palabras de Lino Novás es palpable en la lectura de estos y otros cuentos suyos (*La visión de Tamaría* y *La noche de Ramón Yendía* son pequeñas obras magistrales) han sido resumidos y en particular estudiados por Gutiérrez de la Solana (op. cit., págs. 44-73; la cita está tomada de una carta transcrita en pág. 72).

9. La primera edición que hemos localizado de **Pedro Blanco El Negrero** con este título data de 1940 en la edición de Espasa-Calpe, col. Austral (Madrid). Las declaraciones de esta carta "*Entre traducción y traducción, escribí un libro que no fue mal acogido por la crítica ni por el público: "El Negrero"*" apuntan hacia una fecha más temprana 1933. Las traducciones a las que alude son de este año. Señala César Leante ("*La noche de Lino Novás Calvo en Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 524, febrero, 1994, págs. 131-135) cómo según declaraciones del propio autor, en el año 1933 la editorial Espasa-Calpe le encargó un libro de aventuras que hizo en dos meses y fue publicado con el título, **El Negrero. Vida novelada de Pedro Blanco**, con él es anunciado en **Almanaque Literario**, Madrid, Plutarco, 1935 al precio de 8 pesetas. En este número es entrevistado el escritor cubano precedido de Valle-Inclán y Marañón. Se trata de una "*Segunda Encuesta*" en torno a dos preguntas: ¿cuáles son los personajes más representativos de la literatura contemporánea universal? ¿Cree usted que la novelística del siglo XX ha llegado a producir alguna figura de fuerza representativa semejante a Don Quijote, a Fausto, a Julián Sorel, o a Madame Bovary?. Sus contestaciones resultan ilustrativas tanto de su concepción sobre novela como de los personajes aludidos y del momento literario: "1.- *Si se quiere decir los que con más vigor y perfección artística encarnan las ideas y los sentimientos de un medio dado (puesto que no existe hoy una atmósfera espiritual uniforme en el mundo), es largo y complejo de responder. Además, dudo que un gran personaje represente otra cosa que la concepción artística del autor.*
2.- *La novelística de este siglo no es de figuras, sino de experimentos, en estilo, en emoción, en psicología, en técnica, en todo eso que ahoga el personaje. Es una novelística de laboratorio. Los autores se ponen por delante de sus criaturas. Es posible, en efecto, que nuestro siglo no haya producido, ni con mucho, un Quijote, ni un Fausto, ni aun-aquí vacilo-un Julián Sorel, pero no se requieren grandes alforjas para llevar una Bovary*". (op. cit. pág. 119).

10. Para precisiones secuenciales y cronológicas sobre la obra de Lino Novás editada en publicaciones periódicas remitimos a nuestro apartado bibliográfico.

11. Cfr. César Leante (art. cit. págs.132-133) y Gutiérrez de la Solana (op. cit. págs. 125-126). La fuente de estas referencias corresponde a Salvador Bueno (**Medio siglo de Literatura cubana (1902-1952)**, La Habana, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación 1953) quien añade: "*Los encomios, le valieron la elección de segundo secretario de la sección de Literatura del "Ateneo". Muchos otros críticos españoles e hispanoamericanos apreciaron los valores de aquella biografía novelada. Lino Novas Calvo, aquel muchacho emigrante, el antiguo chófer de taxis había conquistado un sitio en la vida literaria española*" (op. cit. pág. 221).

12. De su débito a Faulkner en su primera etapa y posterior distanciamiento dio testimonio Lino Novás en un artículo publicado a la muerte del novelista norteamericano: "*Creo haber sido yo el primer escritor latinoamericano que "descubrió" a William Faulkner. Fue allá por 1929 o 1930 cuando tropecé en La Habana con uno de sus cuentos y fue una sacudida. Nada semejante había leído nunca. Fue entonces cuando decidí también escribir cuentos y novelas, puesto que había allí un ejemplo de cómo era posible hacerlo sin sacrificar las más fuertes esencias de la poesía [...] vino entonces lo que había de ser la novela de más venta en toda su carrera: Sanctuary, que yo traduje luego en Madrid para Espasa-Calpe, siendo su primer libro en español.*

Más de un crítico me ha atribuido a mí una excesiva influencia de Faulkner. Existe en algunos de mis primeros cuentos, pero pronto me fui deshaciendo de ella". ("*Así era William Faulkner*" en **Bohemia Libre**, n° 94, 22 de julio 1962, pág. 54). Su traducción de **Santuario** fue, en efecto,

publicada en Madrid por **Espasa-Calpe** en 1933. De este mismo año y editorial son las traducciones de Robert Graves, **La marcha de los cien** y **Los pequeños burgueses** de H. de Balzac. En el mismo año y editadas por **Sur** (Buenos Aires): **Contrapunto** de A. Huxley y **Canguro** de D.H. Lawrence. Al influjo de técnicas y estilo de los novelistas norteamericanos traducidos, se sumará más tarde el de Hemingway al que conoció en la guerra civil española o años después en La Habana. De Lino Novás es la traducción de **El viejo y el mar** publicada en Buenos Aires (Guillermo Kraff, 1954). También a él, con ocasión de su muerte, dedica un artículo en donde aparece un retrato analógico y contrapuesto con el suyo: "*Lo que le llamaba la atención era que ni mi tono ni mi figura conjugaban con lo que sabía de mí: que-como él-había sido corresponsal de guerra, que-como él- había escrito cuentos de lucha y muerte, que-como él-había estado en el lugar de los hechos. Esto no rimaba con la persona que tenía delante. No podía haber mayor contraste: él era grande y fuerte; yo, pequeño endeble; su voz era recia y dura; la mía débil y blanda; él era brusco y altanero; yo, cauteloso y humilde. Otra paradoja: Hemingway se parecía a su obra; yo no me parecía a la mía*" ("**Adiós a Hemingway**", en **Bohemia Libre**, nº 41, 16 de julio de 1961, pág. 50).

13. Aparecían estos sustantivos como términos definidores de "*nuestro tiempo*" con sus correspondientes correlatos inquietudes, grandezas. Tiempo prolongado en la vida de Lino Novás hasta 1983 pero fatalmente signado por el extravío. Para el influjo en su obra de la guerra civil española ("*Lo que vi en la guerra española es como para estar vomitando el resto de mis días*") y de su exilio tras la revolución cubana (marca una segunda etapa en su trayectoria narrativa, en sus cuentos aparece la crítica a la revolución, no así a la República española) cfr. César Leante (art. cit.) y A. Gutiérrez de La Solana. Como contrapunto puede ser consultado el prólogo, firmado por Jesús Díaz a **Obra narrativa** (La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1990) volumen antológico en el que se recogen los cuentos de **La luna nona**, **Cayo Canas** y **Pedro Blanco**, **El negrero** todos anteriores a 1960. En este prólogo hay referencias también a su vida, viajes, traducciones, estancia en España (se añade el dato de que además de corresponsal de guerra, fue "*oficial de enlace del Quinto Regimiento*" -pág. 9-), y el indudable valor y significación de su obra reivindicada por y para el pueblo cubano: "*El universo literario de Lino Novás Calvo pertenece, ante todo al pueblo cubano, tanto la tragedia que revela como el lenguaje en que se expresa han sido entrañablemente nuestros*" (op. cit. pág. 13).

14. El hábil manejo de la lengua popular en los relatos de Lino Novás se adecua tanto al espacio de los acontecimientos, cuanto a la condición social de los personajes. La singularidad de **Un experimento en el Barrio Chino**, por lo que se refiere a estos materiales narrativos: escenario no cubano y adscripción de protagonistas a las clases media y alta determinan menor presencia de términos y expresiones populares cubanas que en otras narraciones, limitadas aquí a usos esporádicos que iremos señalando.

15. Personajes con rasgos y dedicaciones análogos a los de Vilardell y Abaunza, aparecen en la biografía novelada de **Pedro Blanco** y en los relatos breves: **Aquella noche salieron los muertos**, **Cayo canas** y **En el Cayo**.

16. El específico nombre de este lugar no será determinado hasta el último capítulo al aparecer en escena un camarero del mismo que relata su versión de los hechos. Sirva este silencio consciente de la voz narradora como muestra de la explícita distancia del narrador omnisciente clásico, constante en toda la novela.

17. Recuérdense las apreciaciones sobre las novelas documentales de las que dimos cuenta en el capítulo tercero. Significativamente, en estos dos últimos capítulos con mayor presencia de elementos mágicos y fatales, determinantes de los acontecimientos y de los personajes atrapados en ellos, desaparece el periodista Saabriga, desaparición justificada narrativamente después de la pelea con Rodea que lo deja fuera de juego y de la lucha amorosa.

18. Adviértase el peculiar uso gramatical del pretérito imperfecto de subjuntivo, característico del estilo de Lino Novás Calvo y extraño al discurso entre popular y culto del paranarrador de los hechos, presumiblemente barcelonés. Ciertamente no se especifica su origen.

19. El valor adverbial de la preposición *por* resulta, asimismo, frecuente en las narraciones del autor cubano como indicadores de peculiaridades gramaticales que proporcionan un tono natural y directo al discurso, ahora más adecuado por corresponder a la voz del narrador.

20. Esta verosímil confusión había sido anunciada en el capítulo quinto por la semejanza en el aspecto de estas dos mujeres. Sus diferencias: edad y distinto poder de sus miradas son rasgos escasamente perceptibles a la luz mortecina del amanecer, en un barrio solitario y con sus rótulos luminosos apagados.

21. Corresponde esta valoración a las palabras de cierre de la carta biobibliográfica insertada en las páginas iniciales.

16.1. RAFAEL LÓPEZ DE HARO.

En el número dieciséis de **Novela de Una Hora** (10 de julio de 1936) se publica **Un hombre que se vio en el Espejo**, relato breve de Rafael López de Haro (San Clemente -Cuenca-, 1876; Madrid, 1966). Con él y con su novela, nos reencontramos con un *promocionista* y con una obra galante-moralizadora que retoma la modalidad narrativa, mayoritaria en los relatos anteriores a los de los tres autores de la *nueva generación*, consecutivamente incorporados al catálogo en los tres números precedentes. La adscripción de López de Haro a los llamados promocionistas está plenamente justificada por sus abundantes colaboraciones para las revistas madrileñas de mayor entidad. Sus dos primeros relatos aparecen en **El Cuento Semanal**¹: **Vulgaridad y Del Tajo a la Ribera** en 1909. Siguen a estos, otros títulos publicados en revistas de efímera existencia: cuatro para **El Libro Popular**; uno para **El Cuento Galante**, dos para **la Novela de Bolsillo** y uno para **Almanaque de Amor**. Seguirán a ellos los publicados en **Los Contemporáneos**, un total de once (el primero, **Nora la Intrépida** en 1915) hasta 1921², más el capítulo tercero del "*capricho literario*", **La Tristeza del Ocaso** (1918) del que nos ocupamos en nuestro estudio dedicado a novelas colectivas anteriores a **Cien por Cien**.³ Incidíamos allí, en el hecho de que siendo autor con experiencia en tareas colectivas, resulta extraño que no apareciera su firma en un capítulo de la **Novela Multiplicada**, tanto más (añadimos ahora) cuanto su entrega para **La Novela de Una Hora** está fechada en abril de 1936⁴, cuando el "*experimento literario*" apenas había iniciado su andadura. Carecemos de datos que nos permitan confirmar las razones de tal ausencia; sin embargo, otra significativa omisión: la del nombre de R. López de Haro en la nómina de colaboradores de nuestra revista, unida al retraso de unos tres meses en la publicación de su inédito, bien pudieran ser interpretados como síntomas de escasa estima o confianza por parte de Mariano Tomás y-o **Editores Reunidos**. Autor en reserva, para momentos de dificultad en la obtención de inéditos, toda vez que su fama entre lectores populares es indudable según muestra la variedad de revistas en que aparece su firma, incluidas la valenciana **La Novela con Regalo y Cosmópolis**, y el que las colecciones más duraderas se disputaran sus colaboraciones. Esto explica (a semejanza de otros colaboradores que lo precedieron en **La Novela de Una Hora**) el que su nombre aparezca simultaneado en **Los Contemporáneos** y **La Novela Corta**, colección de Urquía a la que proporciona un total de ocho inéditos desde 1917 a 1920; o que, en el reclamo de incorporación del narrador conqunese a **La Novela Mundial**, se atienda a la disputa entre colecciones por el contrato de afamados autores, dirigido a alcanzar relevancia entre publicaciones similares:

"Rafael LÓPEZ DE HARO,

el maestro de la novela corta,

en LA NOVELA MUNDIAL

Atentos al propósito de lograr que nuestra publicación sea la primera de su género, poco a poco, a medida que los mejores escritores van pudiendo verse desligados de sus compromisos con otras publicaciones similares, los vamos aportando a LA NOVELA MUNDIAL"⁵.

Los compromisos mencionados no son otros que los contraídos, como autor en exclusiva, para **La Novela de Hoy**, en donde había publicado diez inéditos desde 1922 (el primero se corresponde con el n° 17, **Una coincidencia extraña**) hasta 1926 (n° 203, **En el misterio de la noche**); uno de ellos aparece en catálogo como agotado: **Nadie lo vió** (n° 114, 1924)⁶.

En la revista de García Mercadal (citada en líneas precedentes) se incorpora a la nómina de famosos con **¿Eres tú?** (n° 19, 22 de julio) en 1926; año en que, en efecto, cesan sus exclusivas para Artemio Precioso; seguirán a éste otros ocho relatos breves, publicados hasta 1928. Reaparece su firma en **La Novela de Hoy**, en la etapa de Pedro Sáinz Rodríguez, (1930-1931) y, posteriormente, en la única colección burguesa de los años treinta anterior a **La Novela de una Hora: Los 13**. El colaborador n° 8 (presentado por Joaquín Belda) es el autor del número 4, el título del inédito: **A fuego lento**. Su anticipación en el orden de colaboradores (el octavo corresponde al orden alfabético seguido para su presentación) sirva como prueba de una popularidad mantenida hasta el año 1933. En resumen, el colaborador número dieciséis de **La Novela de Una Hora** se incorpora a ella con el abundantísimo bagaje de cerca cincuenta inéditos editados en colecciones de quiosco, abundancia de títulos análoga a la de otros colaboradores situados, sin embargo, en lugar de mayor preferencia.

Abundante es también su producción de novelas extensas, un total de veinticuatro, divididas, según su propia clasificación, en **novelas de la carne**, **novelas de la vida** y **novelas de las almas**, con amplias tiradas las de primer grupo: **Dominadoras**⁷, **El salto de la novia**, **Entre todas las mujeres**, **La imposible**, **Floración**, **Las sensaciones de Julia**, **La Venus Miente**, **Fuego en las entrañas**. Advierte Cansinos-Asséns⁸ la huella erótica-social de Felipe Trigo en estas novelas de López de Haro, a quien considera el discípulo más cercano por intenciones y estilo al maestro del erotismo. Será, además, el último de los *promocionistas* que abandone esta corriente, no omitida (aunque mitigada por recurrentes efectos moralizantes) en **Un hombre que se vio en el espejo**, razón en la que consideramos se sustenta su puesto preterido en **La Novela de Una Hora**. A esta prolífica producción de novelas extensas y breves han de sumarse sus comedias dramático-moralizantes que, sin duda, sirvieron a la difusión de su nombre entre el gran público⁹. Hasta aquí, la trayectoria creativa de López de Haro se compadece con la de la pléyade de autores afamados en el primer tercio del siglo XX. Concluiremos este rápido esbozo señalando un rasgo diferente relativo a su vida profesional con repercusiones en la política y mundillo literario madrileños. Ello es su trabajo como notario¹⁰ (fuente de ingresos seguros, en lugar del periodismo, dedicación mayoritaria en otros promocionistas) lo que le permite escribir novelas "*porque siente la necesidad espiritual y física de escribirlas*", así como mantenerse "*alejado de eso que se llama el medio literario de Madrid*"¹¹;



Cubierta correspondiente al nº 13, 17 de septiembre, 1921

apreciaciones de Joaquín Belda en el prólogo, "*Rafaelito López de Haro*", que sirve de antesala a **A fuego lento** en el que, obviamente, se presenta a su autor en todas las facetas creativas que contribuyeron a su fama y que le permitieron mantenerla. En similares términos discurren las anónimas páginas de presentación, "*Rafael López de Haro*"¹² que anteceden a su primera colaboración (antes citada) para la **Novela Mundial**, **¿Eres Tú?**.

A partir de 1939, en fin, López de Haro, como Concha Espina o Alberto Insúa habría de publicar novelas extensas¹³ y breves en las colecciones populares de posguerra: **La Novela Corta**, **Novelistas de Hoy**, **La Novela del Sábado**, pero sus días de popularidad habían terminado. Prueba este olvido, común a otros promocionistas, la ausencia de estudios específicos, hasta el momento, sobre su obra limitada a la breve referencia de F.C. Sáinz de Robles en **Raros y olvidados**¹⁴; y al algo más extenso y acertado análisis de Eugenio G. de Nora de sus novelas extensas en el capítulo dedicado a "*Literatura Galante*" y "*novela erótica*", Volumen I de **La Novela Española Contemporánea**. Advierte Nora cómo por tratarse de un "*escritor cerebral, reflexivo y más bien frío*" capaz de desarrollar simultáneamente "*vetas literarias de diferente orientación y calidad*", el conjunto de su obra queda marcado por la "*dispersión y pluralidad de su orientación estética e ideológica [que] hace imposible un juicio general válido del novelista*"¹⁵. Dispersión ideológica, según veremos, que hubo de determinar el retraso en la publicación de **Un hombre que se vio en el espejo**, pese a las reiteradas concesiones que en ella se ofrecen a la moral tradicional y al orden social conservador.

16.2. EL HOMBRE QUE SE VIO EN EL ESPEJO.

Decíamos que con López de Haro y su novelita, **Editores Reunidos** retoma el modelo autor-obra predominante en **La Novela de Una Hora**; retroceso asimismo marcado por análoga adecuación de diseño (tipo de letra, y cuatro ilustraciones interiores)¹⁶ común a números precedentes y alterada en la novela de Lino Novás, por la necesaria adecuación entre las páginas disponibles y la mayor extensión de la novela corta que obligaba a condensar y comprimir el texto narrativo. Por contra **Un hombre que se vio en el Espejo** parece concebida por encargo respetando el espacio medio de unas cincuenta páginas, observado en anteriores novelas. Ahora bien, como se trata del único texto narrativo del volumen (el capítulo último de **Cien por Cien** fue publicado en el número quince) los maquetistas hubieron de recurrir al amplio espaciado entre capítulos para rellenar 58 páginas. Las restantes, hasta los 64 preceptivas, se dedican a anuncio de "*Volúmenes publicados*", al inicio y dos planchas de propaganda editora al final. Ninguna dedicada a presentación de un autor suficientemente conocido por los lectores de novelas de quiosco, gracias a su abundante participación en colecciones anteriores, subrayada por prólogos informativos sobre su persona y obra en las de mayor tirada y difusión en los años veinte (**La Novela de Hoy**, **La Novela Mundial**) y en otra cercana cronológicamente a nuestra revista: **Los 13**. Popularidad que no se compadece con su tardía

incorporación al catálogo y con la ausencia de su nombre en la nómina de colaboradores o en la enumeración de "*En preparación obras de...*" reiterada en números precedentes. Así, paradójicamente, la presencia de un autor famoso en **La Novela de Una Hora** se produce de manera tan sorprendente como la del desconocido, para el gran público, narrador cubano; hasta el nº 14 no quedan autor y título anunciados y tan sólo con el inespecífico "*próximamente*". Vimos como la variante en la contracubierta sirve, además, para la publicidad de la nueva serie: **La Novela Española**, inaugurada con **La hija de Natalia** de Palacio Valdés y en proyecto, para julio, **El negro que tenía el alma blanca** de Alberto Insúa. Vienen pues, a coincidir en fechas y reclamo dos de los seguidores de la novela erótico-galante. Un nuevo cambio en el diseño de este espacio reservado, a partir del número quince, para el catálogo de "*Volúmenes publicados*" precedido del reclamo utilizado para **Cien por Cien**: cada volumen "*contiene una novela inédita de los mejores novelistas, de nuestra época*". Motivo, en fin, de que a diferencia de las novelas de Jarnés y Lino Novás, el inédito de López de Haro no sea representado con reclamo resumidor apelativo. Anomalías de diseño que, sumadas al amplio espacio entre fechas de redacción-publicación del relato, así como al desajuste generacional (principio ordenador perceptible hasta el número diez) inciden en las dificultades de la revista, evidenciada en la publicación de relatos en reserva firmados por autores aludidos, tan sólo, con el socorrido y genérico etcétera, o con puntos suspensivos.

Presenta la novelita de López de Haro pocas novedades en cuanto a modalidad narrativa, espacios y trazado de los caracteres utilizados en ella, ajustados a los de miles de novelas extensas y breves publicadas en el primer tercio de siglo y a la mayoría de las editadas en **La Novela de Una Hora**. Por ello y, para evitar reiteraciones, centraremos el análisis de **Un hombre que se vio en el espejo** en sus planteamientos temáticos: adulterio y política, con el exclusivo fin de inscribirla en la serie de la que forma parte.

16.2.1. Dramático adulterio.

La historia relatada responde a los estereotipos de la novela galante: tres son los personajes protagonistas que le dan vida; entre ellos se establece una relación triangular, signada por la ambición política y el adulterio. Tema, este último, considerado en todo momento desde una óptica moralizadora y cuyo desenlace habrá de ser el suicidio de la adúltera y la muerte en accidente de automóvil del amante. Según los esquemas tópicos en este tipo de relatos, la casada adúltera, Ernestina, es joven y atractiva; recatada en la relación social y sensual en las escenas íntimas. También el amante, Gerardo Gormar se ajusta al estereotipo de hombre maduro, atractivo, experimentado e influyente. A diferencia de otras parejas análogas a ésta, los dos pertenecen a una clase social acomodada y el encuentro amoroso viene favorecido por una relación, inicialmente, paterno-filial dadas las frecuentes visitas a casa de los padres de Eugenia del amigo soltero, abogado famoso y con pretensiones políticas, que trocará los regalos de bombones y juguetes

La novela de
UNA HORA

XI XII I
X V II
IX III

Por CARLOS VÁZQUEZ TORRE ALFARO

**EL HOMBRE QUE SE VIO
EN EL ESPEJO**



Inspirado en un cuadro de Carlos Vázquez



Cubierta correspondiente al nº 16, 10 de julio, 1936.

por los de flores, bolsos, estuches de tocador y perfumes. Se suma a este condicionamiento el carácter ambicioso de la joven, determinada a hacer de su deportista novio, un marido que triunfe en la abogacía y en la política, sueño para el que necesita la ayuda de su protector y amigo. Por consiguiente, tanto el inicio, como el mantenimiento del adulterio denostado con frecuencia por la protagonista (amén de por el narrador) se sustenta en el deseo (hábilmente manejado por Gerardo) de llegar a ser, cuando menos "*ministra*". El tercer personaje del trío, Enrique Pomares, el marido, permanece ajeno, de principio a fin de la historia, a las relaciones mantenidas entre su mujer y su protector y, pese a la común ambición que dirige sus actuaciones (tal vez por esta ignorancia del adulterio) la justicia poética no solo lo salva de la tragedia, sino que lo premia con el puesto por excelencia reservado a los políticos: la presidencia del gobierno. El móvil de la ambición, relacionada con cargos públicos, permite incorporar al relato apuntes sobre el funcionamiento de la política y los políticos a los que se identifica con cómicos que actúan en el foro parlamentario. Se completan las líneas temáticas argumentales con dos objetos: el retrato de Ernestina encargado por el amante a un pintor (innominado) y espejos que reflejan una realidad distinta a la percibida a través de la mirada directa. La unión de los dos motivos sirve como pretexto narrativo, en el primer capítulo, para disquisiciones estéticas aplicables a la pintura y a la obra literaria,¹⁷ mientras que los espejos como medio percepción de los ocultos instintos del hombre establecen correlación con el título. El hombre que se observa reflejado en su descarnada y profunda realidad, en dos ocasiones, es Gerardo Gomar y será este reflejo (el del espejo retrovisor) la causa del accidente que acabe con su vida.

16.2.2. Estructura y técnicas narrativas.

Se organiza el relato en torno a diez capítulos, marcados por título y por espaciado en blanco entre el final principio de cada uno de ellos. Los epígrafes, salvo el del primero y último, se caracterizan por su concisión (a lo sumo nombre precedido de determinante) y por su significado apelativo-resumidor. Corresponden los tres primeros: **Realidad + Arte + Ilusión = Belleza, Dos hombres, Una mujer**, a la presentación del conflicto y de los personajes. Los tres siguientes: **La cadena, El espejo, Rivales** al desarrollo de los acontecimientos en el presente narrativo. Otros tres: **Canalla, El drama, La implacable** al desenlace, y el último: **Dos años después**, recoge un brevísimo epílogo. Disposición concebida según los cánones tradicionales, asimismo ordenada por una voz narrativa: la del narrador omnisciente al modo clásico; solo en una ocasión (lo anotaremos en su momento) se produce interpelación a los lectores. Las coordenadas espaciales cumplen, igualmente, con lo preceptivo en este tipo de relatos, espacios interiores mayoritariamente privados: el estudio del pintor, la casa de Ernestina, el "*escondite*" de los amantes, el despacho-casa de Gormar, y dos públicos: el Parlamento y Las Salesas. Notoria resulta la escasez de descripciones ambientales, reducidas a la sucinta del "*escondite*" para configurarlo como lugar propicio al desarrollo de la relación adúltera. En cuanto a las coordenadas temporales, el relato atiende a la linealidad

de los acontecimientos con las imprescindibles alteraciones: el *in medias res* del capítulo primero, analepsis en los dos siguientes, para captar desde el principio el interés de los lectores, así como para explicar los acontecimientos desarrollados en el presente narrativo.

En cuanto a los personajes cabe destacar su reducido número: los tres protagonistas, más el innominado pintor con apariciones esporádicas en los dos capítulos primeros y en los dos últimos. Reducción que, contra lo que pudiera parecer, no sirve para la configuración de *caracteres* por cuanto las criaturas de ficción responden a planteamientos estereotipados, impulsados de principio a fin por idénticos móviles, que una y otra vez determinan sus actuaciones y que los convierten, en definitiva, en personajes planos, pese a la conflictiva existencialidad que se pretende transmitir a través de ellos. Deseo de trascender lo tópico de la historia y de sus actores, merced a la pátina de lo selecto o culto, argucia a la que asistimos desde el inicio de la novelita abierta con la siguiente dedicatoria: "*Al gran pintor Carlos Vázquez, una de cuyas obras inspiró esta novela*" (pág. 3).

Presentación y antecedentes.

Acorde con esta dedicatoria, el capítulo primero, **Realidad + Arte + Ilusión = Belleza** (págs. 3-9) tiene como escenario el estudio de un pintor. En él se sitúan a éste, a Gerardo y a una modelo, Ernestina, que prácticamente permanece muda durante toda la escena. El tema inicial del capítulo es de naturaleza estética, so pretexto del gesto del pintor: "*Volvió la espalda a su obra y la miró con un espejo de mano detenidamente*" (pág. 3). Este gesto da pie a un diálogo entre los dos personajes masculinos sobre la maestría de Velázquez, perceptible en *Las Meninas*: "*Pintó el contenido atmosférico de la perspectiva. Como yo quisiera pintar aquí el contenido psicológico de la modelo*" (pág. 4). Deseo y observación del pintor que nos sitúan *in medias res* y abren paso al retrato de la modelo en el que se confunden tres Ernestinas: la real, la del arte en el lienzo; la de la ilusión, reflejada en "*el óvalo del cristal*" (ibid). Cumple tributo este extenso retrato (prolongado en casi dos páginas) a los ingredientes de la mujer sensual y joven; en él, además, queda presentado el principal móvil de la novela. De otra parte, resulta acabada muestra del estilo entre coloquial y retórico del que López de Haro hace gala en el conjunto del relato. Sirva pues, la cita de parte de él como significativa muestra:

"Ernestina, la que respiraba sobre aquel diván de damasco rojo con su traje de noche de raso azul, color de cielo de verano en noche de luna; Ernestina, la de carne y de nervios, era el amor al alcance de la mano. En el lienzo sólo existía el rostro de Ernestina, su estilizado trasunto todavía sin contornos precisos. El peinado se desvanecía, el escote se esfumaba y lo demás eran trazos, rayas, que no obstante su vaguedad, sugerían ya las formas concisas y plenas de ese tipo de mujer que las modistas llaman "señora joven", para un director de cine demasiado gruesa, pero que Miguel Ángel juzgaría perfecta. El pintor estaba acertando a fijar el tono flavo, encendido, de la

cabellera, la garza claridad de los ojos y aquel resplandor remotamente anaranjado, aquel color de alborada, de su piel. Principalmente el pintor había acertado en la boca. No en la boca que veía todo el mundo, pura, fresca, alegre, signo de la personalidad de Ernestina para los observadores superficiales. No. El pintor había dicho: "Nada de boca en flor, la quiero ver en fruto", a lo que Ernestina, intuitiva, obedeció sellando los labios y haciéndoles avanzar en la actitud de emitir un sonido de flauta. Aquella boca, así, sólo Gerardo la había visto hasta entonces. ¿Cómo aquel demonio de pintor pudo adivinar en el rostro de Ernestina la posibilidad de un gesto tal que ni el propio marido de ella conociera tal vez? Aun los espectadores de menos imaginación sentirían, al contemplar el retrato, un impulso recóndito de robar aquel beso " (págs. 4-5).

Los indicios aportados sobre la relación secreta quedarán confirmados por el oculto destino reservado al cuadro: camuflado con doble marco entre las librerías del despacho de Gerardo. Destino que permite dar cuenta de la dedicación de este personaje a la política: "*allí se encerraba para tramar sus maquinaciones políticas o preparar sus discursos*" (pág. 7). Quedará desvelado, asimismo, el carácter adúltero y discreto de esta relación. "*Nadie sabe, ni remotamente sospecha, que engaña a su marido, y cuento, con su complicidad*" (pág. 8), de la que sólo quedará constancia en el retrato. Este tema nodular de la novela: el adulterio, queda sometido desde este primer capítulo a un tratamiento moralizante que anticipa su trágico final, por cuanto sus actantes se plantean, transmitidas a través de la voz narrativa, reacciones de aceptación rechazo ante la prueba (el retrato) de su oculta relación. Así Gerardo, al "*contemplar a Ernestina, perdurablemente copiada en su gesto más incendiario. Pero sentiría la tentación de mirarla en un espejo y entonces volvería a denunciarse le médula de sacrificio y de dolor, el fondo de tormento que existía bajo la tosca máscara de voluptuosidad*" (pág. 7).

Mientras que Ernestina, posando para satisfacer su vanidad "*pensaba que aquel retrato iba a ser la prueba de su amor loco y de su traición negra que en el lienzo quedarían escritos para siempre; con lo que se jugaba el honor, y la vida tal vez, por satisfacer un capricho del amante. La abrasaba su vergüenza de haber llegado a depravación tanta; pero, al mismo tiempo, que un hombre ilustre, domador de la suerte, la quisiera tener ante sus ojos siempre, le complacía*" (págs. 8-9). Apunte, sujeto a las tópicas relaciones de joven atraída por la experiencia y el poder del amante, que adelanta el otro tema central del relato: la vanidosa ambición de Ernestina; el "*domador de la suerte*" favorecerá la del marido.

El tratamiento moralizante del adulterio se completa con la percepción del pintor ante su obra maestra: "*no era una mujer lo que estaba retratando: era un pasión, pecado y atrición a la vez: ^(sic) el gran conflicto de una carne y una conciencia*" (pág. 8). Reflexión que sirve como pretexto para la cita de otros cuadros famosos con historia de ocultamiento parecida a la del lienzo de la novela: **La Maja desnuda** y **La Gioconda**; así como para una breve definición estética, acorde con los presupuestos realistas-naturalistas conformadores de esta novelita y de otras breves o extensas de López de Haro: "*a veces el genio, imitando*

a la Naturaleza, se esconde para producir lo más hermoso." (Ibid). Queda pues signado este capítulo, por un entramado de relaciones temáticas y estéticas que funcionan como acabada presentación del conflicto y de su enfoque narrativo.

El capítulo segundo, **Dos hombres** (págs. 10-17 ilustración en la 15), tiene como principal motivo a los dos protagonistas masculinos, vistos ahora a través de su relación profesional en la que actúa como mediadora Ernestina. Cuatro son los espacios en donde se ubican los acontecimientos: el estudio del pintor; en él se da por terminada la sesión de pose para el retrato, final propicio para complementar el retrato de la joven, transfigurada ahora en "*burguesita que ha salido de compras*" (pág. 10), opuesta a "*la dama insinuante y descotada que iba a pervivir en el lienzo*" (ibid); así como para incidir, por boca del pintor, en consideraciones acerca del matrimonio y del divorcio acordes con el binomio tradicional matrimonio = amor sosegado/ adulterio = amor ardiente: "*Te iba aconsejar que la divorciases y te casaras con ella, pero me doy cuenta de que no podías hacer disparate mayor. Con un amor demasiado ardiente puede ser el hogar, literalmente, un hogar en que te abrasaras*" (pág. 11).

Constituye el segundo espacio la calle, considerada tan sólo como lugar de tránsito: en la acera Ernestina toma "*un taxi*" (pág. 10); Gerardo ordena al chófer ir "*a escape*" (pág. 12) a las Salesas. Es precisamente el Palacio de Justicia madrileño, situado en esta calle, el tercer escenario que sirve para el informe sobre la actividad profesional y política de los *dos hombres*: "*En el Palacio de Justicia entró don Gerardo Gormar, abogado de primera cuota, ex ministro y jefe de la más importante minoría parlamentaria. Esperábale impaciente su primer pasante, Enrique Pomares ex subsecretario diputado también. Pomares tenía la toga puesta*" (pág. 12).

El diálogo entre ellos especifica las relaciones de confianza y a su vez de subordinación: Gerardo Gormar es el "*maestro*" (pág. 13), Enrique Pomares se pliega a sus órdenes, dadas, en la mayoría de las ocasiones, "*de sopetón*" (ibid), ya sea en el foro de justicia o en el parlamentario. En el primero de ellos queda el importante abogado y es la expectación que su entrada en la "*sala*" despierta, el pretexto narrativo para incluir su retrato enmarcado en un espacio adecuado a su aspecto:

"concierto suntuoso de mármoles y bronces, adecuado escenario a personaje de la parsimonia y atuendo de Gerardo Gormar, alto, fuerte, de perfil tajante, quijada robusta, ojos negros. Tipo de señor feudal castellano, atezado por los cierzos y endurecido por las lides. Una armadura adamasquinada irfale a su garbo tan bien como la toga. El Greco no hubiese desdeñado retratarle. A los cuarenta años sus cabellos grises no denunciaban provecdad; mas parecían calcinados por el calor de fragua de sus sesos." (pág. 13).

Acabada descripción del amante maduro e influyente que tópica e irremediablemente atrae a la *modelo*.

El cuarto escenario de este capítulo es la casa de Enrique Pomares exenta de descripción; se ofrecen,

no obstante, los referentes precisos -ascensor, personal de servicio- que permiten localizarla como vivienda burguesa. Encerrado en "despacho" (pág. 14), el aventajado discípulo de Gormar prepara la sesión vespertina parlamentaria pues, por decisión del "jefe", él será el encargado de llevar "la voz de la minoría" (pág. 11) en el debate parlamentario sobre la "reforma agraria" (pág. 13). Alusiones a la actividad política y a uno de sus temas más polémicos que permiten situar el presente narrativo en el período de la II República española, a la par que fijan el escepticismo político del autor empírico expresado a través del narrador omnisciente. En este sentido, la preparación del discurso parlamentario es presentada como escena teatral cuyos gestos, tonos y muletillas oratorias ensaya el joven diputado; ensayo previo que sirve, a su vez, para incluir el retrato de este personaje, así como para aludir, mediante breve analepsis, al papel que Ernestina ha desempeñado en su meteórica carrera:

"Decía los incisivos accionando, midiendo el volumen de voz y la justeza del ademán como un cómico que ensaya a solas. Parecía un bello loco en su celda. Se había despeinado, enmarañando los hilos de tinta -azul-negra, de estilográfica- de su pelo electrizado como el del gato que recordaban los ojos verdes en que fulgía la ambición. Con sus veintinueve años era un muchacho. Trajo al bufete y a la política todo el optimismo y la pujanza de sus campeonatos de esquí o de natación. Ernestina, cuando eran novios, le solía decir: "Si aplicas todas estas energías al estudio triunfarás, porque tienes acometividad, desparpajo y talento" (págs. 14 y 16).

Queda así configurada la relación triangular, signada por la ambición política, segundo de los temas centrales de la novela. De otra parte, el capítulo se cierra con un breve diálogo entre los jóvenes esposos en el que se vierte la confianza sin fisuras del marido, indicadora de su ignorancia sobre la aventura galante que hace "bajo el colorete, palidecer" (pág. 16) a Ernestina.

El tercer capítulo, **Una mujer** (págs. 18-26, ilustración en la 23) queda marcado por analepsis explicativa del presente narrativo; con éste se inicia, insistiendo, de nuevo, en el carácter pecaminoso del adulterio:

"Aquella tarde la pasaría con Gerardo en el "escondite". El marido tenía su afán en el Congreso, lo que aseguraba, como otras veces una junta o un viaje profesional, la impunidad de los amantes. Gerardo era prudente, ladino y poco aficionado a complicaciones. [...] ¿Cómo había podido llegar a esto? Ella no quiso, ella no quería, a ella la atormentaba el pecado, ella se rebelaba, y, sin embargo, vivía Ernestina en el profundo infernal de la más negra traición. ¿Cómo había podido llegar a esto? Recordó" (pág. 18).

Abarca el recuerdo las visitas de Gerardo a la casa familiar; el cambio experimentado en los dos a lo largo de los años: el joven que "carecía en absoluto de formalidad" (pág. 19), se convierte en triunfador, obtiene acta de diputado y es nombrado ministro; la niña que jugaba con Gerardo o paseaba "muy acurrucadita" (ibid) en su coche se transforma en "una estupenda mujer" (ibid) quien, en su "puesta de

largo", (ibid) propone al viejo amigo que le haga el amor: "*Ahora estáis de moda así, un poco maduros*"; (ibid) propuesta irrealizada, obviamente, y sustituida , y sustituida por anuncio telefónico de boda y petición de ayuda al amigo: "*-Es- le contestó aquel día- eso que dices en apariencia. En realidad es un abogado del que tú harás un hombre de provecho. Si no cuento con tu ayuda, no me caso*" (pág. 20). El "eso" aludido incide en las actividades deportivas y sociales de los jóvenes de los años veinte-treinta: "*Sportman [...] hockey, cocktail y craverna*" (ibid), contrapuestas a las aficiones de la generación anterior (la del maduro Gerardo). Diferencia esgrimida más adelante como inevitable causa de adulterio. Continúa la rememoración de Ernestina dando cuenta de los frecuentes encuentros entre el trío, durante los primeros años después de la boda: "*Gerardo era como el hermano mayor de los dos, el guía, el mentor; insensiblemente lo gobernaba todo*" (pág. 21). Se acerca *el peligro*, nueva consideración moralizante, asociada de forma directa a la ambición política: "*¿Se daba cuenta Ernestina del peligro? No, no se daba cuenta; no lo sospechaba; le parecía aquello todo tan natural como la salida diaria del sol. Los rosales tampoco se dan cuenta de lo que va a acaecer en sus yemas por obra del sol.*"

La política vino a complicarlo todo, a enredarlo." (pág. 22). Su resultado, el inicio de la relación adúltera. Pomares sugiere a la esposa la visita al amigo, para convencerlo de que lo incluya en "*la candidatura*" (ibid), apostillada por el narrador en términos análogos a los usados para Ernestina: "*Pomares no se dió cuenta del peligro. Es ciega la ambición*" (pág. 24). Los ingredientes están servidos: la visita acaba con aceptación del ruego a cambio de especialísimos favores de la joven-niña, resumen que cierra el capítulo y explica aquel gesto captado en el retrato:

"- Sus ojos se anegaron de gratitud bajo la mirada a fondo del bienhechor. Y fué un impulso. De niña, cuando ella le pedía a Gerardo una golosina o un juguete, él solía preguntar; "¿qué me darás tú a mí?" De niña, ella contestaba siempre: "Un beso". Ahora no sonaron ni la pregunta ni la respuesta, pero inconscientemente -inocentemente - Ernestina puso aquel gesto que copiaba la sagacidad del pintor" (pág. 26).

Adulterio y política.

Los tres capítulos correspondientes al desarrollo de los acontecimientos aportan escasas novedades. En ellos se insiste en el significado moralmente negativo del adulterio, planteado desde distintas voces en los capítulos de presentación; se retoman, asimismo, algunos hechos presentados por el narrador, corroborados por intervenciones de los personajes y asistimos al ejercicio parlamentario de los "*dos hombres*" (pág. 10) culminado en crisis de gobierno. Ingredientes previsibles, por informaciones de anteriores capítulos. El elemento de cierta novedad reside en el protagonismo concedido al espejo, objeto real-simbólico que establece correlación con el título de la novela, por cuanto la visión fugaz del verdadero Gerardo desvela y anticipa su comportamiento perverso, enmascarado en su imagen superficial-pública;

imagen reflejada que, en definitiva, presta verosimilitud al desenlace trágico.

El título del cuarto capítulo, **La cadena** (págs. 27-34, ilustración en la 31) adquiere valor dilógico: significado de inevitable dependencia entre los amantes, o serie de acontecimientos que desembocan en una actuación estelar del joven tribuno con resultado de crisis de gobierno. La unidad de estos dos móviles narrativos viene dada por coincidencia en las coordenadas temporales: la tarde anunciada para el encuentro en el "escondite" coincide con la sesión parlamentaria sobre la reforma agraria. El primer escenario, reincide en el sentido amoral de la relación adúltera:

"Estaban en el "escondite": un entresuelo decorado desvergonzadamente según era su destino. Todo tapizado, guatado, alfombrado, áfono, con lujo de divanes fofos, de cojines fonjes; todos los cristales granulados y gruesos, verdes que apenas dejaban pasar la luz diurna en débil claror glauco de fondo de mar. A Ernestina, una vez allí, le parecía haber descendido siete estados bajo tierra. Se escondían para amarse, como los topos. Sólo era blanco brillante el departamento de la "toalé", en donde mármoles, porcelanas, metales, espejos y chorros de agua ofrecían pureza a la impureza" (pág. 29).

Acorde con este continuado tono moralizante, la posible escena erótica queda eludida, sustituida por severo discurso de Gerardo sobre el enmascaramiento de la verdad, sobre la hipocresía como norma de conducta entre los hombres: único animal que engaña a sus "congéneres" (pág. 28), a sí mismo e incluso "al Dios en quien cree" (ibid). Narrativamente se justifica tan prolongada digresión, por la rememoración del silencio de los amantes sobre sus verdaderos sentimientos en la lejana "puesta de largo": engaño en el pasado, repetido en "otro engaño." (Ibid) presente. Se sucede el diálogo con reiteradas peticiones por parte de Ernestina del cese de una situación "que me envenena la sangre" y que puede traicionarla en momentos de delirio:

"Tú conoces mi mala costumbre de nombrarte desde aquél día, desde aquella hora en que sorprendida, loca, en un delirio, casi grité: "¡Gerardo!" Las tres sílabas son como el sonido de nuestro amor, de nuestro delito, y, sin quererlo, brotan de mis labios, suben a mis labios, yo no sé si desde el fondo de mi sensibilidad o desde el fondo de mi conciencia. Lo que sí sé es que esas tres sílabas van a "ser mi perdición". (pág. 30).

Nótese la huella del estilo balbuceante, y repetitivo de Felipe Trigo en este fragmento, el primero en el que, con expresión eufemística, se alude a la pasión que ha encadenado a la joven con el maduro amante. La solución de divorcio, planteada por Gerardo, es rechazada y los argumentos esgrimidos retoman lo que ya el lector conoce: "Mi marido me quiere, es bueno, es leal, es todo un caballero. Y es obra mía" (págs. 30 y 32). Discurso de autoafirmación seguido de las habituales consideraciones morales: "Ya me has tenido, Gerardo, ya conseguiste lo que deseabas. Haz lo que tantos hacen, lo que es tan de vosotros los solterones, los cazadores de virtudes: déjame. No te lo voy a reprochar" (pág. 32).

Sin embargo, la moderna eva, ante la rotunda negativa del amante reacciona "*resignada [...] humilde*" (ibid), una vez más se rinde al fingimiento: el "*kimono negro*" con "*dragón dorado*" (ibid) es sustituido por "*pergeño de gran dama*" (pág. 32). A su costumbre de fingir acude, cuando el confiado marido le comunica al llegar a casa que el éxito de su discurso ha motivado la crisis de la mayoría parlamentaria, que es necesario "*trazar una línea de conducta*" (pág. 33) y que a "*Gerardo no se le encuentra por ninguna parte*" (Ibid).

El siguiente capítulo, **El espejo** (págs. 35-37) atiende a la imagen privada y pública del jefe de la minoría parlamentaria. Para aquella se recurre al espacio de ocultamiento y será en él y ante el gesto inocente y repetido de "*mirarse al espejo*", antes de acudir a "*la última parte de la sesión de Cortes*" (pág. 35), cuando tiene lugar el hecho al que alude el título de la novela:

"Gerardo "se vio" [...] Al otro, al auténtico, al que permanecía escondido detrás del gesto social [...] Había visto un Gerardo odioso, protervo, sádico, vil: un individuo que tenía los ojos bizcos y en los labios retraídos y violáceos la expresión de la más sañuda crueldad y de la sagacidad más repulsiva; un candidato al patíbulo" (págs. 35-36).

Rápidamente es rechazada esta profética imagen para adoptar la máscara de "*Jefe de partido, posible jefe de gobierno*" (pág. 37). Con ella llega al espacio público, la Cámara. Pomares, exultante por su éxito, le informa de lo acontecido durante su ausencia; el grupo "*gormacista*" (ibid) aplaude entusiasmado al joven diputado; Gerardo acalla los aplausos y declara su orgullo "*porque la dialéctica y las galas de este joven tribuno son decía- flores cultivadas en mi jardín*" (Ibid). Continúa mostrando su paternal desacuerdo con la actitud y discurso del inexperto parlamentario y concluye solicitando al secretario "*redacte una nota oficiosa*", anunciando una intervención para el día siguiente. En ella expondrá la postura del partido ante una crisis que considera lamentable y pernicioso para los intereses del partido.

El capítulo sexto, **Rivales** (págs. 38-44, ilustración en la 41) atiende al enfrentamiento entre maestro y discípulo aventajado quien "*con noble arrogancia juvenil se rebeló contra aquella farsa y la desbarató por el procedimiento expeditivo de enseñar el juego*" (pág. 38). El farsante, el taumaturgo es, claro está, Gerardo, quien "*sofisma tras sofisma, maquiavelismo tras maquiavelismo, se las compuso de modo que sin desautorizar lo dicho por Pomares, lo volvió completamente al revés*" (ibid). Vuelve a ser protagonista en este capítulo la comedia y farsa de la vida política, opinión del autor transmitida a través del narrador y subrayada ahora por la única apelación a los lectores usada en la novelita: "*Ya supondrá el avisado lector que al día siguiente se intentaba la formación de un Gobierno de los llamados de coalición*" (pág. 39). La necesaria búsqueda de diputados para cargos ministeriales encomendada a Gormar retoma un planteamiento narrativo análogo al que vimos para la constitución de la lista de candidatos a diputados; diálogo de la joven pareja, dudas sobre las decisiones de Gerardo... No obstante, las reacciones son bien distintas: firma decisión de Enrique de derribar a él y a su gobierno si no lo nombra ministro, resolución refrendada por

la mujer: "-¡y *harás bien!*" (pág. 40). Evolución de actitudes, resumida por Pomares como resultado de un cambio, en Gormar, por razones para él desconocidas: "*de bienhechor se convirtió en enemigo solapado y traicionero*" (ibid); cambio en el que sobrevuela la envidia y que preludia el trágico desenlace. Una doble llamada telefónica interrumpe el diálogo: Gerardo, haciéndose pasar por modista de la señora, la cita para la tarde siguiente "*A la hora de siempre*"; y a Enrique lo emplaza en su despacho, a las ocho, para tratar un importante asunto no desvelado. Se cierra el capítulo y esta segunda parte de desarrollo de los acontecimientos, con breve conversación entre los esposos, basada en conjeturas acerca de las intenciones del antaño "*hermano mayor*"; anticipo de lo que habrá de ser el desencadenante del drama:

"- *Me escama esto. A las ocho en su despacho, que le espere si tarda. Puede ser para el acoplamiento de carteras; puede ser para pedirme que renuncie a ser Ministro por esta vez. ¡Qué sé yo!*

- *Difícil es calcular- dijo ella*" (pág. 44).

El drama del espejo.

En los tres capítulos que constituyen el desenlace culmina el tratamiento moralizante con que el adulterio ha sido reiteradamente expuesto en capítulos anteriores, por consiguiente, el castigo a la culpa cometida será la muerte de los transgresores del amor socialmente instituido.

El sonoro título del séptimo capítulo, *Canalla* (págs. 45-50) toma la interjección repetida, en su primera parte, por Ernestina ante las directas declaraciones de Gerardo. Tiene lugar la escena en el "*escondite*", "*a la hora de siempre*" anunciada por la llamada telefónica del capítulo anterior: las siete de la tarde. El móvil del conflicto es también el anunciado: el jefe del partido, encargado de formar gobierno, ha decidido conceder un ministerio a Enrique Pomares, si bien su decisión no atiende a sus méritos sino a las satisfacciones que le proporciona Ernestina: "*Él no me interesa. Es un vanidosillo que imagina merecérselo todo[...]* No lo destrocé de un papirotazo pensando en tí. Te llevaba en los sentidos, respiraba todavía tu aroma, no se había enfriado en mis labios tu último beso" (págs. 45-46).

Declaraciones ajustadas al estilo de la novela galante, eludidas por este personaje, sin embargo, hasta este momento de la historia. A ellas añade las referencias al "*engaño*" del ingenuo marido y las completa con frase tópica, y lapidaria "*Ven acá, preciosa. Y que no se queje el novel Ministro. Si buena mujer le robo, buena cartera le doy*" (pág. 46); conjunción de palabras y actitudes que funcionan como alerta al pundonor de la joven esposa. Se obra así el milagro (algo forzado parece obvio que, aunque omitidas en el discurso narrativo, declaraciones similares a estas habrían de haberse producido en anteriores encuentros) de convertir la resignada humildad de Ernestina, en firme resolución de poner fin al fingimiento que le "*envenenaba la sangre*" (pág. 28): abrazo al vacío, reiterados insultos, bofetada como respuesta ante la "*ignominiosa*" (pág. 47) pregunta: "*¿No fue por una cosa así, por conseguir una posición social por lo*

que...? (ibid) que culminan con una despedida contundente: "*¡Canalla! y escupiéndoselo enloquecida - ¡canalla, canalla, canalla, salió Ernestina del "escondite"* (Ibid).

Sobre el carácter perverso del "*canalla*" incide la segunda parte del capítulo. La entrevista anunciada en el despacho va precedida de irónico comunicado a los periodistas, al llegar a su casa, sobre "*una importante gestión fallida*"; (págs. 47-48) de contemplación del cuadro oculto que aviva sus deseos y le lleva a pensar, incluso, en el asesinato. El diálogo, en fin, entre los "*dos hombres públicos*" (pág. 48) subraya el cinismo del político que condiciona los intereses públicos a los privados, maquiavelismo aparentemente objetivado, como en casos anteriores, apelando a razones de estrategia política. Sin embargo, esta artimaña vuelve de nuevo a fallarle: el discípulo conoce los subterfugios del maestro y ante su directa declaración final: "*no te hago Ministro porque no me da la gana*" (pág. 50). La respuesta será de frontal rebeldía: "*No será usted Presidente porque no quiero yo*" (ibid).

El título del capítulo octavo, **El drama** (págs. 51-55), remite a un doble significado: el suicidio de Ernestina y el drama del amante: "*Gerardo "se vio" por segunda vez*" (pág. 55).

De nuevo, una llamada telefónica funciona como elemento de interrupción del diálogo y como medio narrativo para informar de un hecho. La acalorada y discordante conversación interrumpida es la de los políticos rivales, personajes ubicados aún en el escenario anterior; el acontecimiento, el accidente grave de la señora de Pomares; el transmisor de la preocupante noticia, un personaje tangencial: el secretario de Gormar. El anuncio de la tragedia les hace olvidar sus anteriores diferencias: los dos hombres se dirigen rápidamente en el coche de Gerardo hacia su casa; los dos entran en ella a la vez y juntos contemplan el cuerpo de Ernestina, yacente, en el tocador: "*la arista de un mueble en su nuca se anticipó al veneno, cuya intervención atestiguaba un pomo vacío sobre la mesita de cristal*" (pág. 53). Distintas han sido, sin embargo, las reacciones de los rivales desde que les fue dada la noticia: "*Pomares callaba [...] Gerardo, en cambio, no podía callarse*" (pág. 52); actitudes mantenidas ante el cadáver de Ernestina: Gerardo se arrodilla, comprueba el pulso, los latidos y rompe en reiterado lamento: "*¡Se ha matado...*" (pág. 52) acompañado de patéticos gestos; Pomares, por contra, "*permanecía en el umbral quieto, como si lo hubiese petrificado la impresión*". (Ibid). Recuperado y acuciado por la inquisitiva mirada de Gerardo, le lanza breve y certera pregunta: "*¿Por qué se ha matado? ¿Por qué?*" (Ibid). Brevidad contestada con largo parlamento, otra puesta en escena, del político que hace al marido sentirse culpable por no haberla hecho feliz; infelicidad que "*la ha llevado al suicidio*". Cumple el efecto buscado el maquiavélico discurso: la rebeldía ante el "*maestro*" se torna en súplica de perdón; "*Estaba loco, pero fue sólo un momento*" (pág. 55). El destino trágico, no obstante, acecha al "*canalla*": las tres lunas biseladas del armario le desvelan su verdadera imagen por segunda vez.

El penúltimo capítulo y último de los correspondientes al desenlace lleva por título **La Implacable** (págs. 56-61), clara alusión a la muerte como castigo y, claro está, el objeto de la fatal ira es el perverso

personaje, pese al notorio cambio de actitudes desde el suicidio de Ernestina. Implican estas transformaciones el invento de una mentira piadosa para consolar al joven viudo: el diagnóstico de un "*lupus tuberculoso*" (pág. 56) en la sien que progresivamente afearía su rostro, la determinaron al suicidio; la petición al Jefe de la Minoría, encargado (tras su personal renuncia) de formar Gobierno, de que nombre a Pomares Ministro de Gobernación:

"Allí la política, el orden público y las cien mil chinchorrerías de cada hora, serán su remedio.

Pomares fué, pues, Ministro. Un Ministro simpático a la opinión, porque la leyenda del suicidio de Ernestina, heroísmo de una belleza, hizo fortuna. Sobre todo entre las mujeres" (págs. 56-57)

y, finalmente, su retirada temporal de la política. Todo ello, sin embargo, no es sino máscara pública tras la que se oculta una íntima verdad: "*Lo que le interesaba era "no volverse a ver"* (pág. 57). Obsesiva idea que lo persigue y de la que inútilmente trata de zafarse: su ayuda de cámara lo afeita o anuda la corbata; viaja a París en automóvil y sin espejo retrovisor; evita los viajes en tren: los coches-cama y coche comedor siempre tienen espejos; da un rodeo cuando se acerca a superficie, pulimentada o acuífera, que pueda reflejar su imagen... Su "*espejofobia*", ampliamente (unas tres páginas) relatada y comentada por el narrador omnisciente, se cierra con un párrafo resumen de los dos momentos en que Gerardo "*se vio*" y que convertirían su vida en la del hombre que huye de su imagen:

"Aquellos Gerardos, aquel Gerardo, porque todos eran "él", se presentó por primera vez, como los fantasmas, en el espejo del "escondite". Entonces fue un momento. Le bastó a Gerardo darse cuenta de que estaba allí para que se borrara. Pero este Gerardo de ahora no se iba. Desde que apareció en las tres lunas, de pie, junto al cadáver de Ernestina, parecía que pisando el cadáver de Ernestina, desde entonces este Gerardo odioso, bizco, criminal, patibulario, saltaba de uno a otro espejo, estaba detrás de todos los cristales y temblaba en las linfas de todas las fuentes" (pág. 60).

Inútil huida. En el recorrido para dirigirse al campo y así poder vivir en una casa "*sin espejos ni cristales, ni fuentes, ni arroyos...*" (ibid), el destino, disfrazado de "*bruto chófer que había vuelto a montar el espejo retrovisor!*" (pág. 61), le devuelve su fatídica imagen con resultado de accidente mortal. Se cierra el capítulo con la pública difusión de su muerte, voceada por los vendedores de periódicos en las calles de Madrid y con la recuperación del pintor de su obra de arte: "*En cuanto el pintor lo supo, fue al despacho de su amigo y se llevó el retrato a su estudio*".

El epílogo, **Dos años después** (pág. 62), con tan sólo dieciocho líneas, recoge el diálogo entre el pintor y Pomares "*que pronto sería Presidente y de quien se decía que iba a casarse con una morena*" (pág. 62). El tema de la entrevista gira en torno al retrato; inventa el pintor una historia creíble sobre un encargo secreto de Ernestina antes de que su belleza se perdiera; solicita poder enviarlo al "*Salón*". (Ibid); accede Pomares, si simplemente lo titula "*Retrato*". *Y nadie la reconocerá. Yo mismo le confieso a usted que no le encuentro parecido. Esa boca así, en botón, no es su boca.*" (Ibid) Apreciación que incide, hasta el final,

en la doble imagen de Ernestina simbolizada a través de la boca, comodín narrativo utilizado como elemento de coherencia textual, así como en la mantenida ignorancia del incauto marido.

El lacónico cierre del epílogo, por su parte, insiste en el trágico final del adulterio, asociado a su prueba, el retrato: "*Ganó el cuadro una primera medalla. Fue lo único que salvó.*"

16.2.3. Un ejemplo moralizante.

También la novelita al igual que su referente pictórico-estético se expuso al público tres meses después y de manera análoga su temporal ocultamiento aparece mediatizado por el adulterio, tema tabú en **La Novela de Una Hora**. Recordemos, en este sentido, cómo la única novelita que roza este tema es la de Pedro Mata, **El número uno**, tercero de los títulos de la colección, cuyo final abierto ofrece al lector la posibilidad de elegir entre la continuidad de la relación joven-mujer madura que acabe en adulterio o el cese de la misma; ambigüedad ausente en la de López de Haro. Así pues, y pese a las recurrentes consideraciones sobre el peligro y amoralidad de las relaciones extraconyugales, plenamente confirmadas por el desenlace trágico de sus agentes, la mera presencia de este tema parece no adecuarse al proyecto ideológico de **Editores Reunidos**, ni tan siquiera (al modo de los "*exiemplos*" medievales) como negativa historia destinada a enseñanza ejemplificadora de conductas contrarias a las convenciones sociales. Tampoco surtieron efecto, en tan severos censores, las elusiones de escenas galantes, sustituidas, según hemos anotado, por severos discursos o autorecriminaciones de la adúltera; ni la cautelosa omisión de rasgos de estilo que permitieran asociar a la novelita con las inscritas a la corriente erótica. Si a todo esto añadimos un tema, aunque secundario, importante para el desenlace y contrario a la moral católica: el suicidio de Ernestina, obtenemos la cabal prueba de que el retraso en la publicación de la novelita de un promotor famoso vino determinada por razones de discordancia ideológica con los promotores de la revista. Aún cabría añadir otro factor *non grato*: el tratamiento crítico y degradatorio de la política y los políticos que López de Haro transmite a través de los comportamientos y actitudes de sus criaturas de ficción: el Parlamento como foco de comediantes, sujeto al arbitrio de unos pocos, atentos a intereses particulares o de partido, más que a las repercusiones de su actividad pública en la ciudadanía. Obsérvese, además, que los personajes políticos de la novelita: Gerardo Gomar y Enrique Pomares, por su profesión (abogados de primera fila) y estatus social bien pueden ser asociados con partidos de programa político conservador. Distante escepticismo político, en fin, no proclive al rearme de los grupos de derechas, en vísperas de la guerra civil. Paradoja de paradojas: un relato eminentemente tradicional en planteamientos narrativos y temáticos, bastante menos atrevido que novelas (incluidas las del propio López de Haro) masivamente publicadas en las dos primeras décadas del siglo, se convierte en producto pernicioso para mentes bienpensantes en el año 36.

NOTAS

1. Corresponden, respectivamente, a los números 116 y 149, tardía incorporación ampliamente compensada por ser continuada y abundante su presencia en colecciones posteriores, incluidas las de vida breve: **El Libro Popular: Los Novelistas**; la valenciana, **La Novela con Regalo**, **El Cuento Galante**, **La Novela de Bolsillo** y **Almanaque de Amor**.
2. Para mayor detalle de títulos, números y año, tanto en esta colección como en otras en las que colaborara López de Haro, Cfr. nuestro apartado de **Bibliografía**. Granjel (**Eduardo Zamacois y la novela corta**, Salamanca, P.U.S., 1980, pág. 72) cuantifica diez títulos para **Los Contemporáneos**. Recordaremos, una vez más, las dificultades para la elaboración de un catálogo completo de relatos de López de Haro (y otros autores) publicados en colecciones populares: en este sentido, tanto nuestro apartado bibliográfico, como las referencias a novelitas editadas en distintas revistas son mero acercamiento y queda "obviamente, sometidas a revisión de investigaciones posteriores, si las hubiera. Téngase en cuenta, además, el práctico desconocimiento de colecciones seguidoras del modelo Zamacois en provincias, por ejemplo, la valenciana **La Novela con Regalo** en la que López de Haro publica dos relatos no recogidos en ninguno de los listados sobre sus obras que hemos manejado.
3. Para información más puntual remitimos al apartado III.3.2. Allí apuntamos cómo el orden de intervención parece planificado atendiendo al grado de popularidad de los participantes en esta experiencia colectiva: una prueba más de la fama de López de Haro, entre los lectores de novelas de quiosco, desde 1918 año de edición de **La tristeza del ocaso**.
4. Aunque no coincide la fecha de escritura con la de publicación parece probable que si coincidiera con la de entrega al sello editor. Fenómeno análogo de inédito reservado observamos en Lino Novás Calvo. Y podremos apreciar en los dos colaboradores siguientes: Pérez y Pérez y Martínez de la Riva, últimos autores del catálogo.
5. En **La Novela Mundial**, nº 19, 22 de julio, 1926.
6. Esta abundancia de títulos para **La Novela de Hoy**, sumada al hecho de ser el segundo autor de **La Novela de Noche**, **Demasiado hermosa**, nº2, 1924, colección promovida por Artemio Precioso, son indicios claros de que López de Haro fue uno de los novelistas con contrato en exclusiva. Aunque sin data, Atlántida, editorial del Mecenaz albacetense, publicó también una de sus novelas extensas: **Un hombre visto por dentro**.
7. Fue esta la segunda novela de López de Haro, editada por Pueyo que y según declaraciones del autor a Ataúlfo G. Asenjo, prologuista de **El fugitivo** (**La Novela de Hoy**, nº 431, 15 de agosto 1930) "*Se vendió en menos de dos meses la primera edición. Desde entonces sigo haciendo novelas*" (op. cit. pág. 6).
8. Cfr. R. Cansinos-Asséns, **La Nueva Literatura. Las escuelas literarias II**, Madrid, Sanz Calleja, s.a., págs. 178-180.
9. Hemos tenido acceso a dos de ellas, publicadas en **La Farsa: Entre desconocidos**, nº 21, 28 de Enero, 1928; estrenada dos días antes en el teatro Calderón de Madrid y **Ser o no ser**, nº 122, 11 de enero, 1930; estrenada el 2 de marzo de 1926 en el teatro madrileño de la Princesa.

10. Ejerce como notario primero en un pueblo manchego, experiencia de la que se nutre la primera de sus novelas de la vida: **En un lugar de la Mancha**. En 1933 lo encontramos con notaría en Barcelona "una de las que más dinero producen (sic) en toda España" según Joaquín Belda en "Rafaelito López de Haro". **A fuego lento**, **Los 13** nº 4, 25 marzo, 1933, pág. 3.

11. Corresponden las citas a Joaquín Belda, prólogo citado págs. 3 y 4. No obstante, el propio López de Haro admite que las por él llamadas *novelas de la carne* "son concesiones al bolsillo: se escriben para ganar dinero". Cfr. E.G. de Nora, **La Novela Española contemporánea. I**. Madrid, Gredos, 1970, pág. 400.

12. **La Novela Mundial**, op. cit., págs. 4-7. Van precedidas estas páginas informativas sobre vida-obra del autor de un catálogo de OBRAS DEL MISMO AUTOR atendiendo a la división de los tres tipos de novelas: de la vida, de las almas, de la carne; Novelas cortas, Estudios y Teatro. El apartado más amplio lo constituye el de **Novelas Cortas**, le sigue el de **Novelas de la vida**, y tan sólo dos **Novelas de las almas: Sirena** y **Ante el Cristo de Limpias**. Se completa el anuncio con **Su majestad el individuo** (Estudio) y **La zarabanda de pasiones** (Teatro).

13. Son cuatro las novelas publicadas a partir de 1939, incluidas dentro del grupo de "Novelas de las almas": **Adán, Eva y yo** (1939), **Interior iluminado** (1945) **Entredós** (1955) y **Alonso Quijano** (1959). En esta última aparecen referencias a las novelas extensas y breves, así como a sus obras dramáticas. No se aportan datos sobre fechas ni sellos editores.

14. Cfr. **Raros y olvidados...** Madrid, Prensa Española, 1971, págs. 75-76.

15. Corresponden las citas, op. cit. págs. 400 y 402. Incide Nora en cómo esta capacidad de adaptación a diferentes temas, orientaciones ideológicas y estilo supone una continuada interferencia (no sólo de producción) entre novelas clasificadas en los tres grupos señalados por López de Haro. Ejemplifica con los inexactos límites perceptibles entre **La Venus miente** (1919), "novela de la carne" y **Poseída** (1911), "Novela de la vida".

16. Tanto las ilustraciones interiores, como la de cubierta aparecen sin firma y por sus trazos inexpresivos pudieran corresponder al anónimo ilustrador de números anteriores. La de cubierta representa a la figura femenina del "retrato" con el gesto bucal al que se alude repetidamente en la novelita. En la primera de las interiores (rememorativa: "El pintor miró a su modelo... (pág. 9)" (pág. 15) aparece el pintor; en la segunda, igualmente rememorativa "... mientras Enrique pronunciaba un gran discurso, ella... (pág. 18)" (pág. 23) la joven adúltera semipostrada y con gesto duro de evidente enfado. Las dos siguientes son anticipativas y recogen el tema y personajes políticos: en la tercera un grupo desdibujado de nueve hombres, de entre ellos destaca uno perfectamente perfilado y en pie "Fue el de Pomares un discurso claro, conciso, arrollador. (pág. 38) (pág. 31); la cuarta recoge a tres figuras con boina "Los vendedores voceaban por las calles de Madrid (pág. 61)" (pág. 43). La noticia divulgada es la muerte de Gerardo Gormar.

17. Según declaraciones del autor "En ninguna de mis novelas hay nada de la vida de nadie [...] No he conocido a nadie que me pareciese digno de ser protagonista de novela" (Prólogo a **El fugitivo** op. cit. pág. 3). Sin embargo, estas interferencias estéticas, pintura-novela, parecen sustentarse en recuerdos de infancia y adolescencia: "Mi tío Acisclo era muy amante de la pintura. Tenía la casa llena de cuadros, generalmente copias de Murillo, Velázquez, Goya..." (Prólogo citado pág. 5); de otra parte la profesión adjudicada a sus protagonistas masculinos coincide con la paterna y la suya propia. Indicios de raigambre ególatra circunscrita claramente al reducido núcleo familiar: "Mi padre, con sus leyes y sus lecturas científicas, y mi tío Acisclo, con sus versos y su afición a todas las artes, fueron mis mentores hasta los quince años..., y creo que lo siguen siendo todavía" (Ibid).

17.1. RAFAEL PÉREZ Y PÉREZ.

Con un autor bien representativo de la modalidad narrativa popular comúnmente denominada **novela rosa**, Rafael Pérez y Pérez (Cuatrecerdas-Alicante, 1891, Alicante 1948), llegamos al penúltimo inédito, **María Dolores**, de **La Novela de Una Hora**, publicado el 24 de julio de 1936, recién iniciada la guerra civil: momentos trágicos, nada proclives al mantenimiento de la revista, y menos aún a la historia que esta obrita relata.

A diferencia de sus dos predecesores: Lino Novás y López de Haro y de quién habrá de seguirle: Ramón Martínez de la Riva, el nombre del escritor alicantino queda adscrito a nuestra revista desde sus números iniciales, al ser incluido tanto en la nómina de colaboradores, como en el reclamo: "*En preparación, obras de...*", lo que hace suponer que **Editores Reunidos** contaba de antemano con su colaboración. Sin embargo, salvando estas generales referencias, la novelita de Rafael Pérez y Pérez, se ofrece a los lectores sin anuncio previo: ni reclamo sobre obra y autor ni, tan siquiera, la genérica advertencia "*próximamente*". Señalamos en nuestro apartado de **Diseño Editorial**, cómo estas irregularidades vinieron determinadas por las cruciales fechas de su publicación, poco propicias para atender a estos nimios detalles, tanto más cuanto el paulatino declive de la colección llevaba aparejado, entre otros, cambio en el diseño de la contracubierta, espacio destinado en números anteriores a estas informaciones anticipativas. Incidiremos ahora en otros factores que amplíen y expliquen tanto estas anomalías, como el postrero lugar que el novelista rosa ocupa en la colección y que nos induce a considerar como hipótesis fiable el hecho de encontrarnos, de nuevo, ante una *novela en reserva*.

Es indudable la fama de Pérez y Pérez en los años treinta según atestigua su prolífica producción de novelas, así como su éxito de ventas. Prueba fidedigna de ello son las declaraciones de **Editorial Juventud** (su fiel editora¹), recogidos en la encuesta a los editores promovida por **Almanaque Literario**, 1935². La respuesta a la primera pregunta: "*¿Cuál ha sido su "best seller"; es decir: qué libro o autor ha vendido usted más en 1934?*", coloca en el mismo nivel de popularidad a Stefan Zweig y a Pérez y Pérez:

"I. En nuestra serie de biografías: "María Antonieta", de Stefan Zweig. En nuestra serie de novelas: "¿Y ahora qué?", de Hans Fallada. En la serie de novelas populares las obras de Rafael Pérez y Pérez" ³

Ahora bien, esta fama como autor de novelas, eufemísticamente denominadas populares, rompe con el prurito de calidad pretendido por **La Novela de Una Hora**; aunque su venta estaba asegurada, sería consumida por un nutrido grupo de destinatarias; la revista quedaría incontestablemente contagiada de cierta vulgaridad. Observemos, en este sentido, como **María Dolores**, es la única colaboración de Pérez y Pérez para colecciones de quiosco; claro indicio éste de que su firma, no era cotizada entre estos medios populares. Pudiera justificarse esta ausencia por el hecho (por razones exclusivas año de nacimiento) de

7201 II

MARIQUITA MONLEON

por
RAFAEL
PÉREZ
Y PÉREZ



EDICIÓN ESPECIAL DE
"LA NOVELA ROSA"

Cubierta correspondiente a la primera edición, agosto, 1934.

pertenecer a la generación joven; no obstante, habremos de puntualizar que su producción novelesca se inicia en fechas tempranas, (1915) cuando las revistas noveleras estaban apenas iniciando una prolífica existencia que habría de prolongarse hasta finales de los años veinte.

La escasa cotización de su popularísima firma en las revistas genéricas seguidoras del *modelo Zamacois*, corre paralela a las apreciaciones de sus coetáneos sobre su obra y aún a las de la crítica posterior:⁴ las referencias a Pérez y Pérez quedan signadas por el marbete de creaciones rosa-históricas, rosa-folletinescas o rosa-edificantes⁵, como subliteratura, como producto, en definitiva, degradado de un modelo: la novela naturalista-realista de corte sentimental, obsoleto en los años treinta, mas no por ello poco operativo entre sus ingenuas seguidoras. Aspectos de difusión de cultura de masas, análoga a la pervivencia de la novela por entregas en los primeros decenios de siglo y que, en el caso de **María Dolores** y otras novelitas similares, funcionan como eficaces transmisores de una ideología anclada en la tradición, sumamente conservadora, que habría de prolongar sus efectos hasta bien entrada la época franquista: las novelas de Pérez y Pérez fueron leídas y coleccionadas (según hemos podido reiteradamente constatar por testimonios directos de sus lectoras) por mujeres de clase popular y media en los años cuarenta y cincuenta.

Por otra parte, esta única colaboración de Pérez y Pérez para colecciones de quiosco nos permite añadir nuevos datos a los apuntados en el capítulo dedicado al director de la revista, Mariano Tomás, sobre las relaciones entre **Editorial Juventud** y **Editores Reunidos**. No parece fortuito que **María Dolores** sea la única obra de Pérez y Pérez editada fuera de **La Novela Rosa**, serie promovida por la editora barcelonesa en la que el escritor alicantino tuvo indiscutible destacada presencia, ni que su extensión sea notablemente superior a la media de los inéditos publicados en **La Novela de Una Hora** lo que obliga, según veremos, a un patente reajuste de espacios para condensar, en 59 páginas, el holgado centenar que le hubiera correspondido de haber sido publicada en **La Novela Rosa**, con formato, además, doble al de los volúmenes de nuestra revista. Reajuste, en fin, que apunta hacia un relato destinado a aquella colección, transvasado a la de **Editores Reunidos** en momentos de dificultades de pervivencia de la colección por falta de inéditos. La lejana data de producción "*Benilloba, 1934*" (pág. 62) confirman este transvase, así como su papel de *novelita en reserva*.

Señalemos, por último, la coincidencia entre los ilustradores no anónimos de nuestra colección: Bocquet y Longoria, autores, asimismo, de buen número de cubiertas de **La Novela Rosa**, entre ellas algunas de Pérez y Pérez⁶; coincidencias, en fin, que implican sintomáticas interferencias entre estos dos sellos editores.

17.2. MARÍA DOLORES.

El volumen número diecisiete de **La Novela de Una Hora** queda plenamente cubierto por **María Dolores**: ausencia de páginas iniciales de presentación (sólo una destinada a "*Primeros volúmenes*", en la

La novela de
UNA HORA XI XII I
X IX V II III

RAFAEL PÉREZ y PÉREZ 17
MARÍA DOLORES



Cubierta correspondiente al nº 17, 24 de julio, 1936.

que se incluye el catálogo de los dieciséis publicados) e, incluso, de las habituales destinadas a publicidad editoria, sustituidas en este penúltimo número por nueva plancha propagandística: "*Restos de edición*."⁷ Ahora bien, la extensión de la novelita obliga a una serie de reajustes que van más allá de estas cómodas supresiones: es perceptible la disminución en los tipos de letra y espaciados y aún han de ser suprimidos elementos apelativos que prestaron atractivo a números anteriores. Caso de las ilustraciones interiores que quedan limitadas a una en página completa, la 4; más otra, casi en miniatura, ocupa aproximadamente una cuarta parte en la penúltima página del texto narrativo. Ambas están firmadas por Bocquet⁸ y parecen dirigidas a subrayar los escasos elementos de modernidad que la novelita contiene. La primera recoge a la pareja protagonista: la figura femenina transmite una imagen de jovencita dulce y modosa, aunque con peinado e indumentaria próximos a los de la mujer de los felices veinte; al joven, sentado frente a ella, responde al canon de belleza varonil del hombre mediterráneo. En la viñeta segunda observamos, de nuevo, a la pareja dentro de un coche descapotable: símbolo de modernidad por excelencia, subrayado por ser la joven quien conduce. Loable esfuerzo imaginativo del ilustrador, que contrasta con la figura femenina presentada en cubierta de nulo atractivo, obra del anónimo dibujante.

Ocupa la novela desde la página 3 hasta la 62 (salvedad hecha de estas dos ilustraciones); prolongada extensión que, a diferencia del relato de Lino Novás (en él observamos reajustes de espacio físico similares a éste), no la convierten en novela grande, sino en una muestra más de la prolífica serie del largo centenar de títulos de Pérez y Pérez y al que bien podría **Editores Reunidos**, haberle aplicado el reclamo insertado en la contracubierta a la duodécima edición de **El Hada Alegría**(1975); "*Rafael Pérez y Pérez describe en inolvidables capítulos, donde alternan el idilio y la amargura, un conflicto profundamente humano, evocado en el dulce ambiente rural de las tierras levantinas*"⁹

17.2.1. Líneas argumentales, estructura y técnicas narrativas.

Por la escasa complejidad, en todos los sentidos, que esta novelita ofrece, abordaremos su estudio atendiendo conjuntamente a todos los materiales narrativos que la configuran inequívocamente como novela rosa, prestando especial atención a aquellos que nos permitan situarla ideológicamente en la serie de la que forma parte.

Se ubican los acontecimientos en "*tierras levantinas*", escenario común a tres ambientes que se presentan contrapuestos: el de la gran viudedad corresponde a Valencia como espacio propicio para escenas estudiantiles y galantes; medio conflictivo opuesto al "*dulce ambiente rural*", de la masía de Terra Nova, cercana a Ombell, apacible espacio proclive al idilio amoroso. Entre ellos un pueblo, Serrella, lugar cercano a Alcoy, como escenario de tránsito entre la ciudad y el bucólico espacio agreste y como punto de referencia familiar, en donde se condensan los valores del "*abolengo campesino*" encarnado en los padres de Fernando Molina, el protagonista de esta historia. Su estancia y desplazamientos hacia estos tres espacios sirven de

conexión entre ellos. A los escenarios levantinos, en presencia, se añaden las alusiones a otros más alejados: Madrid, el extranjero, Alemania, asociados a la cosmopolita coprotagonista de la historia, María Dolores, temporalmente retirada a una de sus propiedades: la masía de Terra Nova. En cuanto al tratamiento temporal, se ajusta el desarrollo de los acontecimientos: disposición lineal con analepsis explicativas del presente narrativo, apropiado al relato tradicional y acorde con su carácter popular. Alejado, por tanto, de todo efecto que implique dificultades para el seguimiento e interpretación de una historia igualmente convencional y anacrónica, aunque ubicada en fechas próximas a las de su redacción (1934). Tan sólo dos breves referencias temporales, ubicadoras del presente narrativo, pero lo suficientemente significativas que bastan como medio de sutil reconocimiento ideológico. La primera de ellas presenta al antirrepublicanismo como elemento recurrente entre personajes con distinto grado de cultura, instrucción y experiencias, hábilmente manipulado a través de un *diálogo natural* entre el estudiante de Derecho, Fernando Molina; el chófer de María Dolores, acompañante de la "Señora" (así es llamada por todos los que trabajan para ella) en sus prolongados viajes por el extranjero, y el pastor:

"- Hombre, ya que usted es tan atento, ¿por qué no hace el favor de darle este duro al chofer del autobús de línea y que haga por comprar todos los días cualquier periódico? Aquí vive uno como el burro de Vitoria...

- ¿Qué periódico, señorito?

- Pues... El Debate... o el ABC... o La Nación...

El chófer se echó a reír ampliamente.

- ¡Caramba! Yo creía -no sé por qué- que usted leería los otros periódicos; que sería usted republicano.

- ¿Quién, yo? ¿Republicano yo? Antes de entrar esto que tenemos ahora, la República de trabajadores, tenía muchas simpatías por este régimen; pero desde algún tiempo a esta parte he perdido todo aquel fervor.

Secundino sonrió, lleno de la satisfacción de encontrarse con alguien de sus mismas ideas. El pastor, que dormitaba, pareció despertarse al oír hablar del Gobierno. Incorporó un poco la cabeza, abrió un ojo y murmuró con un gangueo:

- Todos los gobiernos son iguales; si aquéllos eran malos, éstos no son cosa mejor" (pág. 31).

Naturalidad del diálogo que no oculta, precisamente, las alusiones bien significativas a periódicos conservadores o la oposición no tanto al régimen político republicano, cuanto a "*esto que tenemos ahora, la República de los trabajadores*", fácilmente identificable con el periodo azañista (1931-1933). Nótese además, como los personajes más preparados son los que se declaran no afectados a la República; mientras que el tono escéptico y discordante se reserva al menos instruido y todo ello subrayado por la plena aceptación, de un modelo social de dominio-sumisión (caciquismo rural) cuya validez, ni en el fragmento

citado, ni en ningún otro momento de la historia se pone en duda: idealizante inmovilismo colectivo con efectos de ocultamiento, de la realidad, en unos momentos en los que la Reforma Agraria se constituía en uno de los ejes de los debates políticos y parlamentarios y en los que se produjeron numerosas revueltas campesinas en la provincia de Salamanca, Extremadura y Andalucía¹⁰.

Próxima, textualmente, a esta ubicación del presente narrativo, aparece la segunda (facilita así la recurrencia para lectores poco avisados), ahora, a través de la vigilancia de la "Señora" a la cuadrilla de operarios:

"Desde la primera tarde que María Dolores Sepúlveda acudió al bancal, dióse cuenta de que Camilo tenía entre sus operarios un muchacho de extraña catadura. No abría la boca para arrear a la bestia, no cantaba, casi no alzaba los ojos a mirar a nadie; parecía como avergonzado y torpe. María Dolores había oído hablar de la Bolsa del Trabajo y sabía que la Casa del Pueblo de Alcoy solía enviar trabajadores a las masías. Éste podía ser uno de tantos obreros sin colocación que se veía en el trance eventual de agarrarse al arado. De ahí su torpeza y su vergüenza." (pág. 33).

Observaciones de un personaje, transmitidos por el narrador omnisciente clásico (exclusiva modalización del discurso narrativo usado en la novelita) que da cuenta de instituciones ("*Casa del Pueblo*") y política laboral ("*Bolsas de Trabajo*") características de la primera etapa de la II República Española. Referencias a un problema socio-económico del momento; "*podía ser una de tantos obreros sin colocación*" y cuya solución aparece signada por connotaciones claramente negativas: "*agarrarse al arado*", presentado como símbolo reiterado de "*torpeza*" y "*vergüenza*". Subrepticamente estas asociaciones negativas inciden, en lo no satisfactorio de las soluciones gubernamentales adoptadas ante acuciantes problemas, y, narrativamente, vienen en apoyo de la configuración aristocrática de los dos protagonistas ubicados en un medio distante y ajeno a sus intereses, formación y actitudes.¹¹

El relato, en fin, incluidas estas dos precisas referencias cronológicas, se configura desde una estructura narrativa convencional con las adecuadas dosis de realismo costumbrista que permita a los lectores *reconocerse* en las situaciones y personajes de la ficción novelada, tanto más cuanto el planteamiento del presunto "*conflicto profundamente humano*" implica, al modo de las narraciones y cuentos populares, un acontecimiento inicial de ruptura con las normas sociales que será corregido y superado en el transcurso de la historia.

La transgresión a las convenciones queda encarnada en el protagonista, Fernando Molina, quien, desconsiderado con el esfuerzo de sus padres, ha perdido el tiempo que debiera haber dedicado a sus estudios de Derecho en juergas y aventuras con coristas. Esta situación desestabilizadora, queda contrarrestada desde el inicio por la contrafigura moral de José María Polo:

"Polo era un muchacho metódico, ordenado, de procedimientos rectos, de acuerdo con una juventud normal y sana de muchacho educado en normas de disciplina y de moralidad. Su familia,

acaudalada y respetable, ocupaba en Alicante una destacada posición. Vivía en Valencia en una casa de la Gran Vía, donde lo colocaron los jesuitas cuando acabó el grado y salió del colegio para cursar facultad mayor" (pág. 6).

El será el encargado de hacerle recapacitar sobre sus actuaciones:

"el camino que llevas me parece muy malo [...]. Tu padre es un buen hombre, que se ha sacrificado trabajando como un bruto para hacer unas pesetas y ahora se las está gastando en ti con el afán de que tú no seas como él, un obrero del campo, sino un hombre de carrera. Y tú no tienes conciencia, ni sentido moral, si le engañas" (pág. 5)

Apelaciones a su conciencia y moralidad que rápidamente dan su fruto: el joven disoluto se muestra arrepentido, aunque no sabe cómo solventar dos problemas, insolubles, según él: decir la verdad al padre (ha falsificado notas de cursos anteriores) y librarse de una corista¹² que lo amenaza con llevarlo a los tribunales si no se casa con ella. El juicioso amigo, prototipo del hombre moral¹³, en su función de salvador, busca soluciones apropiadas previo acuerdo con Molina. El primer problema lo resuelve escribiendo una carta al padre contándole la verdad; el segundo visitando a la "*chavala*" (pág. 11) para comunicarle que el presunto futuro padre ha debido marchar al pueblo por motivo familiar urgente. Surten efecto las dos invenciones, y la primera sirve como pretesto narrativo para el desplazamiento desde Valencia hacia los espacios rurales, en donde el protagonista inicia su regeneración moral: "*Venta dispuesto a rectificar. Su vida por completo*" (pág. 13) Queda, pues, confirmada la veta rosa-edificante de la novelita. Ello supone a su vez la sustitución de las escenas costumbristas universitarias: nerviosismo de los alumnos en los finales de curso; conversaciones sobre profesores, asignaturas, aprobados, suspensos; celebraciones por las buenas notas de Polo, o las descripciones de casas de estudiantes, plazas y calles de Valencia por otras escenas y descripciones acordes con esta nueva vida proyectada. Comunes siguen siendo las continuadas referencias a normas de conducta sustentadas en valores ancestrales. Así, el pueblo nativo, Serrella, lo recibe con "*el simpático toque de oración*" (pág. 14) que conmueve "*hondamente al mozo*" (ibid) y lo hace acercarse, emocionado a "*la vieja casona de abolengo labriego, a cuya sombra había crecido la honrada estirpe de hombres recios de trabajo y de lucha, a que pertenecía Fernando Molina*" (Ibid). Es, claro está, el espacio apropiado para la esperada y temida escena entre

"el señor Filip un hombre de lucha. Alto, nervudo, fuerte: frisaba en los sesenta, muy bien llevados a pesar de la vida tremenda de trabajo que había soportado en África francesa haciendo carboneras, y como si el polvo del carbón se hubiera adherido a su piel y no pudiesen hacerlo saltar ni el jabón, ni la sosa, ni el agua, tenía los miembros de un color bronceado, el cual ponía notas de dureza en sus facciones incorrectas y bastas. Su aspecto era imponente y sugería el respeto más hondo."(pág. 15)

y el hijo descarriado, cuya "*innata nobleza, que parecía revivir al contacto del medio familiar, de tan*

honrado abolengo" (ibid) le induce a reconocer como cierto el contenido de la carta enviada por el amigo, pese al castigo que de ello pudiera derivarse. El reencuentro con las raíces familiares funciona pues, como definitivo cauce orientador de la nueva vida. Incide el diálogo consiguiente en la esforzada historia de los padres y resulta, cuando menos, sorprendente la callada actitud de la madre, anonimato subrayado por el narrador, al no concederle descripción o nombre que la individualice, quizá por ser presentada como mujer y madre por antonomasia:

"La madre entró silenciosamente y se puso al lado de su marido como si, consciente de sus deberes, retorciese su corazón que la inclinaba hacia el hijo para apoyar al esposo con su actitud. Era una de las escasas mujeres que saben ser madres" (pág. 17).

Relato de una historia llena de sacrificios que culmina con acusaciones patéticas,

"A mí me costaba cada año de tu carrera un fajo de aquellos billetes que gané con sudores de sangre, pero no me dolían; eran para mi hijo. Tu madre sonreía cuando me los daba, sacándolos del fondo del arca donde tiene envuelta mi cartera con un pañuelo de seda. Al sonreír, me decía, llena de ilusiones: "Algún día será juez, o registrador, o notario..." Mientras tanto, tú, nos robabas miserablemente como un canalla" (ibid).

Sigue a la historia de los padres el recuerdo-resumen de la vida del hijo: las apreciaciones del maestro y de los escolapios sobre la inteligencia del muchacho: *"tenías la cabeza clara"* (Ibid); los finales de curso con sobresalientes y matrículas; el repentino cansancio al llegar a la Universidad conocido por la carta reveladora, que, al hombre de firmes convicciones, *"En mi casa no tolero maltrabajos, ni chupópteros"* (pág. 18), le ha servido para planear una forma de vida para el hijo distinta a la proyectada: cambio de los libros por los aperos de labranza. Porque así *"la pendanga esa que te ha engatusado, no va a quererte cuando sepa que, si se casa contigo, ha de ir a la escarda, y a recoger oliva y vendimiar y a todas las faenas del campo. Pero todo eso irás ganando, porque al menos sabrás que tus hijos son tuyos y no vivirás con el recelo de que te los hayan metido de contrabando"* (Ibid).

Acaba el largo discurso admonitorio con la decisión paterna (*"los padres solemos resultar malos maestros"*-ibid-) de enviarlo a la masía de Terra Nova con el tío Camilo, para que se inicie en las duras tareas campesinas hasta *"cuando llegue Todos los Santos"* (ibid). La escena de defensa de los valores del *"abolengo campesino"* se completa con el pensamiento del mozo, preludio de la paradoja que subyace en esta encendida apología al trabajo y al esfuerzo asociados al campo, connotados, a partir de ahora, de significado marcadamente peyorativo: *"De todo lo que Molina hubiera podido esperarse, aquel golpe era el que menos se figuró nunca. ¿Dejar él su carrera y convertirse en un patán? ¿Bajar el de su nivel social e intelectual? Ni la crueldad más refinada hubiese podido inventar venganza semejante"* (pág. 19). Sigue al pensamiento la súplica, bajo palabra de un hombre de *"veintidós años"* (ibid), de una nueva oportunidad: estudiará todo el verano, y *"si en Septiembre no apruebo la Economía, el Civil y el Penal... entonces, haga*

usted de mí lo que quieras" (Ibid). La fortaleza, en fin, del joven y las lágrimas de la silenciosa madre consiguen el efecto esperado: cede el padre siempre que cumpla con dos exigencias: "*cortar en seco toda clase de relaciones con esa pendanga*" (Ibid) y pasar las vacaciones con el tío Camilo: "*En la sierra no hay faldas, ni casinos ni distracciones*" (ibid). Tendrá más tiempo para estudiar y aún le quedará tiempo libre para ayudar en las tareas del campo e ir aprendiendo, por si la promesa resultara incumplida. Queda así prefijado el lugar y las condiciones en las que habrá de realizarse la plena restauración del orden alterado.

Se dispone la marcha para el día siguiente "*al rayar el alba*" (ibid). Antes de la partida, acude Fernando a una fiesta de despedida de novios, pretexto para un cuadro aldeano que incide en lo negativo de "*la vieja ética rural*" (pág. 21): el carácter calculador y práctico de las madres "*cazurras*" (pág. 20) que hacen planes para la conquista del estudiante y apuesto mozo, "*premio gordo tal vez en la lotería del matrimonio dentro de un pueblo como Serrella...*" (Ibid) o la incomprensión de la exnovia, Julia, quien ante "*la actitud leal, sincerísima y valiente de Fernando Molina que no ocultaba nada, que se acusaba a sí mismo sin buscar una atenuante*" (pág. 23), reacciona como una "*muchacha pueblerina [...] tuvo palabras ásperas y crueles que desgarraron la cuarteada sensibilidad del muchacho*" (Ibid). Abunda el discurso del narrador omnisciente en expresiones similares a las citadas que preparan, por contraste, un diálogo posterior con la comprensiva María Dolores. Permite, a su vez, la ruptura con "*la pueblerina*", un inicio expedito para el desarrollo del idilio con una igual: "*una de esas señoritas que se educan en buenos colegios*" (pág. 22) sin que ello lleve aparejado nuevas víctimas del "*tornadizo galán*" (pág. 20). El espacio reservado al idilio, obviamente, será otro ambiente rural levantino, aún más perdido y bucólico que Serrello: la masía de Terra Nova. Este nuevo lugar sirve para la incorporación a la historia de la coprotagonista, María Dolores (de su importancia en el devenir de los acontecimientos da cuenta el uso de su nombre para dar título a la novelita), nuevo agente que funciona como definitivo salvador del atormentado estudiante y (como era previsible) serán su presencia y su amor, los factores que se ponen en juego para la definitiva restauración del orden inicial alterado. En efecto, según aclara el narrador, su ayuda y estímulo le permiten hacer efectiva la primera promesa hecha al padre de aprobar en septiembre: "*Lo que no podía imaginar jamás el buen hombre era la parte que en el milagro habían tenido dos personajes: el Amor y María Dolores Sepúlveda*" (pág. 51) y aún habrá (aunque futurible se da como cierto en el relato) de permitirle cumplir con la segunda: licenciarse en junio y superarla con creces, haciendo realidad el sueño de sus esforzados padres: ser importante abogado con ayuda de Ramón, primo, amigo y consejero de María Dolores. Felices desenlaces parciales que culminan con el envío de ofrecimiento "*de casa, Paseo del Prado, 32, pral.- Madrid 16 de septiembre de 193...*" (pág. 62) al antiguo discípulo.

En el desarrollo de esta convencional historia feliz, se van añadiendo ingredientes que la justifican y amplían. Algunos no son sino repetición y recuerdo de acontecimientos anteriores, aunque cambie su destinatario; caso del relato de Fernando a María Dolores, sin omitir detalle: de sus "*calaveradas*" (pág.

40) estudiantiles, engaño al padre, incomprensión de la novia que obtienen (lo anotamos en líneas precedentes) la respuesta comprensiva de la joven moderna. No obstante, pueden ser observadas distintas reacciones, en torno a estos tres móviles, que una vez más inciden en las posiciones conservadoras defendidas en la novelita, tanto más eficaces por ser transmitidas a través de la cosmopolita protagonista. El relato de las aventuras estudiantiles, incluida la de la corista: "*hicieron reír a María Dolores Sepúlveda - mujer de mundo que no se asustaba de aquellas chiquilladas estudiantiles*" (pág. 41). Menos hilaridad le produce "*el engaño de que hizo víctima a su padre, lo cual ya no le pareció en regla a la viuda*" (Ibid). Y será el tercer móvil el nudo gordiano del "*inefable deseo de consolarle; ¡pobre muchacho!*" (ibid) y que habrá de desembocar en el posterior idilio. Ingredientes sentimentales, como respuesta a "*la incomprensión de la novia*" (Ibid), en los que vienen a coincidir el narrador y la "*mujer de mundo*", con sintomática suma, relativa a la misión que han de tener las mujeres en la vida, perdonar: "*- Olvídela usted. No merecen el amor de nadie esas almas herméticas, cerradas al perdón y a la tolerancia... ¡Dios mío! ¡Si la misión de la mujer en la vida no es otra que perdonar!*" (pág. 42).

En cuanto a las novedades narrativas aportadas al relato en este tercer ambiente levantino, vienen determinadas por la presentación del nuevo escenario: descripciones atentas a la casona solariega, a la vegetación y a espacios apacibles (la huerta, paseos hasta la cumbre de la Pedriza, propicios al estudio y al amor); así como de los personajes que en él se integran: la familia del tío Camilo, el pastor, los jornaleros; el chófer y la vieja criada de María Dolores, definidos y situados socialmente por su trabajo. Todos tienen la misma "*condición social*": trabajan para la "*señora*". Están tan perfectamente delimitadas y admitidas las funciones, de cada uno de ellos que, a la postre, la relación social se desarrolla en unas condiciones tan idílicas como el ambiente que les sirve de marco; bucolismo idealizante donde se inscribe, de manera igualmente *natural*, a la pareja protagonista aunada por pertenecer a "*otra clase*". Recordemos que este inmovilismo colectivo queda reafirmado por dos ubicaciones precisas del presente narrativo, en las que, a través de los personajes y del narrador, se proyectan opciones políticas opuestas a la "*República de trabajadores*", y tácita defensa del caciquismo que permite justificar a su vez la configuración aristocrática de los protagonistas. Recurrentes son, en este sentido, las alusiones al denigrante castigo impuesto a Fernando en tanto que contraviene la anquilosada estructuración social. Añadiremos a las citadas otras dos muestras bien significativas:

"Para Fernando Molina, esta hora en que debía trabajar ante los ojos de una mujer de la condición social de María Dolores, como un patán cualquiera, era atrozmente amarga, humillante como un suplicio. Su padre no pudo imaginar nunca hasta qué extremo iba a ser cruel su castigo" (pág. 33).
"Le molestaba como una afrenta propia la humillación que infligían al estudiante. Aún labrar, tenía un pase... pero ¡cavar!... ¡Cavar como un destripaterrones cualquiera un chico educado que dentro de un par de años vestiría la toga! ¡Por Dios...! ¡Era demasiado, por **nb**

que "se hubiera divertido"!" (pág. 39).

Nótese la incidencia entre la reiterada "condición social" y estudios, no gratuita. Narrativamente funciona como imprescindible elemento que da paso a la amistad entre estos dos seres exquisitos. El deseo de "cambiar ideas con esta mujer que debía ser necesariamente culta" (pág. 34) se ve cumplido "al reivindicar su verdadera condición social" (pág. 36), la de estudiante de Derecho, ante María Dolores quien, al presentarse, delimita nítidamente los dos grupos sociales del idílico espacio: "Para todos los de la Terra Nova, la "señora"; para usted, que es de otra condición social, una amiga" (pág. 38). Amistad que acabará en boda, pues si bien existen diferencias, de origen y fortuna, no la hay desde el punto de vista social. Constancia de ello se proporciona en la extensa segunda carta, incorporada literalmente a la historia, la del consejero de María Dolores y futuro benefactor del joven estudiante. De ella hemos seleccionado unas líneas resumidoras de este efecto de integración de la clase campesina en la de los señores, favorecida y sustentada, en definitiva, en haber cursado carrera:

"Fernando será el más honrado de los administradores y esa gestión suya llevará a tu fortuna saneados aumentos, que siempre tendrás que agradecerle como una aportación, ya que sin él no los tendrías. Esto será un alivio para él, si es orgulloso como dices.

Ya ves, que, en principio, todas las condiciones del pretendiente te convienen. Desigualdad social tampoco la hay. Él es un profesional, como lo fue tu padre. Y en cuanto a su familia, honrada, aunque de abolengo labriego, te conozco demasiado y sé tus convicciones de sencillez para suponer que eso te detenga un instante. No reflexiones más, primita" Pág. 54).

Estos ingredientes de armónico equilibrio social, que paradójica y convencionalmente inciden en un desenlace clasista e igualitario a partes iguales, se completan con la desventurada historia de la joven viuda, causa de su aislamiento en la masía de su propiedad, así como con las confidencias de los protagonistas, dirigidas, obviamente, a servir como paliativo de amarguras pasadas, para concluir en desenlace reparador. No faltan en ellas los planteamientos de intriga que la acercan al folletín truculento: niña mimada, perseguida por cazadores de fortunas y admirada por su simpatía y belleza, elige como marido a un pretendiente bastante mayor que ella (en el presente narrativo, después de cuatro como viuda, sólo tiene veintitrés); el marido es asesinado a los veintiséis meses de la boda; ella está embarazada y pierde el hijo; tiene que asistir como testigo al juicio; en él se hacen públicas "las vergüenzas inconfesables del marido que creía perfecto" (pág. 45); su relación con una "mujercita coqueta" (ibid) antes y después del matrimonio, con resultado de dos hijos, cuya orfandad despierta la compasión de María Dolores y le hace "renunciar al tercio de viudedad." (pág. 46). El asesino, en fin, fue "el Chulo de los barrios bajos que compartía con él los favores de la mala hembra. También a él le engañaban y luego se daban buena vida con su dinero..." (pág. 45). Vienen, en definitiva, a coincidir dos "vidas rotas" (pág. 43) en las que se repiten los ingredientes edificantes sobre los peligros de las relaciones extraconyugales, así como del castigo que

inexorablemente está reservado a acciones fraudulentas: el robo a los padres o a la confiada mujer. La unión de "*amargura*" e "*idilio*" como móviles de una historia en la que, presuntamente, se analiza "*un conflicto profundamente humano*", configuran inequívocamente a **María Dolores** como novela rosa-edificante-folletinesca, atenta a la difusión de la moral tradicional y de un orden social eminentemente conservador.

NOTAS

1. En el anuncio "*Obras del mismo autor. Publicadas por "Editorial Juventud"*" incluido en la duodécima edición de **El Hada Alegría**, julio 1975, aparecen reseñados 112 títulos, abultado catálogo que no incluye **María Dolores**, al menos bajo este título. En la actualidad (Cfr. **Lista de precios**, 1996) se siguen anunciando 96 títulos, y ninguno de ellos responde a **María Dolores**.

2. Se propone esta encuesta tomar el pulso al comercio del libro en 1934, centrada en dos preguntas, la primera sobre libros o autores más vendidos, la segunda sobre obras en preparación para 1935. Una nota a pie de página aclara que la encuesta fue enviada a todos los editores españoles, aunque solo contestaron: Espasa-Calpe entre otros citados, dos de colaboradores de **La Novela de Una Hora**(en proyecto) **Historia de la Piratería de Philip Gosse**, traducido por Lino Novás Calvo y para la colección *Vidas extraordinarias* **Miguel Servet** de Benjamín Jarnés; Biblioteca Nueva; Enrique Prieto, Luis Miracle (Barcelona), Maucci(Barcelona), Estudios (Valencia) y Juventud (Barcelona). Cfr. *Almanaque Literario*, 1935, Madrid, Plutarco, 1935, págs. 292-294.

3. Op. cit. págs. 292 y 294.

4. La Bibliografía crítica de Pérez y Pérez, hasta la fecha, se limita al estudio de C. Espinós Ferrándiz, **R. Pérez y Pérez. Hacia un análisis estructural de su novela**, Alicante, 1983.

5. Corresponde esta clasificación a E.G. de Nora, **La Novela española Contemporánea**, I, Madrid, Gredos, 1970², pág. 429.

6. **El Secretario**, nº 260, Edición Especial, aparece firmada (la cubierta) por Longoria. Bocquet es el encargado de las ilustraciones interiores de **María Dolores**, así como de las cubiertas de tres novelas publicadas, como Edición especial también en 1934: **Los cien caballeros de Isabel la Católica**, **La eterna historia** y otras narraciones **Margarita Monleón** y **Lo imposible**. A estas coincidencias han de sumarse las anotadas sobre la **Imprenta Clarasó**. Cfr. **II. Diseño editorial**.

7. Del catálogo de estos "*Restos de edición*", así como de su significado en la breve historia de **La Novela de Una Hora** dimos cuenta en **II. Diseño editorial**. A él remitimos para mayor información.

8. La cubierta, sin firma, pudiera corresponder el anónimo dibujante de trazo inexpresivo y grueso, ilustrador de la mayor parte de los volúmenes anteriormente publicados. Contrasta, amén del estilo, el significado entre ésta y las ilustraciones interiores firmadas por Bocquet; la del anónimo ilustrador presenta el busto de una joven de rasgos duros y poco atractivos, con indumentaria poco moderna: blusa o vestido de amplio cuello doble. Esta doble autoría bien puede ser interpretada como prueba de que la novelita estaba lista para ser publicada en el momento preciso, a falta tan sólo de añadir los espacios extranarrativos: cubiertas, páginas de publicidad y portada.

9. Vid. **El Hada Alegría**, Barcelona, Editorial Juventud, 1975¹².
10. La virulencia de estos enfrentamientos quedan reflejados, entre otros documentos, en la interpelación parlamentaria de Gil Robles al Gobierno sobre política agraria, el 18 de octubre de 1932.
11. Análoga oposición entre los rústicos habitantes del lugar, propicio para el idilio, y los exquisitos protagonistas de la historia, observamos en **Añil**, novelita de Mariano Tomás, insertada en páginas destinadas a **Cien por Cien**, números trece y catorce.
12. El desprecio hacia este personaje se hace patente a lo largo de la historia: carece de nombre propio y los sustantivos que permiten su identificación , una *chavala* en los dos estudiantes y "*pendanga*" en boca del severo padre, resultan sumamente significativos.
13. La moralidad en este juicioso personaje cumple plenamente con las convenciones sociales, signadas por el uso de distinto comportamiento en función de las circunstancias, según atestiguan estos argumentos esgrimidos al amigo y que, por supuesto, lo convencen: "*Si se tratara de otra clase de mujer; si fuera una chica honrada -un desliz lo puede tener cualquiera- ya sería cosa distinta. Entonces, con paternidad o sin ella, yo no te aconsejaría que hicieras la canallada de dejártela perdida. Ante todo, hay que ser hombres. Pero, ¿una prójima del pelaje de la que me has descrito? No, hijo, no. Nuestro Señor Jesucristo nos mandó que fuésemos hermanos del prójimo, pero no dijeren ningún sitio que fuéramos "primos" de nadie*" (pág. 8).

18.1. RAMÓN MARTÍNEZ DE LA RIVA

Con Ramón Martínez de la Riva (? - Madrid 1936) y **Aquellos días de Octubre (confidencias de una espía rusa)** publicado el 7 de agosto de 1936, llegamos al número dieciocho y último de **La Novela de Una Hora**. Es Martínez de la Riva el colaborador, sin duda alguna, más enigmático de cuantos participaron en el proyecto de **Editores Reunidos** y, también, el menos prolífico. Su nombre no aparece reseñado por sus coetáneos (salvo los elogios-reclamo al catálogo de sus obras editadas por **Mundo Latino**), ni en historias o diccionarios de Literatura española. Las escasísimas noticias a las que hemos tenido acceso tienen que ver con su trabajo como periodista. Gómez Aparicio¹ lo ubica, primero, como redactor (junto a otros colaboradores de nuestra revista: Manuel Bueno, W. Fernández Flórez y F. Camba) de **El Parlamentario**, periódico dirigido por Luis Antón de Olmet y, más tarde, hacia enero de 1916, como redactor jefe, en sustitución de García Carraffa. Se mantiene en este cargo hasta enero del siguiente año, sustituido por Basilio Álvarez². Dos años más tarde (18 de enero de 1919), lo encontramos como subdirector del periódico catalanista en Madrid, **La Jornada**³, sustituyendo a Andrés González Blanco, al haber sido nombrado éste director, tras el cese de Rafael Morayta, (conspicuo republicano y masón) por el rumbo republicano dado al periódico, *non grato* a quienes lo promovían⁴. Probablemente en este periódico y cargo se mantuviese Martínez de la Riva hasta su desaparición (finales de octubre de 1919).

A esta actividad periodística alude el propio autor en la entrevista a Palacio Valdés (quedó anotado en las páginas que hemos dedicado al novelista asturiano), incluida en **El libro de la vida nacional** (1920), según nuestras informaciones la primera de sus obras dadas a imprenta. En ella se muestra como arriesgado periodista que desoye las advertencias de Ramiro de Maeztu sobre el aislamiento del famoso novelista: "*nuestro temperamento periodístico, propenso a las grandes audacias, no [lo] tuvo en cuenta*"⁵. Audacia que desemboca en su incorporación al diario **ABC**, como crítico de cine y en una antología editada por **Mundo Latino**, **El lienzo de plata. Ensayos cinematográficos**, anunciado en el **Catálogo General de la CIAP** (1929) al precio de 5 pesetas. En este mismo catálogo y espacio y a igual precio son reseñadas: **La España de Hoy**, Blasco Ibáñez. **Su vía y su obra...** y **Las jornadas de un golpe de Estado**. En último lugar la publicada en 1920 a más bajo precio: 3'50 pesetas. Un total de tan sólo cinco volúmenes a los que hemos de añadir **Tierra, mar y cielo** (1928).⁶ A tan escasa producción podemos sumar análoga escasez de colaboraciones para colecciones de quiosco: dos relatos. El primero, **La señorita España**, publicado en **La Novela de Hoy** (nº 355, 1929); el segundo y último corresponde al editado en **La Novela de Una Hora**, en momentos de absoluta agonía de la revista. Recordemos que Martínez de la Riva, en su papel de comodín para **Editores Reunidos**, cubrió el capítulo XII de **Cien por Cien** insertado en los números once y doce, de esta participación en la **Novela Multiplicada** (15 y 22 de mayo respectivamente) parece lógico se derivase su compromiso de entrega del inédito. Sorprende, sin embargo, (fenómeno similar observamos en

MARTÍNEZ DE LA RIVA (Ramón)

«Ramón Martínez de la Riva tiene una personalidad singular, interesantísima, que encarna de continuo en géneros diversos—el periodismo, el ensayo, la novela—. En estas tres dimensiones, tan distantes por su técnica, Martínez de la Riva ha demostrado un espíritu fino, dúctil, flexible.—*Rafael Marquina.*»



«Una pluma ágil y un preciso poder de vocación dan al retrato que Martínez de la Riva hace de Blasco calor y palpitación de vida.—*Adolfo Salazar.*»

«El periodismo de Ramón Martínez de la Riva es de orden eminentemente intelectual. Una interviú, cualquier información de este escritor, lleva en sí misma gérmenes de pensamiento. Ello se explica fácilmente cuando se piensa que Martínez de la Riva no es sólo el periodista, sino también, y más principalmente, el ensayista y el novelista, en ambos géneros con preparación cultural y grande, extraordinaria imaginación.—*Alvaro de las Casas.*»

Martínez de la Riva (Ramón).—El lienzo de plata.....	5,00	— La España de hoy.	5,00
		— Blasco Ibañez. Su vida y su obra.....	5,00



Cristóbal de Castro) que su nombre no aparezca ni en la nómina de colaboradores ni se añada al listado de "En preparación obras de...". La primera noticia que llega a los lectores, sobre la incorporación de **Aquellos días de octubre** y de su autor al catálogo de la revista, aparece en la contracubierta del número diecisiete, en donde se anuncian "*Volúmenes publicados*" cuando, obviamente, el dieciocho aún no había salido al mercado. Todo ello nos lleva a pensar, por una parte, que nos encontramos de nuevo ante un relato en reserva y, segundo, que el cerrado catálogo anticipativo en el número anterior al último indica, de antemano, el final de la colección.

Poco más podemos añadir a esta escueta semblanza de un autor, al parecer poco brillante incluso en su principal actividad: el periodismo. Noticias de Martínez de la Riva y de su amistad con Luca de Tena, proporciona Martínez Olmedilla en **Periódicos de Madrid** ⁷ al recordar la recomendación, enviada por el Director de **ABC**, para que le proporcionara a Martínez de la Riva la vacante de Secretario de la Cámara del Libro: "*Contesté a don Torcuato lamentando tal circunstancia (la plaza había sido ocupada por Leopoldo Calvo Sotelo) que impedía poderle complacer*"⁸. Otra ha sido recogida por Andrés Trapiello en **Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)**⁹ donde alude a una entrevista a Rafael Alberti publicada en **ABC**, el 18 de septiembre de 1936: en ella habla el poeta gaditano sobre los libros que encontró en el palacio de los Heredia Spínola: "*Los más recientes de "El Caballero Audaz", Ramón Martínez de la Riva y otros escritores monarquizantes*". Completa el comentario, el escritor leonés, con las siguientes apreciaciones: "*El primero, como es sabido, fue un notorio panfletista con escaso talento literario. El segundo, un periodista sin brillo de ABC; el primero agitó durante la guerra y después de ella con escritos furioso contra la República; del segundo, al que fusilaron en Madrid por esos días, poco más se sabe*"¹⁰. Por no saber, ni tan siquiera conocemos lugar y fecha de nacimiento, no obstante, por los cargos desempeñados en **El Parlamentario** (1916) y **La Jornada** (1919) y por la fotografía adjunta al anuncio de sus obras publicadas por **Mundo Latino**, podemos considerarlo cercano en edad a los *promocionistas*, aunque con indudable menor fortuna y difusión de su obra, lo que explicaría, en principio, su emplazamiento final en **La Novela de Una Hora**. No quiere esto decir que su novelita sea inferior en calidad a otras precedentes: antes bien, se trata de una discreta crónica, sin grandes pretensiones estéticas e ideológicamente ambigua, determinante, junto a la inexistente fama de su autor, de su función de relato en reserva.

18.2. AQUELLOS DÍAS DE OCTUBRE

(Confidencias de una espía rusa)

El último volumen de **La Novela de Una Hora** queda ocupado por **Aquellos días de Octubre**, precedido tan sólo de la página anunciadora de "*Primeros Volúmenes*". Se observa en su encabezamiento análoga supresión a la del número anterior, desaparece el reclamo de su periodicidad y precio: "*Un volumen*

cada viernes: 40 ctms"; indicio definitivo de su final, pese al colofón en donde se sigue reseñando: "*En preparación obras de Araquistáin, Baroja, Carrere, García Sanchiz y otros famosos autores*", obras, evidentemente, no publicadas. La supresión de periodicidad y precio viene acompañada (en uno de los volúmenes que hemos manejado, no así en un segundo en donde se mantienen los 40 cts. habituales) de cambio de color (gris) y cantidad (60 cts.) en el visible círculo anunciador de cubierta. Otro síntoma de este final, no anunciado explícitamente, puede ser percibido por la ausencia de páginas finales de propaganda editora, destinadas en el anterior número a "*Restos de edición*" y "*Cupón de pedido*". Ausencias, en definitiva, evidenciadoras de que el proyecto emprendido por **Editores Reunidos** cinco meses antes ha terminado.

En cuanto a los caracteres tipográficos y disposición espacial externa del texto narrativo, este último número se ajusta al mayoritariamente observado en números precedentes: el tipo de letra es el habitual y entre sus 62 páginas se intercalan cinco ilustraciones interiores a cargo de Longoria, firmante, asimismo, de la de cubierta. Regularidad gráfica que remite (tanto por el número de ilustraciones, cuanto por la autoría única) a los primeros volúmenes de la revista y que nos confirma en la hipótesis que se trata de un volumen preparado en fechas anteriores a las de su publicación.

18.2.1. Confidencias de una espía rusa.

Se articula la trama argumental en torno a la protagonista del relato: Florika Swaschenko, espía rusa, identificada oficialmente como Ariane Poirier, con quien el personaje narrador (periodista innominado) traba relación en Barcelona "*allá por el año 16. En plena guerra europea*" (pág. 6). La movilidad espacial, aneja al espionaje y al periodismo, unida a la amplitud de las coordenadas temporales, entre el recuerdo actualizado y el presente narrativo veinte años (1916-1936), justifican narrativamente apuntes sobre distintos lugares, circunstancias y ambientes. Así, la Barcelona de 1916 queda configurada por las repercusiones económicas y sociales (negocios fáciles, juego, estraperlo), al amparo de la neutralidad española: "*Al amparo de su neutralidad, los españoles se enriquecían*" (pág. 7). En esta pujante Barcelona, Ariane (espía de los Aliados) salva de un atentado al entonces periodista aliadófilo: "*Hoy, lo digo sin el menor reparo, pienso de muy distinta manera [...] creo en Alemania y en sus futuros destinos...*" (pág. 11). Declaración de cambiantes principios en el personaje-periodista que bien pudiera remitir a los del autor empírico. Se produce en esta ciudad el encuentro con un violinista ruso, tercer protagonista de la historia, conocido de la espía; móvil que desencadena la completa confidencia de Ariane sobre su verdadero nombre y nacionalidad. Tiene lugar un segundo reencuentro entre el periodista y Florika años más tarde ("*Pasaron bastantes años. Rusia con sus revoluciones, me había hecho recordar muchas veces a Florika Swaschenko*" - pág. 18-) en el paradisíaco escenario mallorquín de Formentor; breve interludio que permite la confirmación de la belleza, pese a los años transcurridos (no especificados) de la "*walquiria pujante de juventud*" y del

espacio isleño, así como la continuidad de una relación proclive a las confidencias, sin que ellas se vean interferidas por asuntos relativos al espionaje: "Eran confidencias íntimas, como ya he dicho, al amigo de absoluta confianza y de cuya lealtad no se duda un momento. ¡Continuaba la camaradería!" (pág. 21).

Nueva enigmática desaparición de Ariane y posterior reencuentro en Niza, situado en el presente narrativo. Reencuentro precedido de descripción (abarca el capítulo I) de los elegantes lugares de esta ciudad en donde se concentra "Una mezcla que une muchas grandezas caídas con los encumbrados del momento y con los eternamente afortunados" (pág. 5). Representantes de las grandezas caídas: los aristócratas rusos expatriados y "Judíos alemanes, en huida precipitada ante la enemiga del Führer" (ibid). Los afortunados: los americanos, "aristócratas del dólar" (ibid); príncipes y reyes con "su corte de nobles y chambelanes" (ibid); elegantes mujeres francesas y vienesas y entre ellas la solitaria Ariane "con su innata elegancia y su empaque señorial" (pág. 6).

En este tercer ambiente, signado por el lujo y la elegancia (como los dos anteriores) se hace con las riendas del relato Florika Swaschenko. Se trata de una confidencia más, integrada en esta cadena de mutua confianza, pero, ahora, narrada por la protagonista de los acontecimientos; cambio en la voz narrativa que permite un distanciamiento de lo sucedido tanto en **Aquellos días de octubre**, aludidos en el título de la novelita, como de las preocupantes circunstancias políticas de ese pasado cercano. La ubicación espacial y temporal de esta larga confidencia, conlleva, a su vez, la referencia precisa al presente narrativo:

"-Hace... dos años, eso es, en octubre del 34... [...]

- En Oviedo" (pág. 26).

Es decir 1936, momentos, en opinión de la espía (incongruentemente poco informada) poco propicios para el optimismo: "- Te dije ayer que se estaban poniendo mal las cosas en el mundo. Vamos a pasos agigantados hacia la guerra. No sé qué político -creo que Mussolini,- ha dicho que se han terminado ya los tiempos fáciles. Es verdad. Mentiría si no te dijera que estoy preocupada como nunca en mi vida." (pág. 32).

La escéptica sonrisa del amigo sirve como pretexto para un largo discurso sobre el heroico trabajo y preparación de los espías (incluidas, obviamente, las mujeres) poco o nada comprendido por los latinos: "Hechos a improvisar, a no prever, os parecen estas organizaciones cosa ridícula cuando no vitanda y vergonzosa" (pág. 33), que culmina con la exposición del protagonismo ejercido en la historia por Flora Van Poland, Despina Davidovitch (*la belleza turca*) o Mata-Hari:

"Todas fueron heroicas, todas fueron abnegadas y todas fueron odiadas. Porque los hombres que las amaron no vieron en ellas al soldado de una legión en pie de guerra, sino a la mujer, bestezuela de placer y de lujo.¹¹ Algunos llevaron más allá su insensatez enamorándose perdidamente por desconocer este adagio: el corazón de espía varía, y es loco quien de él se fía" (pág. 35).

Configura el prolongado discurso un carácter femenino extraordinario que proporciona verosimilitud



Cubierta correspondiente al nº 18, 7 de agosto, 1936.

la historia vivida en Octubre del 34 en Asturias, relatada al amigo dos años más tarde. Inicia Florika el recuerdo con analepsis explicativa sobre el lejano pasado de la infancia en San Petersburgo, poblado de juegos infantiles compartidos con el hijo de un compañero de su padre: Peter Müllertschick, el violinista ruso encontrado en Barcelona. Entrañable amistad infantil sustentada en temperamentos análogos: buscadores de aventuras, deseosos de ver mundo, que desembocan (pese a la forzosa y temprana separación, al ser enviado el padre cerca de "los Cáucacos- pág. 38-) en comunes labores de espionaje. El fortuito encuentro en Barcelona y el relato de sus vidas proporcionan a ambos el conocimiento de este común destino. Fue el violinista quien había procurado el servicio especial que produjo la marcha de Barcelona; la misión encomendada resulta un fracaso, pues "*Peter cometió la imperdonable majadería ¡pobre muchacho! de enamorarse de mí*" (pág. 39), creyendo poder hacer realidad las comedias de galán seductor, mujer seducida representadas en la infancia. Descubiertos y porque "*El Servicio no perdona*" (pág. 40), fueron destinados a distintos lugares; desertó el violinista y a Florika le fue encomendada la misión de su búsqueda. Llegado a este punto de la historia, introduce la narradora un ingrediente sentimental en apoyo de la verosimilitud y coherencia de los acontecimientos de octubre del 34: "*No oculto que ya iba en ello también mi corazón. Cuando me vi sin él, me di cuenta de cómo, insensiblemente, me había enamorado yo también. Y cuando una mujer como yo, curada de amor se enamora...*" (pág. 42).

Sumados, pues, a la preparación, en todos los órdenes, de la espía, el entusiasmo de la mujer enamorada, inicia el seguimiento de Peter, tras ser informada en Biarritz por un compañero del músico sobre su alistamiento en la Legión Extranjera Española y sobre la próxima llegada de su bandera a Gijón para "*sofocar la rebelión de Asturias*" (pág. 44). El informe, además, le viene en un momento oportuno: acababa de ganar en la ruleta una verdadera fortuna, que le permite contratar coche y chófer "*a un precio exagerado*" (pág. 45). Emprende, definitivamente, el camino con documentación de corresponsal de un periódico francés: llegan hasta Gijón sin problemas; en Lugones se ve dificultada la marcha: "*La vía férrea había sido levantada en muchos puntos y la carretera aparecía también cortada y obstruida*" (pág. 46); aquí es informada del paso de las banderas del Tercio tres días antes y de que se seguía luchando en la zona minera: "*el punto principal de la rebelión era Mieres¹², verdadero Estado Mayor del movimiento*" (pág. 48). Continúan ruta hacia Oviedo, llegan de noche, no pueden entrar hasta la mañana siguiente; ciudad en ruinas: "*yo he visto muchas ciudades destruidas por la guerra. Ninguna me impresionó tan profundamente. ¡Aquella catedral en ruinas!*" (pág. 49). La informan del desplazamiento del Tercio hacia la zona minera; el chófer, ante lo peligroso de esta zona, se niega a acompañarla; se hace

"una toilette de circunstancia. ¿No estábamos en la guerra? Pues como en la guerra. Un tailor gris, camisa de franela oscura con corbata de nudo. Fuertes zapatones, y calcetines de lana sobre las medias. Una boina azul y el pelo recogido. Ni sombra de maquillaje. Un bastón y los prismáticos en bandolera. En pocos momentos me convertí en el auténtico corresponsal de guerra"(pág. 50).

Indumentaria imprescindible para que en su solitario recorrido por "poblados y aldeas" (pág. 51), al ser detenida por patrullas vigilantes la dejaran continuar: "*mi aplomo los convencía. Era un corresponsal francés... iba a informar a mi periódico... podía seguir*" (Ibid). Finalmente "*a la entrada de un pueblo de importancia...*" (ibid), innominado entra a la cantina, con el consiguiente revuelo que su llegada concita entre los parroquianos; habla en francés con René y otros soldados franceses alistados a la Legión Extranjera y consigue su confianza. La expectación que su presencia despierta: "*acudían a verme como si fuese un bicho raro, por una ventanuca*" (pág. 53), le presenta enmarcado -entre otros "*rostros cetrinos*" (ibid) y "*caras escuálidas con barbas de varios días*" (ibid) -el de Peter; "*los ojos desorbitados por el espanto y el semblante de iluminado, me miraba sin dar crédito a lo que veía*". (ibid). Para no despertar sospechas ponen en práctica una comunicación a través de los pies, código particular utilizado en sus anteriores misiones de espionaje. Poco dura el esperado encuentro: suena un clarín que llama a formación; antes de marchar quedan para el día siguiente "*en la plaza, junto a la iglesia. Todos los pueblos tienen una plaza y una iglesia*" (pág. 54). A partir de este momento, el relato de desastre, dolor y ruina asociado a la revolución de Asturias (consignada repetidamente como guerra) transmitido por Florika, queda contrapesado por el lamento compasivo de una lugareña, observadora directa de los enfrentamientos en la zona minera: "- *Pobrínes todos- continuó,- éstos que van a cumplir con un deber y los otros que pelean por sus ideas y por su causa. ¡Señor, señor! ¡Qué tiempos habíamos de llegar a ver!...*" (pág. 55).

Más amplio será el informe transmitido por la dueña de la fonda del pueblo: tan sólo luchas en el cuartel de la Guardia Civil; triunfo de los revolucionarios e implantación del comunismo en el pueblo: "*A nadie le había faltado su ración, aunque corta, y habían atendido con preferencia, en el reparto de la leche, a los niños y enfermos*" (pág. 56); rendimiento pacífico en toda la zona minera, ante la noticia del "*fracaso del movimiento*" (ibid) y la llegada de "*las tropas*" (ibid). El ponderado informe queda cerrado con la justificación siguiente:

"Ella no sabía quiénes habían cometido los desmanes de Oviedo, pero de los mineros respondía. Los mineros eran gentes honradas que luchaban por implantar sus ideales y se habían conducido con mesura, dentro de lo que es un movimiento revolucionario" (págs. 56-57).

Será esta "*simpática asturianota*" (pág. 57), el providencial personaje que actúe como agente positivo en el desarrollo y final de la historia: proporciona comida: "*me sirvió unas habas con chorizo y una costilla de cerdo*". (ibid) y refugio a las "*efusiones de cariño que renacía más potente que nunca*" (pág. 58) de la pareja; feliz reencuentro en la fonda cerrado con optimistas planes para el futuro:

"¡Florika! ¿Te acuerdas?... ¡Tú y yo tenemos que hacer grandes cosas en el mundo...! Ahora sí que vamos a hacer una cosa grande. Ser el uno del otro para toda la vida." Y se abrazada a mí, y me besuqueaba como cuando de niño me raptaba en una de aquellas comedias en que hacía de galán seductor" (pág. 59).

Quedan pronto cercenados estos planes. Acompaña la asturiana a Florika a la mañana siguiente a los "lavaderos del mineral" (pág. 61) cercanos al pueblo, donde se habían enfrentado revolucionarios y tropas y pretende, infructuosamente, evitarle una simbólica visión:

"Sobre un montón de cuerpos en desorden, clavado en la pared, atravesado con su propia bayoneta, Peter colgaba como un Cristo, caída la cabeza sobre el pecho, del que había manado un chorro de sangre, ya coagulada, que formaba en el suelo un gran charco" (pág. 63). Será, finalmente, su ángel tutelar: la cuida del desmayo sufrido y la insta al sueño reparador "*- Duerma, señoritina, duerma*" (ibid) con estas palabras tranquilizadoras de la bondadosa asturiana se cierra la larga y triste confidencia de la espía rusa en **Aquellos días de Octubre**, motivo esencial de la novelita.

Para la vuelta al presente, se retoma la voz narrativa con que se iniciara el relato. El periodista transmite el persistente dolor de Florika, la impresión que le ha causado su confidencia y el sonido de un "cañonazo" (pág. 64), con advertencia aclaratoria de no responder a los augurios de guerra anunciados por la espía en páginas anteriores: "*¡No! no es la guerra todavía. Es el viejo cañón del Chateau, que anuncia a los felices moradores de Niza el mediodía*" (pág. 64). Advertencia, a su vez, que nos permite -pese a la ausencia de data de redacción del relato- situarlo con anterioridad a la de su fecha de edición, veinte días después de iniciada, no la guerra mundial profetizada, pero sí la guerra civil española.

18.2.2. Estructura y técnicas narrativas.

Por la amplia y detallada sinopsis argumental expuesta, nos ceñiremos en este apartado a observar el tratamiento de materiales narrativos encaminado, esencialmente, a delimitar semejanzas y novedades entre **Aquellos días de Octubre** y anteriores relatos publicados en **La Novela de Una Hora**.

Queda dividida la novelita en nueve capítulos, marcados con números romanos y sin división interna, excepto el último, subdividido en dos secuencias; la segunda de ellas, sumamente breve, funciona a modo de epílogo actualizador del presente narrativo.

La historia narrada a dos voces: la del innominado periodista y la de Florika-Ariane permite agrupar estos nueve capítulos en dos apartados. Corresponde la coincidente con el narrador-protagonista a los capítulos centrados en las coordenadas espaciales y temporales relativas a los encuentros con la amiga rusa en Barcelona (1916), en Mallorca (192?) y en Niza (1936); es decir, los cuatro primeros capítulos, parte del V y la segunda secuencia del IX. Mientras que los tres últimos recogen, en voz de la protagonista del relato, los acontecimientos vividos en Asturias (salvo la última secuencia) precedidos de un capítulo (el VI) de antecedentes ubicados en San Petersburgo, Barcelona y Biarritz. Equilibrada proporción de una historia a dúo refrendada por análoga distribución de espacio físico: unas treinta páginas para cada enfoque narrativo. El paso de uno a otro se produce gradualmente en las páginas centrales (de la 32 a la 36) destinadas al discurso de Florika, sobre el importante papel desempeñado por los espías en la historia

europea. A estas dos voces protagonista y a su proyección en la realidad novelada han de sumarse las de las mujeres asturianas, aunque breves bien significativas, como medio objetivador de circunstancias determinantes en la sublevación asturiana. Acertada polifonía, pues, en gran medida, elude el monocorde discurso, a que hubiese dado lugar la explícita declaración ideológica del periodista-narrador: aliadófilo en 1916 y convicto germanófilo en 1936 ¹³.

Pluralidad de voces narrativas, en la que se observa cierta correlación con **El secreto de la abuela**, en tanto que el relato de Florika, al modo del narrado por la abuela de Alberto Insúa, queda intercalado en la historia a través de las experiencias de su protagonista. Pese a este común tratamiento, la proyección en el conjunto de las novelitas difiere: en la de Insúa aparecía destinada a la conversión de la nieta, en la de Martínez de la Riva consigue el efecto de diversificar la realidad transmitida.

Observemos en este sentido, cómo las dos voces protagonistas actúan de manera claramente predefinida. En el discurso del periodista, temas, ambientes, fechas y circunstancias poco comprometidas; de él depende, la transmisión de ambientes elegantes, lujosos y escasamente conflictivos, aunque aderezados con apuntes críticos. Uno de los más extensos es el relativo al fácil enriquecimiento a través de negocios y/o del juego en la "*Babel mediterránea*" (pág. 7) expuestos con referencias concretas a lo largo de unas tres páginas, resumidas en el párrafo siguiente:

"Lo cierto es que, como iba diciendo, la vida en torno al juego, cuando menos en apariencia, es fácil, alegre y optimista, y así era en la Barcelona del 1916, cuando el oro de la guerra corría a raudales y se convertía en Casinos y dancings, automóviles de catorce mil duros y mujeres con piso en la Diagonal y una cruz de brillantes. En uno de sus dancings, el más distinguido a la sazón, llamado Excelsior, conocí a Ariane" (pág. 10).

Y será (según se desprende de las últimas líneas citadas) el encargado del relato de la relación entre amistosa y galante establecida con la espía desde este momento hasta el año 36, con las obligadas descripciones alusivas a la extraordinaria y exótica belleza de la protagonista:

"¡Guapa mujer aquella!. Su pelo, como un casco de oro -creo que en alguna ocasión la llamaban así- daba al rostro un aspecto de walkiria severa y dominadora que la penetrante mirada de sus ojos negrísimos acentuaba. Su sonrisa casi perenne, no atenuaba lo más mínimo esa expresión, pero la ennoblecía y la hacía encantadora. Los hombros desnudos, de línea impecable, y el pecho al descubierto, tenían toda la gracia y el clasicismo de la estatua griega" (págs. 11-12).

Reiterada en el segundo encuentro en la playa de Formentor: "*Ariane, en su desnudo casi integral, el breve maillot ceñido por el agua a su cuerpo impecable, más tenía de diosa que de criatura humana*" (pág. 19) y constatada, pese al transcurso de los años, en el presente narrativo:

Ahora tengo frente a mí a una mujer, y no a la jovencita del Excelsior. Florika Swaschenko es otra cosa. Han pasado, aunque su aspecto físico apenas lo delate- ¿qué harán estas mujeres, Dios mío?,-

veinte años es mucho tiempo par la marcha vertiginosa que los acontecimientos han llevado en el mundo" (pág. 33).

La convencionalidad de este enfoque (contrarrestado por el uso de la primera persona narrativa), se observa, asimismo, en extensas descripciones espaciales. Sirva como muestra un fragmento de la dedicada al barrio aristocrático de Niza donde vive Ariane:

*"Conforme subo a Cimiez, sin prisas, porque quiero gozar a todo pulmón de la mañana de oro y de fuego en pleno invierno, voy considerando el esfuerzo de este pueblo por ofrecer al mundo un maravilloso lugar para alivio de todas sus penas y para cura de todos sus males. Nido de flores, en el que las rosas forman inmensos almohadones a ambos lados del camino que recorro. Ruinas enterradas de una antigua ciudad absorbida por estos esplendores, han cedido el terreno que pisaron las legiones de César y de Augusto a estas modernas legiones de los nuevos poderes que dominan en la tierra. El lujo, la moda y los placeres. Para ellas se han levantado estos **Palaces** y **Casinos** en que gira alocada la blanca bolita de la suerte, y se han construido estas cornisas colgadas sobre el mar o escalando la montaña, por las que corren los Rolls en un ansia de goce de la vida que en muchas ocasiones los conduce a la muerte" (pág. 27-28)*

En ella puede advertirse, cómo la explícita admiración hacia la belleza y el lujo del lugar, queda algo ensombrecida por solapadas advertencias sobre los peligros a que puede conducir el "*ansia de goce de la vida*". Vertiente moral (con tono de amable superficialidad) configuradora del discurso narrativo del personaje-protagonista, perceptible en otros momentos significativos de la historia, al aparecer asociados a un símbolo religioso del pueblo ruso: el icono. A él la protagonista acude en el inicio y término de su triste y larga confidencia. Gesto reiterado: "*Va hacia el icono y apoya la frente sobre la repisa. ¿Reza? ¿Llora?*" (pág. 36); "*erguida y magnífica en su dolor y, lentamente, va al rincón donde la lamparilla parpadea y apoya de nuevo la frente en la repisa que sostiene el icono*" (pág. 63), transmitido por su atento y silencioso interlocutor que sirve, a su vez, como pie a la quinta ilustración (anticipativa -en página 47-) estratégicamente próxima al inicio del relato de las experiencias vividas en Asturias.¹⁴ Algo forzada, cuando menos, resulta la repentina (aunque no se dé como segura) conversión de la mujer mundana, moderna, optimista, independiente, temeraria y con escasas inquietudes religiosas¹⁵; narrativamente justificada por la búsqueda de un lenitivo al dolor del recuerdo. Establece, en este sentido, correlación con los finales observados en Insúa, Pemán, Cristóbal de Castro, (atentos al proyecto ideológico de **Editores Reunidos**) aunque en la novelita que nos ocupa este tema aparece tratado de manera más sutil. En resumen, en la voz del narrador protagonista se reúnen todos los ingredientes narrativos menos comprometedores, más amables y más convencionales del relato, acordes con la configuración ideológica y vital(hombre latino) del personaje.

A la extraordinaria protagonista (amén de espía, extranjera) corresponde por contra, la particular

historia realista-sentimental del conflictivo octubre asturiano. Las obligadas referencias a hechos y circunstancias que propician la verosimilitud de lo narrado, suponen un nítido distanciamiento de los tranquilizadores y elegantes ambientes proyectados a través del narrador-periodista. Tal oposición va acompañada de distinto tratamiento en los materiales narrativos en los que se sustenta la historia; transmite, toda ella la directa y concisa verosimilitud de una crónica vivida, atenta esencialmente, a los acontecimientos y tipos observados, carente de innecesarios remansos del fluir narrativo e *interpretada* por distintas voces narrativas: las de las mujeres asturianas (innominadas) y la de Ariane. Protagonismo otorgado a las mujeres, especialmente, a la protagonista, tanto en este retazo de la historia (al ceder la voz a este personaje) como en su conjunto, que marca, a su vez, notable diferencia en relación con el tratamiento observado en novelas precedentes. Lejos queda este *carácter* del de las mujeres dependientes, ingenuas o llorosas de buena parte de los relatos publicados en **La Novela de Una Hora**: si bien se presentan algunas concesiones sentimentales, como soporte narrativo de la intrépida correspondencia, de una parte, y por otra, como medio de distanciamiento (informaciones sesgadas) sobre la realidad proyectada. Mujer al fin, que diría Carmen de Burgos, pero a la que se le otorga la suficiente capacidad de juicio para expresar, sin intermediarios, ni prolongados discursos, tales contradicciones y las cautelas consiguientes:

"Había que obrar con mucho tiento porque un detalle insignificante podía descubrirme. Si Peter, al reconocerme, se dejaba llevar del primer impulso, las cosas podían complicarse porque, conocida su nacionalidad, la mía podía despertar sospechas. Y vaya usted a convencer a nadie de que yo no era más que una pobre mujer enamorada, en busca del hombre que creía perdido para siempre..."
(págs. 51-52)

Otra prueba añadida al protagonismo otorgado a este personaje radica en su doble denominación individualizadora (real y fingida, con nombres y apellidos) frente al innominado periodista y amigo. Recordemos la infrecuencia de este tratamiento en anteriores protagonistas denominadas tan sólo por el nombre de pila, mientras que los personajes masculinos (protagonistas casi únicos) que las acompañan, protegen o aconsejan quedan socialmente definidos por apellido y profesión. Innovaciones, en suma, asociadas al exotismo del personaje: nacionalidad extranjera, trabajo como espía, igualmente escaso en la galería de tipos de mujer recogidos en **La Novela de Una Hora**: españolas, sin específica dedicación, profesión o trabajo; salvedad hecha de las mujeres holandesas presentadas en la obra de otro periodista, Cristóbal de Castro (**Poderoso Caballero...**), geográficamente distantes, pero con análoga ausencia de protagonismo (incluso más escaso) al de las criaturas hispanas de otras novelitas. Cercana resulta, por su función narrativa de esencial motor de los acontecimientos, a Jacinta Sanromán, la Baronesa de Lino Novás (**Un experimento en el Barrio Chino**) a Ariane Poirier-Florika Swaschenko. Comparten, asimismo, la fortaleza de carácter, la independencia y el ser mujeres experimentadas y cosmopolitas; divergen, sin embargo, en sus actitudes ante la vida: al optimismo de Ariane, se opone el vacío existencial de Jacinta,

determinantes, a su vez, de actuaciones dispares que configuran a las dos novelas como discursos narrativos divergentes. Poca semejanza existe entre la "*Babel Mediterránea*" (por remitir a un escenario común a los dos relatos) presentada en el capítulo segundo de *Aquellos días de Octubre* y la Barcelona del Barrio Chino, inquietante espacio protagonista en la novela del narrador cubano.

Otras novedades, relativas a coordenadas espaciales y temporales vienen también determinadas por el decoro exigible a este personaje, en tanto que la verosimilitud de su dedicación al espionaje inevitablemente ha de venir asociada a una movilidad espacial, con su correspondiente correlato cronológico, en pro de mantener la intriga con que suele ser asociada esta taera. Coherencia narrativa que ofrece como resultado la localización de acontecimientos en varios escenarios: tres de ellos urbanos, connotadores de la vida fácil y lujosa: Barcelona (espacio común, aunque con las evidentes diferencias anotadas, al del relato de Lino Novás) Biarritz y Niza como marcas espaciales del cosmopolitismo de la protagonista (exclusivo, el último, en *La Novela de Una Hora*, común, la ciudad francesa fronteriza a W. Fernández Flórez, *Un cadáver en el comedor*). Otros dos escenarios quedan caracterizados por su movilidad interna; nos referimos a los espacios de la Isla de Mallorca (encuentro en las playas de Formentor; excursiones a "*Puig Mayor*", "*cuevas de Artá y del Drach*", "*calas de ensueño*", "*pinares frondosos*" y "*bravíos acantilados*", cerrados con la despedida en la "*explanada del castillo de Bellver*"¹⁶) y los de Asturias (Gijón, Lugones, Oviedo, Mieres y zona minera) de paisaje igualmente idílico y bello, pero en el recuerdo del pasado reciente signados por la inquietud, la desolación y la ruina. En este sentido, parece no gratuita, ni inocente, la referencia intertextual a Palacio Valdés (el primer colaborador de *La Novela de Una Hora*) y a su novela *La aldea perdida*, como medio literario de acercamiento a una región española desconocida para Ariane, plenamente identificada, en su inicial recorrido por estas tierras, con conflictos y descripciones reseñados por el novelista asturiano:

"Yo no conocía Asturias. Nunca había estado en ella y sólo tenía unas referencias literarias por una novela que había leído de vuestro gran novelista Palacio Valdés, que creo recordar se llama La aldea perdida. Precisamente, en esa novela se apuntan ya los conflictos sociales que, al convertirse la región en coto minero, producirían las aglomeraciones obreras. Recordaba bien las descripciones que de la campiña y de las costumbres hace el autor, y cuando, en un automóvil que logré contratar a fuerza de ruegos y de acceder a un precio exagerado, enfilamos la carretera, pese a las preocupaciones que me embargaban, me di a confirmar las impresiones que del país tenía y a admirar sus campiña. ¡Dulce y verde campiña!" (pág. 45).

Tanto este espacio regional como el isleño son ubicaciones singulares en *Aquellos días de Octubre*, al igual que las escuetas alusiones a lugares rusos: San Petersburgo y la zona del Cáucaso relacionados con la infancia de Florika y Peter.

En cuanto a la especificidad en el tratamiento de las coordenadas temporales en esta novelita,

decíamos, quedan a su vez determinadas por las variadas ubicaciones de los acontecimientos. Coherencia narrativa que implica, por una parte, constantes precisiones a significativos años (1916, 1934, 1936) omitidas de manera casi generalizada en anteriores relatos, signados por la imprecisión cronológica (en el mejor de los casos) o por la anacronía. Los años treinta, como referente temporal, son utilizados, si bien de manera menos explícita, por Fernández Flórez, Salaverría, F. Camba, Jarnés, Lino Novás y Pérez y Pérez. Análogo resulta, en el conjunto de la serie, el planteamiento lineal de las historias relatadas, acompañado de analepsis explicativas del presente narrativo, si bien la precisión, amplitud e importancia del relato intercalado en las **Confidencias de una espía rusa** que determinan el predominio de la analepsis como enfoque esencial de la realidad novelada. Observemos, en este sentido, como la función rememorativa del recuerdo, en las dos voces narrativas analizadas, obedecen a un mismo planteamiento: inicio y cierre en el presente narrativo, en el que se intercala la recreación del pasado como prolongada explicación de situaciones y relaciones recientes. Predominio de la analepsis, que unida a una perspicaz distribución de fechas, acontecimientos y lugares en distintas voces narrativas proporcionan una buscada ambigüedad a esta crónica novelada, sujeta en todo momento a la verosímil realidad de unos momentos, actuales para los lectores del año 36. En apoyo de este consciente juego dilógico, la introducción de versiones contrapuestas sobre unas mismas circunstancias, las de octubre del 34, e incluso, incongruencias narrativas, tales como la falta de información en una espía sobre las opiniones de señalados políticos (Mussolini) o la dispar reacción de Peter Müller desertor del "Servicio" (pág. 40), convertido en disciplinado y comprometido soldado del Tercio:

"- Te digo que no puede ser. Sé razonable, Florika. Yo tengo un compromiso contraído. Yo no puedo desertar de ese deber, cuando precisamente se me pide que cumpla la promesa que he hecho. En cuanto terminemos estas operaciones y pueda solicitar mi salida del Tercio..., juntos para toda la vida. Peor antes, no. No me lo pidas; no lo haré". (pág. 59).

Imprescindibles requisitos, el primero, para la continuidad del relato cifrada en su búsqueda; el segundo, para hacer verosímil el desenlace trágico de la esencial historia (recuérdese la descripción del cuadro de su muerte) relatada en **Aquellos días de Octubre** como **Confidencias de una espía rusa**. Incongruencias connotadas ideológicamente que, unidas a análoga conversión final en la protagonista sutilmente apuntada, inclinan la balanza hacia un discurso novelesco conservador con pruritos de amable modernidad, adecuado al proyecto de **Editores Reunidos**, aunque no lo suficientemente explícito como para incluirlo en lugar preferente. Puesto último determinado, además, por la carencia de Martínez de la Riva de público reconocimiento.

NOTAS

1. Cfr. Pedro Gómez Aparicio "*Capítulo IX. El maturismo*" en **Historia del periodismo español. De las guerras coloniales a la Dictadura**, Madrid, Ed. Nacional, 1974, págs. 412-420, dedicadas a "*Sánchez Guerra funda El Parlamentario*".
2. Cfr. op. cit. pág. 415. Carecemos de datos que nos permitan confirmar si siguió o no como redactor en este periódico.
3. Se ocupa Gómez Aparicio de las vicisitudes de "*Un diario catalanista en Madrid*" en op. cit., "*capítulo XI. Las Juntas de Defensa*" (págs. 528.533). Coincide la aparición y cese de este diario con los problemas suscitados en torno al estatuto de autonomía para Cataluña solicitado por Cambó (10 de diciembre de 1918) recién inaugurado el gobierno presidido por Romanones.
4. Apunta Gómez Aparicio cómo los recursos económicos de este periódico catalanista debían ser abundantes, pues con calidad similar a la de **El Sol** se vendía a mitad de precio: cinco céntimos. Los promotores añade eran "*elementos de la Lliga*" a quienes "*debió de displacer "el acusado rumbo republicanoide"*" (pág. 351) que Morayta dio al periódico desde su primer número: su dirección sólo duró un mes"
5. "*La novela españolista*" en **El libro de la vida nacional**, Madrid, Tip. Giralda 1920, pág. 196. Fue reeditada esta colección de artículos por Editorial Mundo Latino, integrado al *trust* de la CIAP en 1928. En su **Catálogo General** de 1929 se anuncia al precio de 3.50.
6. Fué publicada esta obra en Madrid, Biblioteca Rubén Darío.
7. Cfr. el capítulo dedicado a "*Blanco y Negro y ABC*" en **Periódicos de Madrid, Madrid, Aumarol, 1956, págs. 67-74.**
8. Op. cit. pág. 72.
9. Cfr. Andrés Trapiello, **Las armas y las letras...**, Barcelona, Planeta, 1994, pág. 15.
10. Ibid. En el apéndice "*Las personas del drama*" detalla cuáles fueron "*esos días*" de su muerte: "*Lo fusilaron en Madrid el 25 de septiembre de 1936*" (op. cit., pág. 372). No aporta las fuentes de este dato.
11. Repárese en estas expresiones comunes a "*tipos femeninos galantes*" y al título **Bestezuela de placer**, novelita erótica de José María Carretero, "*El Caballero Audaz*", publicada en **La Novela de Noche** en 1921. Referentes intertextuales que marcan el distanciamiento entre estos estereotipos femeninos y el de las mujeres espías, para quienes las relaciones eróticas y el lujo no son sino exigencias de su trabajo.
12. El citado como "*punto principal de la rebelión*", Mieres, fue bombardeado a poco de haberse iniciado la sublevación, hecho silenciado en **Aquellos días de Octubre**. Los efectos destructores del bombardeo sobre Oviedo aparecen a continuación. También se silencia a los causantes de tales daños.
13. Las declaraciones explícitas sobre la trayectoria ideológica del personaje a que aludimos en la sinopsis argumental remiten probablemente a la actividad periodística de Martínez de la Riva en el año 16 para un periódico madrileño (**El Parlamentario**) donde "*venía publicando artículos sobre*

la guerra, que ya me habían acarreado algunos disgustos con aquel Príncipe de Ratibor, tenaz perseguidor de cuantos escritores nos habíamos declarado aliadófilos. Hoy, lo digo sin el menor reparo, pienso de muy distinta manera. Como de sabios es mudar de opinión, y los años transcurridos nos han traído muchas enseñanzas, creo en Alemania y en sus futuros destinos, y creo también que en aquella ocasión estaba completamente equivocado al oponerle mi modesta y, por otra parte, inofensiva enemiga (pág. 10-11).

14. Presenta la última ilustración una figura femenina de perfil en pose de recogimiento. El pie "y apoya de nuevo la frente en la repisa que sostiene el icono. (pág. 63)" recoge el último gesto de la protagonista descrito en la novelita. Curiosa resulta la manipulación secuencial de imágenes hasta llegar a ésta: todas son anticipativas (función infrecuente en relatos anteriores) y en ellas queda representada la protagonista como mujer mundana y rica, "Ariane se adelantó y puso en su platillo un billete. Pág. 17" - pág. 15-) moderna (con el inevitable cigarrillo entre los labios y recostada en su diván), jugadora ("La raqueta empujó hacia mí un montón de fichas imponente. Pág. 43" - Pag. 31-) y arriesgada ("Mi entrada produjo un extraordinario revuelo. (Pág. 52)" - pág. 41-) convertida, al final, en piadosa mujer en actitud de rezo. Similar caso de manipulación gráfica, observamos en la ilustración de cubierta: en primer plano Florika dirige su mirada a los lectores con cigarrillo entre los labios, a ambos lados de esta figura un icono y un violinista tocado con un Kolpak cosaco. Se reúnen y resumen de esta manera los ingredientes modernos, exóticos y religiosos como eficaces medios apelativos.

15. Anteriores a esta repentina inclinación religiosa, aparecen dos referencias en su confianza del pasado, asociados a símbolos católicos: la destruida catedral de Oviedo y la imagen de Peter "como un Cristo" (pág. 63), aunque con connotaciones más sentimentales y estéticas que religiosas. Para confirmarlo, añadiremos a lo citado en el apartado anterior, otro fragmento referido a la catedral en ruínas: "Las columnas tronchadas, el claustro sin puertas, las losas sepulcrales levantadas, la bóveda derrumbada, las arquerías góticas, las cariátides, todo esparcido por la fuerza de las explosiones". (pág. 49). Adviértase cómo se silencia a los artificieros que durante meses habían ido almacenando dinamita. Tan sólo aparece la referencia a los "desmanes de Oviedo", en boca de la "simpática asturianota", con la aclaración de que no debían ser atribuidos a los mineros.

16. Corresponden las citas a la pág. 21

VII. BIBLIOGRAFÍA GENERAL.

- Abellán, José Luis, **La crisis de fin de siglo: ideología y literatura**, Barcelona, Ariel, 1975.
- Agramonte, Francisco, **Extraoficial (Recuerdos de la vida de un diplomático)**, Madrid, Aguilar, 1958.
- Alas, Leopoldo (Clarín), **Cuesta abajo**, Edición de Laura Rivkin, Madrid, Barcelona, Ediciones Júcar, 1985.
- Albérès, R.M., **Panorama de las literaturas europeas (1900-1970)**, Madrid, Ed. Al-Borak, 1972.
- Alcalá Galiano, Álvaro, **La novela moderna en España**, Madrid, Imprenta Tordesillas, 1914.
- Alfonso, José, **Siluetas literarias**, Valencia, Prometeo, 1967.
- Almagro San Martín, Melchor, **Biografía del 1900**, Madrid, Revista de Occidente, 1944².
- Amorós, Andrés, **Vida y literatura en "Troteras y danzaderas"**, Madrid, Castalia, 1973.
- Anónimo, **Cómo se ha hecho una gran empresa editorial y cómo pretenden deshacerla**, Madrid, Compañía General de Artes Gráficas, S.A., 1932.
- Aranda, Francisco, **El surrealismo español**, Barcelona, Lumen, 1981.
- Arbeloa, V.M. y M. de Santiago, **Intelectuales ante la Segunda República española**, Salamanca, Almar, 1981.
- Arconada, César M [uñoz], "Quince años de literatura española", **Octubre**, nº 1, junio-julio 1933, págs. 3-7.
- Aub, Max, **Discurso de la novela española contemporánea**, México, El Colegio de México, 1945.
- _____, **Manual de Historia de la Literatura Española**, Madrid, Akal, 1974.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M., **Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje**, Barcelona, Paidós, 1985.
- Ayala, Francisco, **Recuerdos y Olvidos**, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- Azaña, Manuel, **Memorias políticas y de guerra**, Barcelona, Crítica-Grupo Editorial Grijalbo, 1978, 2 vols.
- Barja, César, **Libros y autores contemporáneos**, Madrid, Victorano Suárez, 1935.
- Baroja, Pío, **desde la última vuelta del camino. Memorias**, Madrid, Caro Raggio, 1983.
- Baroja, Ricardo, **Gente de la Generación del 98**, Barcelona, Juventud, Libros de Bolsillo Z, 1969.
- Bécarud, Jean, **La Segunda República española**, Madrid, Taurus, 1967.

- Bécarrud, Jean y E. López Campillo, **Los intelectuales españoles durante la II república**, Madrid, Taurus, 1978.
- Bernárdez, Francisco Luis, **Mundo de las dos Españas**, Buenos Aires, Losada, 1967.
- Blas Vega, **La Novela corta erótica española**, Madrid, Taller El Búcaro, 1995.
- Blanco Fombona, R., **Motivos y letras de España**, Madrid, C.I.A.P., 1930.
- Bonet, Juan Manuel, **Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)**, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- Bosch, Rafael, **La novela española del siglo XX: De la república a la posguerra. Las generaciones novelísticas del 30 al 60**, Nueva York, Las Américas, 1971.
- Bourneuf, Rolland y Réal Ouellet, **La novela**, Barcelona, Ariel, 1983.
- Bozal, Valeriano, **El realismo plástico en España de 1900 a 1936**, Barcelona, Península, 1967.
- Bravo Morata, Federico, **De la Dictadura a la República 1930-1931**, Madrid, Fenicia, 1973.
- _____, **La República. I (1931-1932)**, Madrid, Fenicia, 1973.
- Brustein, Robert, **De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro**, Buenos Aires, Troquel, 1970.
- Buckley, Ramón y J. Crispin, **Los vanguardistas españoles (1925-1935)**, Madrid, Alianza, 1973.
- Cano Ballesta, Juan, **Literatura y tecnología (las letras españolas ante la revolución industrial: 1900-1931)**, Madrid, Orígenes, 1981.
- _____, **La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)**, Madrid, Gredos, 1972.
- Cansinos-Assens, Rafael, **La novela de un literato (1,2 y 3)**, Madrid, Alianza Editorial, 1982 [1. (1882-1914)], 1985 [2. (1914-1923)], 1995 [3. (1923-1936)]
- _____, **La nueva literatura. Los Hermes, I**, Madrid, Sanz Calleja, 1914-1927.
- _____, **La nueva literatura. Las escuelas, II**, Madrid, Páez, 1925; Sanz Calleja, s.a.
- _____, **La nueva literatura. La evolución de la novela, IV**, Madrid, Páez, 1927.
- _____, **Los temas literarios y su interpretación**, Madrid, Sanz Calleja, 1924.
- Carmona Nanclares, F., **La prosa literaria del novecientos. Reflexiones**, Madrid, Imp. Sáez Hermanos, 1929.
- [Carretero Novillo, J.M.], **El Caballero Audaz (seud.)**, **Galería. Más de cien vidas extraordinarias.....** Ediciones Caballero Audaz, Madrid, 1943-48, 4 vols.
- Casares Julio, **Crítica Efímera. II (Índice de Lecturas)**, Madrid, Saturnino Calleja, 1919. Edición ampliada en Espasa-Calpe, "Austral", 1962.
- Castañar, Fulgencio, **El compromiso en la novela de la II República**, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1992.

- _____, "La novela social durante la II República", **Tiempo de Historia**, nº 36 (1977), págs. 60-69.
- _____, "Nuevas aportaciones a la bibliografía de la novela española de preguerra", **Ínsula**, nº 337 (1974), pág. 16.
- Cátedra, Pedro y Víctor Infantes, Edts., **Biblioteca Renacimiento**, El Crotalón, 1984. Prólogo de José Carlos Mainer.
- Caudet, Francisco, **Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años 30**, Madrid, Ediciones de la Torre, 1993.
- Cedán Pazos, F., **Edición y comercio del libro español, 1900-1972**, Madrid, Editora Nacional, 1972.
- Cejador, Julio, **Historia de la lengua y la literatura castellanas**, Madrid, Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1920.
- Cerrada Carretero, Antonio, **La novela en el siglo XX**, Madrid, Playor, 1983².
- Cobb, Christopher H., **La cultura y el pueblo. España 1930-1939**, Barcelona, Laia, 1981.
- Conte, Rafael, "La novela del exilio", **Cuadernos para el Diálogo**, nº XIV, mayo 1968, págs. 27-38.
- Corrales Egea, José, **La novela española actual (Ensayo de ordenación)**, Madrid, EDICUSA, 1971.
- Costa, Antonio, **Saber ver cine**, Barcelona, Paidós, 1988.
- Chabás, Juan, **Breve historia de la literatura española**, Barcelona, Joaquín Gil, 1933 y 1936.
- _____, **Historia de la literatura española**, Barcelona, Joaquín Gil Editor, 1933.
- _____, **Literatura española contemporánea**, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1974².
- Descouzis, Paul, **Cervantes y la generación del 98. La cuarta salida de Don Quijote**, Madrid, E.I.S.A., 1970.
- Díaz Fernández, José, **El Nuevo Romanticismo. Polémica de arte, política y literatura**, Madrid, Zeus, 1930. Reedición con estudio y notas de José Manuel López de Abiada, Madrid, José Esteban editor, 1985.
- Díaz-Plaja, Fernando, **La vida cotidiana en la España de la Guerra civil**, Madrid, Edaf, 1994.
- Díaz-Plaja, Guillermo, "La prosa de los del 27", **Estafeta Literaria**, nº 576, Madrid, 1975.
- _____, **La ventana de papel (Ensayos sobre el fenómeno literario)**, Barcelona, Apolo, 1939.
- _____, **Hacia un concepto de la literatura española (Ensayos elegidos 1931-1941)**, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1942.
- _____, **Vanguardismo y protesta en la España de hace medio siglo**, Barcelona, Asenet,

1975. Prólogo de José Carlos Mainer.

- _____, **Estructura y sentido del Novecentismo español**, Madrid, Alianza Editorial, 1975.
- Díez-Canedo, Enrique, **Conversaciones literarias. Tercera serie, 1924-1930**, México, Joaquín Mortiz, 1964.
- Dotor, Ángel, "Vida literaria: la novela española de hoy", **La libertad**, XII, nº 3243, 9 agosto 1930, págs. 8-9.
- Eco, Umberto, **Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas**, Barcelona, Lumen, 1973.
- _____, **El superhombre de masas**, Barcelona, Lumen, 1995.
- Eisenstein, Serguei, **Reflexiones de un cineasta**, Madrid, Artiach Editorial, 1970.
- Entrambasaguas, Joaquín de, **Las mejores novelas contemporáneas**, Barcelona, Planeta, 1963.
- Eoff, Sherman H., **El pensamiento moderno y la novela española**, Barcelona, Seix Barral, 1965.
- Espina, Antonio, "¿Incompatibles?: la cultura y el espíritu proletario", **El Sol**, XIV, Madrid, 18 de julio, 1930, pág. 1.
- _____, **Las tertulias de Madrid**, Madrid, Alianza Tres, 1995.
- Esteban, José, "Editoriales y libros de la España de los años 30", **Cuadernos para el Diálogo**, XXXII, diciembre, 1972, nº extra, págs. 58-62.
- Esteban, José y Gonzalo Santonja, **Los novelistas sociales españoles (1928-1936)**, Barcelona, Anthropos, 1988.
- Ezama Gil, Ángeles, **El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900**, Zaragoza, P. Universidad, 1992.
- Fernández Almagro, Melchor, "Guía incompleta de la joven literatura española", **Verso y prosa**, nº 1, 1927.
- Fernández Cifuentes, Luis, **Controversias sobre la novela en España (1908-1930)**
- _____, **Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República**, Madrid, Gredos, 1973.
- Ferreras, Juan Ignacio, **Introducción a una sociología de la novela del siglo XIX**, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1973.
- _____, **La novela en el siglo XX (hasta 1939)**, Madrid, Taurus, 1988.
- _____, **La novela por entregas. 1840-1900**, Madrid, Taurus, 1972.
- _____, **Tendencias de la novela española actual (1931-1969)**, París, Eds. Hispanoamericanas, 1970.
- Fortuny, Carlos, **La ola verde**, Madrid, Talleres Tipográficos Galo Sáez, 1930.

- Francés, José, "Los hombres de sus libros: Azorín, Zamacois, Nombela, Insúa, Trigo, Iglesias, San José", **Revista de las Antillas**, Puerto Rico, 1914.
- Fuentes, Víctor, **La marcha al pueblo de las letras españolas, 1917-1936**, Madrid, Ediciones de la Torre, 1980.
- _____, "La narrativa española de la vanguardia (1923-1931). Un ensayo de interpretación", **The Romantic Review**, vol. LXII, nº 3, octubre, 1972, págs. 211-218.
- _____, "La novela social española en los años 1928-1931", **Ínsula**, nº 278, 1970, págs. 1; 12-13.
- _____, "La novela social española (1931-1939). Temas y significación ideológica", **Ínsula**, nº 288, 1970, págs. 1 y 4.
- _____, "Los nuevos intelectuales en España: 1923-1931", **Triunfo**, nº 709, 28 agosto 1976, págs. 38-42.
- García Gual, Carlos, "Hipatia", **La antigüedad novelada**, Barcelona, Anagrama, 1995, págs. 139-144.
- García Lara, Fernando, **El lugar de la novela erótica española**, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1986.
- García Lorenzo, Luciano, **El teatro español hoy**, Barcelona, Planeta, 1975.
- García Martínez, M^a Montserrat, **La Novela Corta. Proyecto de investigación general: las colecciones de novela corta (1900-1939)**, Memoria de Licenciatura, Aranjuez, 1986, sin editar.
- García de Nora, Eugenio, **La novela española contemporánea**, Madrid, Gredos, 1969² (I) y 1973² (II).
- García-Viñó, Manuel, **Guía de la novela española contemporánea**, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1985.
- Garfías, Pedro, "Los escritores y el momento: literatura tendenciosa", **Heraldo de Madrid**, 22 de junio 1933, pág. 13.
- Gil Casado, Pablo, **La novela social española, 1920-1971**, Barcelona, Seix Barral, 1973².
- Gil Pecharromán, Julio, **La Segunda República**, Madrid, Historia 16, 1989.
- Gómez Aparicio, Pedro, **Historia del periodismo español. (De las guerras coloniales a la Dictadura)**, Madrid, Editora Nacional, 1974.
- Gómez Santos, Marino, **12 hombres de Letras**, Madrid, Editora Nacional, 1969.
- Gómez de la Serna, Ramón, **Retratos contemporáneos**, Buenos Aires, Sudamericana, 1945.
- _____, **Retratos completos**, Madrid, Aguilar, 1961.
- González Blanco, Andrés, **Los contemporáneos. Apuntes para una historia de la literatura hispanoamericana a principios del siglo XX, Primera Serie**, París, Garnier, 1907, 2 vols.; **Segunda Serie**, París, Garnier, 1910; **Tercera serie**, París, Garnier, 1912.

- _____, **Historia de la novela en España. Desde el Romanticismo a nuestros días**, Madrid, Sáenz Jubera, 1909.
- González Ruano, César, **Mi medio siglo se confiesa a medias. Memorias**, Barcelona, Noguer, 1951; 1957².
- _____, **Siluetas de escritores contemporáneos**, Madrid, Editora Nacional, 1949.
- González Ruiz, Nicolás, **En esta hora. Ojeada a los valores literarios**, Madrid, 1925.
- _____, **La literatura española**, Madrid, Pegaso, 1943.
- Granjel, Luis S., **Eduardo Zamacois y la Novela Corta**, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1980.
- **La generación literaria del 98**. Madrid, Anaya, 1971.
- _____, "La novela corta en España (1907-1936)", **Cuadernos Hispanoamericanos**, LXXIV y LXXV, 1968, págs. 447-508; 14-50.
- _____, **Maestros y amigos de la Generación del Noventa y ocho**, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981.
- Gubern, Román, **Historia del cine**, vol 1, Barcelona, Lumen, 1982.
- Guillén, Alberto, **La linterna de Diógenes**, Madrid, Editorial América, Prólogo de Ramón Pérez de Ayala y epílogo de Ramón Gómez de la Serna, 1921.
- Guillén Solaya, Mario, **Los que nacimos con el siglo**, Madrid, Colenda, 1943.
- _____, **Mirador literario. Parábola de la nueva literatura**, Madrid, Biblioteca Atlántico, 1931.
- Gullón, Germán, **El narrador en la novela del siglo XIX**, Madrid, Taurus, 1976.
- _____, **La novela moderna en España (1885-1902). Los albores de la modernidad**, Madrid, Taurus, 1992.
- _____, "Técnicas narrativas en la novela realista y en la modernista", **Cuadernos Hispanoamericanos**, nº 286, 1974, págs. 173-187.
- Gullón, Ricardo, "Inventario de medio siglo. Literatura española", **Ínsula**, nº 58, 15 octubre 1950.
- _____, "Los prosistas de la generación de 1925", **Ínsula**, nº 126, mayo 1957.
- Hernando, Miguel A., **Prosa vanguardista en la generación del 27**, Madrid, Prensa Española, 1975.
- Ilie, Paul, **Los surrealistas españoles**, Madrid, Taurus, 1972.
- **Índice Literario de "Archivos de literatura contemporánea"**, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 5 tomos, 1932-1936.
- Jackson, Gabriel, **Entre la reforma y la revolución. 1931 -1939**, Barcelona, Crítica- Grupo Editorial Grijalbo, 1980.

- Lacalle, Ángel, **Historia general de la literatura (Literatura española hasta nuestros días), II**, Barcelona, Bastinos de José Bosch, 1935⁵.
- Litvak, Lily, **Antología de la novela corta erótica española de entreguerras, 1918-1936**, Madrid, Taurus, 1993.
- _____, **Erotismo fin de siglo**, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1979.
- Longares, Manuel, **La novela del corsé**, Barcelona, Seix Barral, 1979.
- López Campillo, Evelyne, **Revista de Occidente y la formación de las minorías (1923-1936)**, Madrid, Taurus, 1972.
- Llorens, Vicente, **Literatura, historia, política**, Madrid, Revista de Occidente, 1967.
- Mainer, José Carlos, **La Corona hecha trizas**, Barcelona, P.P. U., Literatura y pensamiento, 1989.
- _____, **La doma de la quimera (Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España)**, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1988.
- _____, **La edad de plata**, Barcelona, Eds. Asenet, 1975.
- _____, **Literatura y pequeña burguesía en España (1890-1950)**, Madrid, Edicusa, 1972.
- Martínez Arnaldos, Manuel, "El género novela corta en las revistas literarias (notas para una sociología de la novela corta), 1907-1936", **Estudios literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes**, Murcia, s. e., 1974.
- _____, **La Novela Corta murciana. Crítica y sociología**, Murcia, Real Academia Alfonso X El Sabio, 1993.
- Martínez Cachero, José María, **Novelistas españoles de hoy**, Oviedo, SEU, 1945.
- _____, "Prosistas y poetas novecentistas", **Historia General de las Literaturas Hispánicas**, Díaz Plaja, ed.
- Martínez Olmedilla, Augusto, **Periódicos de Madrid. Anecdotario**, Madrid, Aumarol, 1956.
- Marra-López, José R., **Narrativa española fuera de España, 1939-1961**, Madrid, Guadarrama, 1963.
- Massip, Paulino, **El diario de Hamlet García**, Barcelona, Anthropos, 1987.
- Mignon, Paul-Louis, **Historia del teatro contemporáneo**, Madrid, Guadarrama, 1973.
- Montero Alonso, José, "El año literario: los libros y los escritores en 1931", **La Libertad**, XIV, 10 de enero 1932, págs. 10-11.
- _____, "La España espiritual. 'Film' literario de 1930", **La Libertad**, XIII, 2 de enero 1931, pág. 8.
- _____, "Los novelistas y la vida nueva (Encuesta a Eduardo Zamacois, Melchor Fernández Almagro y Ramón Gómez de la serna)", **La Libertad**, XIII, 24 de mayo 1931, pág. 9.

- _____, "Los novelistas y la vida nueva (Encuesta a Cristóbal de Castro, Rafael Cansinos Assens y José Mas)", **La libertad**, XIII, 20 de junio 1931, pág. 8.
- _____, "Los novelistas y la vida nueva (Encuesta a Pedro Mata, José Díaz Fernández, Antonio de Hoyos y Vinent y Luis de Oteyza)", **La Libertad**, XIII, 6 de junio 1931, pág. 8
- _____, "Los novelistas y la vida nueva (Encuesta a José M^a Salaverría, Tomás Borrás y Joaquín Arderfús)", **La Libertad**, XIII, 12 de julio, 1931, pág. 8.
- _____, "Los novelistas y la vida nueva (Encuesta a Pedro de Répide, Julio Romano, Ángel Lázaro y Alberto Insúa", **La Libertad**, 13 de junio 1931, pág. 8.
- Moreno Villa, José, **Vida vida en claro. Autobiografía**, Madrid, F.C.E., 1976.
- Mori, Arturo, **La prensa española de nuestro tiempo**, México, Ediciones Mensaje, 1943.
- Nombela [Tabares], Julio, **Impresiones y recuerdos**, Madrid, Tebas, 1976.
- Olmedo, Juan Antonio, "Necesidad de lo efímero. Novelas de quiosco del primer tercio de siglo", **Nueva Revista de política, cultura y arte**, Madrid, nº 33, febrero de 1994, págs. 72-81.
- Ontañón, Eduardo de, **Viaje y aventura de los escritores de España**, México, Ediciones Minerva, 1942.
- Osuna, Rafael, **La crisis de fin de siglo: literatura e ideología**, Barcelona, Ariel, 1974.
- _____, **Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939**, Valencia, Ed. Pretextos, 1986.
- Pardo Bazán, Emilia, "La nueva generación de novelistas", **Helios**, [Madrid], marzo de 1904.
- Pera, Cristóbal, **Las novelas cortas de cansinos-Assens en las revistas literarias (1915-1931)**, Tesis de licenciatura, Dirección: Joaquín Marco Revillo, Universidad de Barcelona, 1985, s.e.
- Peraile, Meliano, **Lo que fuera mejor nunca haber visto. Memorias (1939-1945)**, Madrid, Ediciones Libertarias, 1991.
- Pérez, Darío, **Figuras de España**, Madrid, C.I.A.P., 1930, Prólogo de Santiago Alba.
- Pérez Bowie, José Antonio, "Literatura beligerante: la novela durante la II República", **Ínsula**, nº 546, junio 1992.
- Pérez de la Dehesa, Rafael, "Editoriales e ingresos literarios a principios de siglo", **Revista de Occidente**, nº 71, 1969.
- Pérez Ferrero, Miguel, **Tertulias y grupos literarios**, Madrid, Prensa Española, 1974.
- Pérez Minik, Domingo, **Novelistas españoles de los siglos XIX y XX**, Madrid, Guadarrama, 1957.
- Pérez Restrepo, A., "Medio siglo de novela española", **Bolívar**, Bogotá, nº 25, 1953, V, págs. 897-910.
- Pina, Francisco, **Escritores y pueblo**, Valencia, Cuadernos de cultura, 1930.

- Ponce de León, J.L., **La novela española de la guerra civil (1936-1939)**, Madrid, Ínsula, 1971.
- Prado, Ángeles, **La literatura del casticismo**, Madrid, Moneda y Crédito, 1973.
- Preston, Paul, **La destrucción de la democracia en España. Reacción, reforma y revolución en la Segunda República**, Madrid, Turner, 1978.
- **Quién es quién en las letras españolas**, Madrid, I.N.L.E., 1969.
- Raymond, Williams, **El teatro de Ibsen a brecht**, Barcelona, Península, 1975.
- Rebollo Sánchez, Félix, **Perspectivas actuales del teatro español (1900-1994)**, Madrid, U.C.F.C.I., 1974.
- Rico, Francisco, **Historia y crítica de la literatura española**, vol. 6, **Modernismo y 98**, por José Carlos Mainer; vol. 7, **Época Contemporánea: 1914-1939**, coord. por Víctor García de la Concha, Barcelona, Crítica, 1983; 1984.
- Romero Tobar, Leonardo, **La novela popular española del Siglo XIX**, Madrid, Ariel- Fundación Juan March, 1976.
- Ros, Samuel, **El hombre de los medios abrazos. Novela de lisiados**, Madrid, Libertarias/Prodhufi, 1992.
- Ruiz-Castillo Basala, José, **El apasionante mundo del libro. memorias de un editor**, Madrid, Agrupación nacional del Comercio del Libro, 1972.
- Ruiz Ramón, Francisco, **Historia del teatro español**, Madrid, Alianza Editorial, 1971², 2 vols.
- Ruiz Salvador, Antonio, **Ateneo, Dictadura y República**, Valencia, Fernando Torres Editor, 1977.
- Sáinz de Robles, Federico Carlos, **Antología de la novela corta**, Barcelona, Andorra, 1972, 2 vols.
- _____, **Crónica y guía de una ciudad impar**, Madrid, Espasa-Calpe, 1962.
- _____, **Madrid teatro del mundo**, Madrid, Emiliano Escolar Editor, 1981.
- _____, **La novela corta española**, Madrid, Aguilar, 1959; Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- _____, **La novela española en el siglo XX**, Madrid, Pegaso, 1957.
- _____, **La promoción de "El Cuento Semanal" (Un interesante e imprescindible capítulo de la historia de la novela española)**, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- _____, **Raros y olvidados (La promoción de El cuento semanal)**, Madrid, Prensa Española, 1971.
- Salaün, Serge, "Apogeo y decadencia de la sicalipsis", **Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular. Siglos XI al XX**, Coord. por Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala, Madrid, Tuero, 1992.
- _____, **El cuplé (1900-1936)**, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1990.

- pág. 2
- Salazar Chapela, E., "Apuntes: A buena política, mejor literatura", *El Sol*, XV, 26 de abril 1931,
 - Salaya, Guillén, **Mirador Literario. Parábola de la nueva literatura**, Madrid, Imp. Helénica, 1931.
 - Sánchez del Arco, Manuel, **Antes del 36**, Barcelona, A.H.R., 1966.
 - _____, **Antología de novelistas. Escritores de hoy**.
 - _____, **Ayer noticia; hoy recuerdo. 1860-1914**, Barcelona, Planeta, 1962.
 - Sánchez del Arco, Rafael, **101 entrevistas por las buenas**, Barcelona, Ed. Científica Médica, 1963.
 - Santiáñez Tió, Nil, "Bohemia, modernidad y conspiración...", *Ínsula*, nº 578, febrero 1995, págs. 5-7.
 - Santonja, Gonzalo, **Del lápiz rojo al lápiz libre. La censura de prensa y el mundo del libro**, Barcelona, Anthropos, 1986.
 - _____, **Las novelas rojas**, Madrid, Ediciones de la Torre, 1994.
 - _____, **La novela proletaria. 1932-1933**, Madrid, Ayuso, 1979, 2 vols.
 - _____, **La república de los libros. El nuevo libro popular de la II República**, Barcelona, Anthropos, 1989.
 - _____, "En torno a la novela erótica española de comienzos de siglo", **Cuadernos Hispanoamericanos**, nº 427, enero 1986, págs. 165-173.
 - Sawa, Alejandro, **Illuminaciones en la sombra**, Ed. de Iris Zavala, Madrid, Alhambra, 1977.
 - Serrano Plaja, Arturo, "En torno al Congreso Internacional de Escritores. (Carta abierta a José Bergamín)", *Leviatán*, nº 17, septiembre 1935, págs. 40-47.
 - Siguán Boehmer, María Luisa, **Literatura popular libertaria (1925-1938)**, Barcelona, Península, 1981.
 - _____, "La novela ideal. Literatura popular y divulgación anarquista", **Anuario de Filología**, Barcelona, 4, 1978, págs. 419-127.
 - Sobejano, Gonzalo, **Nietzsche en España**, Madrid, Gredos, 1967.
 - Soldevilla-Durante, Ignacio, "La novela española actual. Tentativa de un entendimiento", **Revista Hispánica Moderna**, año 33, enero-abril 1976, ns. 1-2, págs. 89-108.
 - Tenreiro, R. M., **La Lectura**, Tomo 2 de 1910; 1912, XII, 3; 1908, VIII, 1; 1909, IX, 2; 1914, XIV, 2; 1915, XV, 2; 1913, XIII, 3.
 - Torre, Guillermo de, "Hacia un más allá del realismo novelesco", **El espejo y el camino**, Madrid, Prensa Española, 1968, págs. 97-109.
 - _____, "Afirmación y negación de la novela española contemporánea", **Ficción**, Buenos Aires, nº 2, julio-agosto, 1956, págs. 122-141.

- _____, "Veinte años de literatura (Apuntes parciales de un panorama)", **Nosotros**, Buenos Aires, 1927, año XXI, vol. LVII, págs. 315-322.
- _____, Torrente Ballester, Gonzalo, **Literatura española contemporánea (1898-1936)**, Madrid, Afrodisio Aguado, 1949.
- _____, **Panorama de la literatura española contemporánea**, Madrid, Guadarrama, 1961².
- Torres, David, "Clarín y **Las Vírgenes Locas**: doce autores en busca de una novela", **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n^o 415, enero 1985, págs. 53-63.
- Trapiello, Andrés, **Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)**, Barcelona, 1994.
- Tuñón de Lara, Manuel, **Medio siglo de cultura española (1885-1936)**, Madrid, Tecnos, 1973³.
- _____, **Poder y sociedad en España, 1900-1931**, Madrid, Espasa-Calpe Austral, 1992.
- _____, **Sociedad, política y cultura en la España de los siglos XIX y XX**, Madrid, Edicusa, 1973.
- Urrutia, Louis, "Les collections populaires de roman et nouvelles (1907-1936)", **L'infra-littérature en Espagne aux XIXe. et XXe. siècles**, París VIII, Un. de Grenoble, 1977.
- Valle, Félix del, "Observaciones: los combates literarios", **La Libertad**, XI, 29 enero 1929, págs. 1-2.
- Valle-Inclán, Ramón María del, **Entrevistas, conferencias y cartas**, Valencia, Pre-textos, 1994.
- Venegas, José, **Andanzas y recuerdos de España**, Buenos Aires, feria del Libro, Montevideo, 1943.
- Vilches de Frutos, María Francisca, **La generación del nuevo romanticismo. Estudio bibliográfico y crítico (1924-1939)**, Tesis, Madrid, Ed. de la Universidad Complutense, 1984.
- Villanueva, Darío, **Estructura y tiempo reducido en la novela**, Valencia, Bello, 1977.
- _____, **El comentario de textos narrativos: la novela**, Barcelona, Júcar, 1989.
- _____, **Teorías el realismo literario**, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- VV. AA., **Almanaque Literario 1935**, Madrid, Plutarco, 1935.
- VV. AA., **Almanaque de Literatura 1955**, Madrid, Escelicer S.L., 1955.
- VV. AA., **Almanaque de Literatura 1956**, Madrid, Escelicer S.A., 1956.
- VV. AA., **Bibliografía General Española e Hispanoamericana**, Madrid-Barcelona, Cámaras Oficiales del Libro, 1923-1941.
- VV. AA., **Catálogo General, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, S.A., Editoriales Renacimiento, Mundo Latino y Atlántida**, Madrid, 1929.

- VV.AA., **Catálogo General de la Librería Española e Hispanoamericana 1931-1950**, 4 vols., Madrid, Instituto Nacional del Libro español, 1957.
- VV. AA., **Creación y público en la literatura española**, Madrid, Castalia, 1974.
- VV. AA., **Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana. Suplemento 1935**, Madrid, 1936.
- VV. AA., **Ideología y texto en El Cuento Semanal (1907-1912)**, Madrid, Ediciones de la Torre, 1986.
- VV. AA., **Leviatán (Antología). Selección y prólogo de Paul Preston**, Madrid, Turner, 1976.
- VV. AA., **El negocio de incobrables (La vanguardia del humor español en los años veinte)**, José Luis R. de la Flor edit., Madrid, Ediciones de la Torre, 1990.
- VV. AA., **El siglo XX. Los primeros treinta años**, Madrid, Edaf, 1994.
- VV. AA., **Hora de España (Antología). Selección y prólogo de Francisco Caudet**, Madrid, Turner, 1975.
- VV. AA., "Política y literatura: Una encuesta a la juventud española", **La Gaceta Literaria**, II, 15 de enero 1928, pág. 3; 15 de febrero 1928, pág. 2; 15 de marzo 1928, pág. 2.
- Ynduráin, Francisco, "Novelas y novelistas españoles, 1936-1952", **Reviste de Litterature Moderne**, 1952, págs. 274-284.
- Zuleta, Emilia de, **Historia de la crítica española contemporánea**, Madrid, Gredos, 1974.

VIII. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA DE AUTORES.

1. MANUEL BUENO.

1.1. NOVELA.

- **Jaime el conquistador**, Madrid, Renacimiento, 1912. Reeditada en "La Novela Corta" (1917). Versión ampliada de **Guillermo el apasionado**, "El Cuento Semanal"(1907).
- **El dolor de vivir**, Madrid, CIAP, 1931.
- **Poniente Solar**, Madrid, CIAP, 1931.
- **El sabor del pecado**, Barcelona, Ed. Araluce, 1935. Una segunda edición en 1936.
- **Los nietos de Danton**, Barcelona, Ed. Araluce, 1936.

1.2. COLECCIONES DE NOVELAS CORTAS, CUENTOS Y CRÓNICAS.

- **Viviendo. Cuentos e Historias**. Prólogo de J. Verdes Montenegro, Bilbao, s.a.
- **Almas y paisajes (Cuentos)**, Madrid, Imp. de E. Rojas, 1900.

- **A ras de tierra**, Valencia, Ed. F. Sempere, 1902.

- **En el umbral de la vida**, Madrid, Ed. Saturnino Calleja, 1918. Contiene diecisiete relatos cortos: **En el umbral de la vida**, **El dolor de amar**, **Mar y Costa**, **En familia**, **Mater admirabilis**, **Paganos**, **El viajero misterioso**, **Tiempos de Vals**, **Añoranzas americanas**, **Misericordias**, **Ejercicios espirituales**, **Al compás de Beethoven**, **El deshonor**, **Entre sombras**, **La deserción**, **El bautismo de sangre**, **Memorias de un vagabundo**; más una comedia: **El sabor de la vida**, publicada en 1945 en **Los Contemporáneos**. La misma obra será reeditada, parcialmente, con el mismo título genérico en **La Novela Corta** (1921).

1.3. OBRAS EDITADAS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS.

- **Guillermo el apasionado**, "El Cuento Semanal", nº 14, 1907.

- **El talón de Aquiles. (Novela en tres jornadas)**, "El Cuento Semanal", nº 105, 1909.

- **La intrusa** en "El Libro Popular", nº 8, 1913.

- **El sabor de la vida. Comedia**. "Los Contemporáneos", nº 362, 1915.

- **Número Índice**, "La Novela Corta", 1910.

- **En el umbral del drama**, "La Novela Corta", nº 7, 1916.

- **Jaime el Conquistador**, "La Novela Corta", nº 60, 1917.

- **Corazón adentro**, "La Novela Corta", nº 150, 1918.

- **En el umbral de la vida**, "La Novela Corta", nº 285, 1921.

- **El mártir**, "La Novela Semanal", nº 111, 1923.

- **Historia breve de un breve amor...** "La Novela Semanal", nº 134, 1924.

- **La ciudad del milagro**, "La Novela Semanal", nº 159, 1924.

- **Frente a Frente**, "La Novela Semanal", nº 184, 1925.

- **De carne y hueso**, "La Novela de Noche", nº 31, 1925.

- **La dulce mentira**, "La Novela Mundial", nº 5, 1926.

- **Una historia de amor**, "La Novela Mundial", nº 49, 1927.

- **La herencia**, "La Novela de Hoy", nº 293, 1927.

- **Una aventura de amor**, "La Novela de Hoy", nº 365, 1929.

- **El último amor**, "La Novela de Hoy", nº 405, 1930.

- **La pasión de Javier Rosales**, "Cosmópolis", nº 30, 1930.

- **El adiós al amor**, "Los 13", nº 5, 1933.

- **De cara a un régimen**, "Los 13", nº 7 extraordinario, 1933.

- **El misterioso amor**, "La Novela de una Hora", nº 4, 1936.

1.4. TEATRO.

- **Lo que Dios quiere**. Comedia. Estrenada en el Teatro Español de Madrid, 21 enero 1908. Escrita en colaboración con Ricardo Catarineu.

- **La mentira del amor**. Comedia. Estrenada en el Teatro Español de Madrid, 5 mayo 1924.

1.5. VARIA.

- **Otras patrias y otros cielos**, s.l.

- **España y la monarquía**. Estudio político, Madrid, Eds. Minerva, 1925.

- **Teatro Español** (Echegaray, Guimera, Galdós, Dicenta, Benavente, Linares Rivas, Los hermanos Quintero, Rusiñol), Madrid, Renacimiento, 1909.

- **Teatro Español Contemporáneo**, Madrid, Renacimiento, 1909.

- **Palabras al viento (Selección de artículos y ensayos)**, Prólogo de Tomás Borrás, Bilbao, Junta de Cultura de Vizcaya, 1952.

- **Las terceras de ABC**, selección y prólogo de Rafael Flórez, Madrid, Prensa Española, 1977.

1.6. ESTUDIOS SOBRE MANUEL BUENO.

- Agramonte, Francisco, **Extraoficial. Recuerdos de la vida de un diplomático**, Madrid, Aguilar, 1958.

- Borrás, Tomás, "Prólogo" a **Palabras al viento**, Bilbao, Junta de cultura de Vizcaya, 1952.

- "El Caballero Audaz" (José María Carretero), "Manuel Bueno" en **Galería I**, Madrid, Ed. Caballero Audaz, 1943.

- Cansinos-Asséns, Rafael, **La Nueva Literatura. Las escuelas literarias II**, Madrid, Sanz Calleja, s.a.

- Entrambasaguas, Joaquín, **Las mejores novelas Contemporáneas**, Tomo VIII, Barcelona, Planeta, 1961.

- Fernández Flores, Wenceslao, **Caricatura de Manuel Bueno**, prólogo a **La Herencia** en "La Novela de Hoy", 1927.

- García de Nora, Eugenio, **La Novela española contemporánea**, Madrid, Gredos, 1969².

- González Ruano, César, "Manuel Bueno" en **Siluetas de autores contemporáneos**, Madrid, Editora Nacional, 1949.

- Granjel, Luis S., **Maestros y amigos de la generación del noventa y ocho**, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981.

- Menéndez Arranz, J., "Antología olvidada: Manuel Bueno" en **Índice de Arte y Letras**, Madrid, mayo-junio 1956.

- Méndez Azola, M., "Manuel Bueno" en **Nuestro Tiempo**, 1917, II, págs. 31-40.
- Mori, Arturo, **La prensa española de nuestro tiempo**, México, Eds. Mensaje, 1943.
- Ontañón de, Eduardo, **Viaje y aventura de los escritores de España**, México, Eds. Minerva, 1943.
- Sáinz de Robles, Federico Carlos, **Manuel Bueno o un intelectual irritable y escéptico**. (Conferencia pronunciada en la Fundación Universitaria Española el día 18 de abril de 1975 con motivo del centenario del gran periodista), Madrid, Fundación Universitaria Española, 1975.

2. FRANCISCO CAMBA.

2.1. NOVELA.

- **Camino adelante**, Madrid, Lib. Fernando Fé, 1905.
- **Los nietos de Ícaro**, Madrid, Ed. Perlado Páez y Cía, 1911. Anunciada su segunda edición¹ en 1930.
- **El amigo Chirel**, Madrid, Lib. de la Viuda de Pueyo, 1918. Segunda edición anunciada en *Renacimiento*, 1930.
- **La revolución de Laiño**, Madrid, Ed. Antea, 1922². (Premiada con el Fastenrath), anunciada su quinta edición en 1930.
- **El vellocinio de plata**, Madrid, *Renacimiento*, 1922. Anunciada su quinta edición en 1930.
- **El pecado de San Jesusito**, Madrid, *Renacimiento*, 1923 (premiada por el Círculo de Bellas Artes). Anunciada su tercera edición en 1930. Reeditada en "El Libro Popular", nº 1, 1922.
- **La noche mil dos**, Madrid, *Renacimiento*, 1924. Reeditada en "El libro para todos", CIAP, nº 12, 1930.
- **Cárcel de seda**, Madrid ?, Atlántida ?³, 1925.
- **La sirena rubia**, Madrid, Ed. Atlántida, 1926. se anuncia su segunda edición en 1930. Con el título **El enigma de las llamas azules**, había sido publicado en "El libro popular"⁴.

¹ Como segunda edición aparece anunciada en OBRAS DE FRANCISCO CAMBA insertada en la contraportada de **La noche mil dos**, publicada en la colección de la CIAP, **El libro para todos**, nº 12, 1930. Las reediciones reseñadas en otras novelas están tomadas de la misma fuente.

² Eugenio García de Nora y F.C. Sáinz de Robles la datan en 1919. Desconocemos el sello editor de esta primera edición.

³ Damos como posible esta edición de Atlántida, por haberse incorporado en 1925 a los "autores exclusivos", en las empresas editoriales de Artemio Precioso.

⁴ Hemos tomado el dato de "La novela Mundial", nº 62, 1927. El anónimo prologuista no aporta fecha de esta edición primera.

- **El tributo de las siete doncellas** ⁵, Madrid, Atlántida, 1926.
- **Una morena y una rubia**, Madrid, Atlántida, 1926.
- **Crimen de mujer**, Madrid, CIAP, 1930.
- **Machicha Monroy**, Madrid, CIAP, 1930.
- **Madrid Grado**, Madrid, Ediciones Españolas, 1940.
- **Fernando Villaamil**, Madrid, Ed. Nacional, 1944.

2.2. EPISODIOS CONTEMPORÁNEOS.

2.2.1. PRIMERA SERIE.

- **Cuando la boda del Rey**, Madrid, Eds. Episodios Contemporáneos, 1942⁶.
- **La leyenda negra**, Madrid, Ed. Reus, 1943.
- **¡Maura no!**, Madrid, Ed. Reus, 1944.
- **El ducado de Canalejas**, Madrid, Ed. Reus, 1944.
- **Los mosqueteros de la neutralidad**, Madrid, Ed. Reus, 1945.
- **La rebelión de los mandos**, Madrid, Ed. Reus, 1945.
- **La ley de fugas**, Madrid, Ed. Reus, 1946.
- **Annual**, Madrid, Ed. Reus, 1946.
- **Primo de Rivera**, Madrid, Ed. Reus, 1947.
- **El romancillo del Capitán Galán**, Madrid, Ed. Reus, 1947.
- **La caída de Alfonso XIII**, Madrid, Ed. Reus, 1947.

2.2.2. SEGUNDA SERIE.

- **Las luminarias del señor ministro**, Madrid, Ed. Reus, 1947.
- **Los jabalíes del jardín florido**, Madrid, Ed. Reus, 1948.
- **De Castilblanco a Villa Cisneros**, Madrid, Ed. Reus, 1948.

2.3. NOVELAS EDITADAS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS.

⁵ Salvo el primer título, los nueve restantes fueron incluidos en el **Catálogo General de Renacimiento-CIAP**, 1929.

⁶ Una cuarta edición en 1944.

- **El enigma de las llamas azules**, "El Libro Popular", nº 5, 1923.
- **Mimí Magdalena**, "La Novela Semanal", nº 156, 1924.
- **El idilio de Artagnan**, "La Novela de Hoy", nº 168, 1925.
- **La domadora**, "La Novela de Hoy", nº 202, 1926.
- **Flor de fango**, "La Novela de Hoy", nº 222, 1926.
- **La venganza de Gaitán**, "La Novela de Hoy", nº 245, 1926.
- **Lance de amor**, "La Novela de Hoy", nº 255, 1927.
- **El naufrago**, "La Novela de Hoy", nº 268, 1927.
- **La garra invisible**, "La Novela Mundial", nº 62, 1927.
- **Piedra rodada**, "La Novela Mundial", nº 74, 1927.
- **Crimen de mujer**, "La Novela Mundial", nº 89 ?, 1927.
- **Mar Loba**, "La Novela Mundial", nº 99, 1928.
- **El patriarca**, "La Novela Mundial", nº 114, 1928.
- **Corona de pasión**, "La Novela Mundial", nº 123, 1928.
- **La rosa de la burla**, "La Novela de Hoy", nº 312, 1928.
- **Pirata de charco**, Número Almanaque de "La Novela de Hoy", nº 397, 1929. Reeditada en "La Novela Corta", 2ª época, nº 50, s.a.
- **El pino y la palmera**, "La Novela de Una Hora", nº 10, 1936.
- **¡Perseguimos al enemigo!**, "Hazañas y heroísmos", nº 1, s.a.
- **El buque fantasma de Tobruck**, "Hazañas y heroísmos", nº 6, s.a.
- **El convoy de la Isla de Coral**, "Hazañas y heroísmos", nº 20, s.a.
- **El drama del oro negro**, "Hazañas y heroísmos", nº 22, s.a.

2.4. ESTUDIOS SOBRE FRANCISCO CAMBA.

- Alfonso, José, "Paco Camba" en *Siluetas Literarias*, Valencia, Prometeo, 1967.
- Cansinos Asséns, Rafael, *La nueva literatura IV. Evolución de la novela*, Madrid, Páez, 1927.
- _____, *La nueva literatura II. Las Escuelas*, Madrid, Sanz calleja, s.a.

3. CRISTÓBAL DE CASTRO.

3.1. NOVELA.

- **Las niñas del registrador**¹ 1902.
- **Cortesanias y Cortijeras**, s.a.
- **Lais de Corinto**, s.a., [1913?/1920?²]
- **La interina**, 1921. Se anuncia en tercera edición en 1931 en "El libro para todos", nº 24.
- **Un bolchevique (Escenas de la Revolución rusa)**, 1925; y Madrid, CIAP "El libro para todos", nº 24, 1931. Contiene seis relatos: **Un bolchevique**, **La Troica**, **La Dogaresa**, **Las Polacas**, **Fiestas galantes**, **El viajero** y **En aquellos días**.
- **Runief, el Chaparaga**, Madrid, Biblioteca Patria, s.a.

3.2. COLECCIONES DE NOVELAS Y CUENTOS.

- **Mis mejores cuentos**. (Novelas breves), Ed. Prensa Popular, s.a.
- **La gran duquesa (Escenas de espionaje y Nihilismo)**. **Lais de Corinto**. **Luna Lunera**. Ed. América, s.a.
- **Novelas escogidas**, Madrid, Aguilar, Col. Crisol, nº 83, 1944. Reeditado en 1960. Notas preliminares a cargo de F. C. Sáinz de Robles.

3.3. NOVELAS EDITADAS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS.

- **Luna, Lunera...**, "El Cuento Semanal", nº 34, 1907.
- **Las insaciables**, "El Cuento Semanal", nº 79, 1908³. Reeditada en "La Novela Corta", nº 78, 1917.
- **La bonita y la fea**, "El Cuento Semanal", nº 117, 1909. Editada bajo el título **El cuñadito** en "La Novela Corta", nº 240, 1920.
- **La gran duquesa**, "Los Contemporáneos", nº 194, 1912.
- **Lais de Corinto**, "Los Contemporáneos", nº 211, 1913.
- **Flérida**, "El libro popular", nº 4, 1913.

¹ Nora y Sáinz de Robles la citan con el título **Las niñas del Regidor**. En el que hemos utilizado coinciden: Cansinos-Assens, **La Novela Mundial**, (nº 6, 1926) y **Libro para todos** (CIAP, nº24, 1931) donde queda reseñada como agotada, al igual que **Cortesanias y Cortijeras**.

² Corresponden las fechas a Sáinz de Robles y Nora, respectivamente. La primera coincide con el relato breve publicado en **Los Contemporáneos**. Es anunciada como novela en op. cit. nota anterior.

³ Nora y Sáinz de Robles la recogen como novela y la datan en 1909. Pudiera tratarse de una versión del relato publicado en "El Cuento Semanal". Igual argumento puede aplicarse a **La bonita y la fea**. Ninguna de las dos son citadas como NOVELAS en **La Novela Mundial** (op. cit) ni en **El libro para todos** (op. cit.).

- **Los tres dolores de María Magdalena**, "El Libro Popular, nº 47, 1913.
- **Las mujeres fatales**, "La Novela de Bolsillo", nº 16, 1914.
- **La descastada**, "Los Contemporáneos", nº 338, 1915.
- **Pluma al viento**, "La Novela Corta", nº 5, 1916.
- **El viajero**, "La Novela Corta", nº 39, 1916.
- **El mujeriego**, "La Novela Corta", nº 123, 1918.
- **Un bolchevike**, "La Novela Corta, nº 181, 1919.
- **El cuñadito**, "La Novela Corta", nº 240, 1920 . *Vid. La bonita y la fea.*
- **Las mujeres del Evangelio**, "La Novela Corta", nº 331, s.a. [1922?]
- **Mujeres solas**, "La Novela Semanal", nº 11, 1921.
- **La señorita estatua**, "La Novela de Hoy", nº 11, 1922.
- **La hija de Cronwell**, "La Novela Semanal", nº 41, 1922.
- **Jandra y el cosaco**, "La Novela Semanal", número (extraordinario) 96, 1922.
- **Cu-Cú**, "La Novela Semanal", nº 84, 1922.
- **Otelo y su mono**, "La Novela Semanal", nº 127, 1923.
- **Papá Saturno**, "La Novela de Hoy", nº 53, 1923.
- **La gacela negra**, "La Novela Semanal, nº 154, 1924.
- **Anécdotas del amor**, "La Novela Corta", nº 423, 1924.
- **Cortesanías de amor**, "La Novela Corta", nº 424, 1924.
- **Los empecinados**, "La Novela Semanal", nº 180, 1924.
- **Las sorpresas de Lorenzina**, "La Novela de Noche", nº 37, 1925.
- **La dama del capitán**, "La Novela de la Noche", nº 50, 1925.
- **El paraíso perdido**, "La Novela Semanal", nº 205, 1925.
- **La inglesa y el trapense**, "La Novela Mundial", nº 6, 1926.
- **Clavellina**, "La Novela Mundial", nº 43, 1927.
- **La jaula de oro**, "La Novela Mundial", nº 65, 1927.
- **Los hombres de hierro**, "La Novela Mundial", nº 91, 1927.

- **Ese y esa**, "La Novela de Hoy", nº 246, 1927.
- **La Duquesa espía**, "La Novela Mundial", nº 116, 1928.
- **La mujer del pope**, "La Novela de Hoy", nº 321, 1928.
- **La mujer nueva**, "La Novela de Hoy", nº 396, 1929.
- **El condotiero**, "La Novela de Hoy", nº 433, 1930.
- **El tulipán rojo**, "La Novela de Hoy", nº 499, 1931.
- **El collar de Afrodita**, "La Novela de Hoy", nº 525, 1932.
- **Poderoso caballero**, "La Novela de una Hora", nº 12, 1936.
- **Mariquilla, barre, barre...**, "La Novela del Sábado" (Sevilla), nº 26, 1939.
- **La farsa del loquero**, "La Novela del Sábado" (Madrid), nº 5, 1940.
- **Sol de medianoche**, "La Novela de la Semana", nº 10, 1942.

3.4. POESÍA.

- **El amor que pasa**. Anunciada en "La Novela Mundial", nº 6, 1926 como agotada.
- **Cancionero galante**, París, Ollendorf. Anunciada en "La Novela Mundial", nº 6, 1926, una cuarta edición agotada.
- **Las proféticas**, Madrid, Col. Laurel. Anunciada en "La Novela Mundial", nº 6, 1926, una segunda edición agotada.
- **Joyel de enamorados**, Valladolid, Lib. Santarem, s.a.

3.5. VARIA.

- **Rusia por dentro**, Madrid, Imp. Marcelino Tabarés, 1904. Se anuncia segunda edición (agotada) en "La Novela Mundial". Hay una tercera en "El Libro para todos", 1931; y cinco ediciones hasta 1949.
- **Las mujeres (Sexo y carácter)**, Madrid, Biblioteca Nueva, s.a. Se anuncia una segunda edición (agotada) en "La Novela Mundial", 1926; y una tercera en "El Libro para todos", 1931.
- **La revolución desde arriba (Ensayo sobre la reforma agraria)**, Madrid, Imp. Juan Pueyo, 1921. Se anuncia segunda edición en "La Novela Mundial".
- **Catálogo monumental y artístico de España. Provincia de Álava**, Edición oficial del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, s.a.
- **El rey felón o los seis años inicuos (Liberales y serviles)**, Madrid, Ed. Rafael caro Raggio, 1929.
- **Mujeres extraordinarias (Mujeres de la historia, mujeres contemporáneas)**, Madrid, renacimiento, 1929. Edición de lujo, CIAP, 1929.
- **Vidas fértiles (Blasco Ibáñez, Cajal, Albéniz, Romero de Torres, Valle-Inclán, Baroja, Joyce,**

Pirandello, Mussolini, Stalin, Hitler, etc...), Madrid, Ed. Castro, 1932.

- **Tempestad sobre un trono (De la regencia a la república)**, Madrid, Ed. Castro, s.a.

- **Mujeres del Imperio. Primera serie**, Madrid, Espasa-Calpe, s.a.

- **Mujeres del Imperio. Segunda serie**, Madrid, Espasa-Calpe, s.a.

- **Felipe III (Idea de un príncipe político cristiano)**, Madrid, Biblioteca Nueva, 1944.

- **Santo Toribio de Mogrovejo (La conquista espiritual de América)**, Madrid, Editora Nacional, s.a.

- **Genios e ingenios. Retratos literarios (41 semblanzas)**, Madrid, Editora Nacional, 1949.

3.6. OBRAS EN COLABORACIÓN.

- **Gerineldo. Poema de amor y caballería** (en colaboración con Enrique López Alarcón). Estrenado en El Teatro Español, s.a.

- **Las Insaciables** (en colaboración con Enrique López Alarcón). Estrenada en el Teatro de la Comedia, s.a.

- **Cien por cien. Novela Multiplicada**, capítulo décimo, en "La Novela de Una Hora", nº 9, 1 de mayo, 1936, págs. 55-60; nº 10, 8 fr mayo, 1936, págs. 57-61. Los otros colaboradores por orden de intervención son: Concha Espina, Eduardo Zamacois, Tomás Borrás, Pedro Mata, Mariano Tomás, Benjamín Jarnés, Alberto Insúa, Artemio Precioso, Emilio Carrere, Roberto Molina, Ramón Martínez de la Riva y Wenceslao Fernández Flores.

3.7. ESTUDIOS SOBRE CRISTÓBAL DE CASTRO.

- Cansinos Asséns, Rafael, **La nueva literatura. Las escuelas literarias, II**, Madrid, Sanz Calleja, s.a.

- Carrere [Moreno], Emilio, **La bohemia galante y trágica. (Bajos fondos de la vida literaria)**, Madrid, V.H. de Sanz Calleja, s.a.

- Mori, Arturo, **La prensa española de nuestro tiempo**, México, Ediciones Mensaje, 1943.

- Nora G., Eugenio de, **La novela española contemporánea, I**, Madrid, Gredos, 1969².

- Sáinz de Robles, Federico Carlos, **La promoción de El Cuento Semanal**, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1975.

- _____, **Raros y olvidados**, Madrid, Prensa Española, 1971.

4. CONCHA ESPINA

4.1. NOVELA.

- **La niña de Luzmela**, Madrid, Fernando Fe, 1909. Dos ediciones en Madrid, Renacimiento (1916 y 1922). Una en Barcelona-Sevilla, Ediciones Betis, 1943.

- **Despertar para morir**, Madrid, Renacimiento, 1910. Segunda edición en la misma editorial (1917). Una tercera edición en V. H. Sanz Calleja, 1922. Cuarta, renovada y definitiva en Renacimiento, 1924. Una quinta en Madrid, Aguilar, Col. Crisol nº 37, 1944.

- **Agua de nieve**, Madrid, Renacimiento, 1912, 1915, 1919 y 1926.

- **La esfinge maragata**, Madrid, Renacimiento, 1914, 1918, 1920, 1925. Reeditada por la CIAP, "El libro para todos", 1929. Edición escolar anotada y prologada por Millard Rosenberg.

- **La rosa de los vientos**, Madrid, Renacimiento, 1916, 1919 y 1923.

- **Dulce nombre**, Madrid, Renacimiento, 1921, dos ediciones; una tercera, en 1927.

- **El cáliz rojo**, Madrid, Renacimiento, 1923.

- **Altar mayor**, Madrid, Renacimiento, 1926 y 1928. Madrid, Aguilar, Col. Crisol nº 326, 1951. Buenos Aires, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1954. Edición escolar anotada y prologada por A. Harrington, Nueva York, 1930.

- **La virgen prudente**. Madrid, Renacimiento, 1929. Publicada anteriormente con el nombre de la protagonista, **Aurora de España** en "La Novela de Hoy", nº 258, 1927.

- **Las niñas desaparecidas**, Madrid, Renacimiento, 1927.

- **Naves en el mar**, Madrid, Renacimiento -CIAP-, Ediciones de Estrella, Col. Miniatura, 1929. Reeditada en Barcelona, Eds. G. P. Pulga nº 338, s.a. Incluida en **Ruecas de Marfil** (1917).

- **LLama de cera**, Madrid, Renacimiento, s.a. Reeditada junto a **El Jayón** en "La Novela del Sábado" (Madrid), nº 20, 1939.

- **La flor de ayer**, Madrid, Espasa-Calpe, 1934.

- **Retaguardia (Imágenes de vivos y de muertos)**, San Sebastián, Librería Internacional, 1937. Córdoba, Ed. Nueva España, 1937 (tercera edición).

- **Esclavitud y libertad (Diario de una prisionera)**, 1938, s.l.

- **Las alas invencibles**, 1940, s.l.

- **Victoria en América**, Madrid, Editora Nacional, 1934.

- **El más fuerte**, 1947, s.l.

- **Un valle en el mar**, Santander, 1949. Reeditada en Barcelona, Editorial Éxito, 1952.

- **Una novela de amor**, 1953, s.l.

- **Tierra firme**, Barcelona, Eds. P. G. Pulga, nº 63, s.a.

4.2. COLECCIONES DE NOVELAS CORTAS Y CUENTOS

- **Trozos de vida (Narraciones)**, Madrid, Biblioteca Patria, 1906.

- **Ruecas de marfil**. Incluye **La ronda de los galanes**, **Naves en el mar** y **El Jayón**, Madrid,

Renacimiento, 1907 y 1924. El primer título se había publicado en "El Cuento Semanal" (1910). Posteriormente será reeditado en "La Novela del Sábado" (1939, Sevilla). **Naves en el mar** en CIAP, Ediciones Estrella, Col. Miniatura, 1929 y en Barcelona, Eds. G. P. Pulga nº 338, s.a. **El Jayón** en "La Novela Corta", nº 67, 1917. A este mismo título responde una adaptación dramática, estrenada en 1918 y publicada por Renacimiento, s.a.

- **Pastorelas**, Madrid, Ed. Gil Blas, 1920. Reeditada por Renacimiento en 1925.

- **Cuentos**, Madrid, Renacimiento, 1922.

- **Simientes. Páginas iniciales**, Primera edición en Madrid, Ed. Sanz Calleja, 1922. Segunda, en Madrid, Renacimiento, 1926.

- **Tierras de Aquilón**, Madrid, Renacimiento, 1924.

- **El príncipe del cantar (Novelas y Cuentos)**, Toulouse (Francia), Ed. Figarola Maurín, 1929.

- **Copa de horizontes**, Madrid, CIAP, 1930. Bajo este título genérico se recogen quince relatos: **Marcha nupcial**, **Huerto de rosas**, **Petróleo**, **Un apóstol de la paz**, **El cuento fantástico del general Tsagorski**, **El crimen de una sombra**, **Desquite**, **La noche triste**, **El monarca sin nombre (parábola)**, **Sangre en la nieve**, **Los zapatos negros y el violín mudo**, **Una nube de gas**, **Policía inglesa**, **El caso de Ramón Valentí**, **Cristo en el bosque**.

- **Siete rayos de sol (Cuentos tradicionales)**, Madrid, Renacimiento, 1931.

- **Candelabro (Novelas)**, s.l.

- **El fraile menor (Cuentos)**, 1942, s.l.

4.3. NOVELAS EDITADAS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS.

- **La ronda de los galanes**, "El Cuento Semanal", nº 179, 1910. Reeditada en "La Novela del Sábado" (Sevilla) nº 6, 1939 e incluida en **Ruecas de marfil** (1917).

- **El Jayón**, "La Novela Corta", nº 67, 1917. Reeditada en "La Novela del Sábado" (2ª época), nº 20, 1953, junta a **LLama de cera**. Incorporada al volumen **Ruecas de marfil** (1917).

- **Talín**, "La Novela Corta", nº 106, 1918.

- **El secreto de un disfraz**, "La Novela Semanal", junio, 1924.

- **Aurora de España**, "La Novela de Hoy", nº 258, 1927. Reeditada con el título **La virgen prudente** por Renacimiento (1929).

- **La carpeta gris**, "Los Novelistas", nº 2, 1928.

- **El goce de robar**, "Los Novelistas", nº 13, 1928.

- **Huerto de rosas**, "La Novela de Hoy", nº 356, 1929. Reeditada en el volumen **Copa de horizontes**, CIAP, 1930.

- **Marcha nupcial**, "La Novela de Hoy", nº 367, 1929. Incluida como primer relato en **Copa de horizontes**, CIAP, 1930.

- **Nadie quiere a nadie**, "La Novela de una Hora", nº 5, 1936.

- **Mi Carlitos**, "La Novela de Vértice", nº 7 y 8, [1938?].

4.4. POESÍA.

- **Mis flores (Poesías)**, 1904.

- **Entre la noche y el mar (Versos)**, 1933.

- **Medalla** (Poema en verso, edición numerada para bibliófilos), Colección "Huerto Cerrado", 1941.

- **José Antonio de España** (Poema en verso, edición numerada de lujo). Colección "Huerto Cerrado", 1941.

- **La segunda mies (Versos)**, 1943.

4.5. TEATRO.

- **El jayón**. (Drama en tres actos), estrenado en 1918 y editado en Madrid, Renacimiento, s.a.

- **Moneda Blanca** (Comedia en tres actos), 1942, s.l.

4.6. VARIA.

- **El amor de las estrellas (Mujeres del Quijote)**, Madrid, Renacimiento, 1916. Edición escolar con prólogo de Federico de Onís, Nueva York, 1928.

- **Singladuras. (Viaje americano). I**, Madrid, CIAP, 1932.

- **Singladuras. Viaje americano. (Cuba, Nueva York, Nueva Inglaterra)**, Madrid, Renacimiento, 1932.

- **Princesas del martirio (Perfil histórico)**,

- **El grande y secreto amor de Antonio Machado (Epistolario inédito)**, 1950, s.l.

4.7. OBRAS COMPLETAS.

- **Obras completas de Concha Espina**, Madrid, Ed. "Fax", 1945.

4.8. OBRAS EN COLABORACIÓN.

- **La diosa nº 2 (Novela)**. "Tercera parte", Madrid, CIAP, Renacimiento, s.a. [1930?], págs. 123-176. Los otros colaboradores por orden de intervención: Alfonso Hernández Catá, José Francés, Alberto Insúa.

- **Cien por Cien. Novela Multiplicada**, capítulo Primero y título, en "La Novela de una Hora", nº 1, 6 de marzo 1936, págs. 53-58.

- **Nueve millones**. Capítulo IV, Madrid, Afrodísio Aguado, 1944, págs. 35-44. Diecisiete autores participaron en la elaboración de un guión radiofónico (1943), publicado el año siguiente. Por orden de intervención: Ángeles Rubio Argüelles, Antonio J. Onieva, Luis Astrana Marín, Concha Espina, Juan Dfaz-Caneja, Luis A. de Vega, Concha Linares Becerra, Valeriano León, Augusto Martínez Olmedilla, Camilo

José Cela, José Francés, Andrés Révész, Marqués de O'Reilly, Joaquín Calvo Sotelo, Carmen de Icaza, Emilio Carrere, Ángeles Villarta y María Luisa Rubio de Benito (ganadora del concurso).

4.9. ESTUDIOS SOBRE CONCHA ESPINA.

- Cansinos-Asséns, Rafael, **Literaturas del Norte: Concha Espina**, Madrid, Imp. G. Hernández y Galo Sáez, 1924.
- _____, **La novela de un literato**, II y III, Madrid, Alianza Editorial, Alianza Tres, 1985, 1995.
- Clarke, A.H., "Naturaleza sin paisaje: un aspecto desatendido del arte descriptivo de las primeras novelas de Concha Espina", **BBMP**, LV, 1969, págs. 15-33.
- Entrambasaguas, Joaquín, **Las mejores novelas contemporáneas**, IV, Barcelona, Planeta, 1966.
- Fría Lagoni, Mauro, **Concha Espina y sus críticos**, Toulouse, Ed. Figarola Maurín, 1929.
- García de Nora, Eugenio, **La novela española contemporánea**, I, Madrid, Gredos, 1969².
- González Ruano, César, **Siluetas de escritores contemporáneos**, Madrid, Editora Nacional, 1949.
- Guillén, Alberto, **La linterna de Diógenes**, Madrid, Editorial América, 1921.
- Maza, Josefina de la (Josefina de la Serna y Espina), **Vida de mi madre, Concha Espina**, Valencia, Ed. Marfil, 1957. Reedición en Madrid, Magisterio Español, 1972.
- Sáinz de la Maza y de la Serna, P., "En tono menor", **BBMP**, 1969, págs. 3-13.
- Sáinz de Robles, F.C., **La promoción del cuento semanal**, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1975.
- VV. AA., **Biografía literaria de Concha Espina**, Madrid, Gráfica Informaciones, s.a.
- VV. AA., **Concha Espina: de su vida y de su obra**, Madrid, Renacimiento, 1923.
- VV. AA., **Actos de clausura del centenario de Concha Espina (1869-1969)**, Santander, Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial, 1970.

5. WENCESLAO FERNÁNDEZ FLÓREZ.

5.1. NOVELA.

- **La procesión de los días**, Madrid, Tipografía Yagüe, 1915.
- **Volvoreta**, Madrid, Suc. de Hernando, 1917. Reeditada en "El Libro para todos", CIAP, 1929 (novena edición). Reedición crítica de José Carlos Mainer, Madrid, Cátedra, 1980.
- **Ha entrado un ladrón**, Madrid, Ed. Pueyo, 1920.
- **El secreto de Barba Azul**, Madrid, Ed. Atlántida, 1923.
- **Las siete columnas**, Madrid, Ed. Atlántida, 1926.
- **Relato inmoral**, Madrid, Ed. Atlántida, 1927.

- **El ladrón de glándulas**, Madrid, Ed. Pueyo, 1929.
- **Los que no fuimos a la guerra**, Madrid, Renacimiento (CIAP), 1930.
- **El malvado Carabel**, Madrid, Renacimiento (CIAP), 1931.
- **El hombre que compró un automóvil**, Madrid, Ed. Pueyo, 1932.
- **Aventuras del Caballero Rogelio de Amaral**, Madrid, Ed. Pueyo, 1933.
- **Los trabajos del detective Ring**, Madrid, Ed. Pueyo, 1934.
- **Una isla en el mar Rojo**, Madrid, Ediciones Españolas, 1939.
- **La novela número 13**, Zaragoza, Librería General, 1941.
- **El bosque animado**, Zaragoza, Librería General, 1943. Reediciones en Librería Nacional, 1948; *Novelas y Cuentos*, 1953; y, a cargo de José-Carlos Mainer, en Espasa Calpe, Col. Austral, 1991.
- **El sistema Pelegrín. Novela de un profesor de Cultura Física**, Zaragoza, Librería General, 1949.
- **Aventuras del caballero Floretán del Palier**. Obra publicada en folletón, entre el 28 de enero y el 1 de marzo de 1959; recogida por primera vez en el tomo VI de *Obras Completas*, págs. 662 a 711.

5.2. COLECCIONES DE NOVELAS CORTAS Y CUENTOS.

- **La tristeza de la paz**, Prólogo de Luis Antón de Olmet, Biblioteca de Escritores Gallegos, VII, Madrid, Imprenta Artística Española, 1910. Contiene los relatos **La tristeza de la paz**, **Vino triste**, **A la hora del misterio**, **El muerto** y **Luz de luna**.
- **Luz de luna. Episodios de unas vidas humildes**, Madrid, Biblioteca Patria, tomo CX, s.a. Contiene los cuentos **Luz de luna**, **La cara de la muerte** y **Junto al amor**. **Luz de luna** se reedita en Madrid, "Los Contemporáneos", 1919; y en Barcelona, Col. Marazul, 1942.
- **Silencio**, Madrid, Ed. Pueyo, 1918. Contiene los cuentos **Silencio**, **Los mosqueteros** y **El calor de la hoguera**.
- **Tragedias de la vida vulgar (cuentos tristes)**, Madrid, Ed. Atlántida, 1922.
- **Visiones de neurastenia**, Madrid, Ed. Atlántida, 1924. Reeditada varias veces en los años cuarenta por la Librería General de Zaragoza.
- **La casa de la lluvia**, Barcelona, Sociedad General de Publicaciones, 1925. Contiene los relatos **La casa de la lluvia**, **Luz de luna** y **La familia de Gomar**. Reedición en Ed. Renacimiento, 1931.
- **Fantasmas**, Madrid, CIAP, 1930. Contiene los relatos **Siglo XX**, **La carretera**, **El fantasma**, **Lo que piensan los muertos**, **Mi mujer**, **Aire de muerto** y **El ejemplo del difunto Pedroso**. Reediciones en Madrid, Ediciones Nuestra Raza, 1935; Zaragoza, Librería General, 1938; y Barcelona, Editorial Dolar, s.a.
- **Por qué te engaña tu marido**, Madrid, Ed. Renacimiento (CIAP), 1931. Contiene las novelas cortas **Por qué te engaña tu marido**, **La seducida**, **Ella y la otra** y **La caza de la mariposa**. Reediciones en Madrid, Ed. Pueyo, 1932; y Zaragoza, Librería General, 1944.

- **Unos pasos de mujer**, Madrid, ed. Pueyo, 1934. Contiene las novelas cortas **Unos pasos de mujer**, **El hombre que se quiso matar**, **Huella de luz**, **Un error judicial**, **El ilustre Cardona** y **La calma turbada**. Reedición en Zaragoza, Librería General, 1944.

- **La nube enjaulada (Relatos de humor)**, Zaragoza, Librería General, 1944.

- **Fuegos artificiales**, Barcelona, Ed. Planeta, 1954. Contiene los relatos **El hotel alucinante**, **Tinieblas**, **El bacilo de Puig**, **El último metro**, **Los reportajes de Leónidas Cadaval**, **Hombres a la mesa**, **Dos hombres sin reloj** y **Un cadáver en el comedor**. Reediciones: **El hotel alucinante**, Madrid, *Novelas y Cuentos*, 1956; **Un cadáver en el comedor** (incluye **Hombres a la mesa**), Madrid, *Novelas y Cuentos*, 1958.

5.3. NOVELAS CORTAS EDITADAS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS.

- **La piedad de la mentira**. Madrid, "La novela de bolsillo" nº 64, 1915.

- **Al calor de la hoguera**. Madrid, "Los Contemporáneos" nº 368, 1916.

- **Luz de luna**. Madrid, "Los Contemporáneos", nº 524, 1919.

- **Aire de muerto**. Madrid, "La Novela Semanal" nº 9, 1921. Reeditada en "La Novela Corta" 2ª época, nº 2, 1949, con el título de **El gran Chaco**.

- **La familia Gomar**. Madrid, "La Novela Semanal" nº51, 1922. Reeditada en "La Novela Mundial" nº 127, 1928.

- **La caza de la mariposa**. Madrid, "La Novela de Hoy" nº2, 1922. Reeditada en "La Novela Corta" 2ª época, nº 28, 1950.

- **El ilustre Cardona**. Madrid, "La Novela de Hoy" nº55, 1923.

- **El fantasma**. Madrid, "La Novela de Hoy" nº 87, 1924. Reeditada en "La Novela Corta" 2ª época, nº 52, 1951; y en "La Novela del Sábado", 2ª época, nº 61, 1954.

- **Unos pasos de mujer**. Madrid, "La Novela de Hoy" nº 98, 1924.

- **Relato inmoral**. Madrid, "La Novela de Noche, 1924.

- **Huella de luz**. Madrid, "La Novela de Hoy" nº 128, 1924.

- **Mi mujer**. Madrid, "La Novela de Hoy" nº 140, 1925. Reeditada en "La Novela Corta" 2ª época, nº 17, 1949.

- **Por qué te engaña tu marido**. Madrid, "La Novela de Noche" nº 23, 1925.

- **La calma turbada**. Madrid, "La Novela de Hoy" nº 177, 1925.

- **La seducida**. Madrid, "La Novela de hoy" nº 188, 1925.

- **Ella y la otra**. Madrid, "La Novela de hoy" nº 248, 1927.

- **Un error judicial**. Madrid, "La Novela de Hoy" nº 261, 1927.

- **La Fauna reciente**. Madrid, "La Novela de hoy" nº 346, 1928. Se trata de un "número-

almanaque" de "La Novela de Hoy" se publican también novelas cortas de Augusto Martínez Olmedilla: **El collar chino**; Andrenio: **Gandolín o el maleficio del miedo**; Alfonso Hernández-Catá: **La noria sagrada**.

- **El hombre que se quiso matar**. Madrid, "La Novela de Hoy" nº 397, 1929. "Número-almanaque" con colaboraciones de Concha Espina: **Tierra firme**; Francisco Camba: **Pirata de charco**; Joaquín Belda: **Casi todas se casan**.

- **Un cadáver en el comedor**. Madrid, "La Novela de una Hora" nº 2, 1936.

5.4. VARIA.

- **Las gafas del diablo**, Madrid, Biblioteca Nueva, 1918. Reediciones en Madrid, Ed. Pueyo, 1919; Madrid, Ed. Renacimiento, 1931; Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral, 1940; Madrid, Imp. Aldus, 1947.

- **Acotaciones de un ayente. Primera parte**. Madrid, Librería de la Viuda de Pueyo, 1918. Reedición en Madrid, Prensa Española, 1962.

- **El espejo irónico**, Madrid, Editorial Alejandro Pueyo, 1921.

- **El país de papel**, Madrid, Talleres Poligráficos, 1929.

- **Acotaciones de un oyente. Segunda serie. Cortes Constituyentes**, Madrid, Renacimiento (CIAP), 1931. Reeditado juntamente con la Primera Serie en Madrid, Prensa Española, 1962.

- **La conquista del horizonte. Viajes**. Madrid, Editorial Pueyo, 1932. Reeditada en Zaragoza, Librería General, 1942.

- **O Terror vermelho**. Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1938.

- **El humor en la literatura española**, Madrid, Real Academia Española, 1945.

- **El toro, el torero y el gato**, Madrid, Manuel Aguilar, editor, s.a.(1946?). Reeditada en Zaragoza, Librería General, 1952.

- **De portería a portería (impresiones de un hombre de buena fe)**, Madrid, Prensa Española, 1949. Reeditada en **Impresiones de un hombre de buena fe**, Madrid, Espasa-Calpe, 1964.

- **La vaca adúltera**. Madrid, Editorial Taurus, 1958.

- **Humorismo español**, Estudio preliminar de W.F.F., Barcelona, Labor, 1965.

- **Las terceras de ABC**, Madrid, Prensa Española, 1976.

5.5. ANTOLOGÍAS.

- **Mis mejores cuentos**, Madrid, Prensa Popular, 1922.

- **Mis mejores páginas**, Madrid, Editorial Gredos, 1956.

5.6. OBRAS COMPLETAS.

- **Obras Completas**, 9 tomos, Madrid, Manuel Aguilar, editor, 1945-1964.

5.7. PRÓLOGOS.

- Lola de Lara, **Doce Cuentos**, Madrid, s.a.
- Artemio Precioso, **El hijo legal**, Madrid, 1922.
- Josefina Botinaga, **Alma rural**, Madrid, 1925.
- Andrés Révész, **Frente al dictador**, Madrid, s.a.
- Jesús R. Coloma, **Amores orientales**, Madrid, 1928.
- Rafael Catalá Lloret, **Inquietud**, Castellón, 1931.
- Luis Teixeira, **Perfil de Salazar**, Madrid, 1940.
- Antonio Guerra Gallego, **El pacto**, Madrid, 1945.
- J. Buxó de Abaigar, **Cuentos de balnearios**, Madrid, 1946.
- J. Cortés Cavanillas, **La "Karaba" en Roma**, Madrid, 1952.

5.8. OBRAS EN COLABORACIÓN.

- **Cien por Cien. Novela multiplicada.** Capítulo XIII (y último), Madrid, "La Novela de una Hora" nº 15, 26 de junio 1936, págs. 59-64.

5.9. NOVELAS CORTAS EN GALLEGO.

- **A miña muller**, La Coruña, Col. "Lar" nº 1, 29 de noviembre de 1924.
- **O ilustre Cardona**, La Coruña, Col. "Lar" nº 37, septiembre de 1927.

5.10. ESTUDIOS SOBRE WENCESLAO FERNÁNDEZ FLÓREZ.

- Arrarás, J., "Fernández Flórez: el periodista, el novelista y el hombre de humor", **C. LIT**, III, 1948.
- Cansinos Asséns, Rafael, **La nueva literatura. Las escuelas II**, Madrid, Páez, 1925 y 1927.
- _____, **La evolución de la novela**, IV, Madrid, Páez, 1927.
- Casares, Julio, **Crítica efímera II (Índice de lecturas)**, Madrid, Saturnino Calleja, 1919².
- Consiglio, C., "Wenceslao Fernández Flórez como definidor del humorismo", **C. LIT**, III, 1948.
- Entrambasaguas, Joaquín de, "Fernández Flórez en **El bosque animado** de su humorismo", **C.LIT**, III, 1948.
- _____, **Las mejores novelas contemporáneas**, X, Barcelona, Planeta, 1966.
- Gaos, Alejandro, **Prosa fugitiva. Entrevistas**, Madrid, Colenda, 1955.
- García de Nora, Eugenio, **La novela española contemporánea**, Madrid, Gredos, 1969², tomo I; 1973², tomo II.

- Gómez Santos, Marino, **12 nombres de letras**, Madrid, Editora Nacional, 1969.
- González Ruano, César, **Síluetas de escritores contemporáneos**, Madrid, Editora Nacional, 1949.
- Mainer, José Carlos, **Análisis de una insatisfacción: las novelas de W. Fernández Flórez**, Madrid, Castalia, 1976.
- Mainer, J.C. edit. Wenceslao Fernández Flórez, **Volvoreta**, Madrid, Cátedra, 1980 y **El bosque Animado**, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1991.
- _____, "Wenceslao Fernández Flórez, un noventayochista olvidado", **Papeles de Son Armadans**, LXII, 1971, págs. 23-42.
- Mature, A. **Wenceslao Fernández Flórez y su novela**, México, Ediciones de Andrea, 1968.
- Ontañón de, Eduardo, **Viaje y aventura de los escritores de España**, México, Ediciones Minerva, 1942.
- Torrente Ballester, Gonzalo, **Panorama de la literatura española contemporánea**, Madrid, Guadarrama, 1961²
- VV.AA., **Antología del humorismo en la literatura universal**, Precedida de un estudio preliminar de Wenceslao Fernández Flores, Barcelona Labor, 1961², 2 vols.
- VV. AA., **Wenceslao Fernández Flórez (1885-1985)**, La Coruña, Ayuntamiento de La Coruña, 1985.

6. ALBERTO INSÚA.

6.1. NOVELAS.

- **Historia de un escéptico. En tierra de santos**, Madrid, M. Pérez Villavicencio, 1907. Reediciones (hasta la décimocuarta): Madrid, Renacimiento, de 1912 a 1920; y Madrid, Ed. Cosmópolis, Col. "El Libro de todos", nº 32, 15 de octubre, 1929.
- **Historia de un escéptico. La hora trágica**, Madrid, M. Pérez Villavicencio, 1908. Reediciones: Madrid, M. Pérez Villavincecio, 2^a ed., 1908; Madrid, Ed. Renacimiento, de la 3^a edición, (1910), a la 14^a, 1921.
- **Historia de un escéptico. El triunfo**, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1909. Reediciones: Madrid, Ed. Renacimiento, s.a. [1911?], 2^a ed.; Madrid, Ed. Renacimiento, 1914. Tercera (?) edición.
- **La mujer fácil**, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Jaime Ratés, 1909. Reediciones: segunda a vigésima, Madrid, Renacimiento, de 1910 a 1931.
- **Las neuróticas**, Madrid, Ed. Renacimiento, 1910; Décima ed., 1919; Undécima ed., s.a. [1920?]. Otras ediciones: Madrid, CIAP, Renacimiento, 1931; Santiago de Chile, Zig-zag, 1940.
- **La mujer desconocida**, Madrid, Ed. Renacimiento, 1911; Segunda ed., s.a.; Quinta ed., 1920; Séptima ed., 1920; Octava ed., 1920.
- **El demonio de la voluptuosidad**, Madrid, Ed. Renacimiento, 1911; Madrid, Sociedad General

Española de Librería, 1933.

- **Las flechas del amor. Costumbres madrileñas**, Madrid, Renacimiento, 1912; Cuarta ed., 1912. Ediciones posteriores: Madrid, Rivadeneyra, s.a. [1928?]; Madrid, Revista Literaria "Novelas y cuentos", núm. 179, 1932; Madrid, Ed. Tesoro, Ediciones Siglo XX, 1952.

- **Los hombres. Mary los descubre**, Madrid, Ed. Renacimiento, 1913. Ediciones del mismo título seguido de **Mary los perdona**: Madrid, Sociedad General de Librería, 1933; Madrid, Aguilar, Colección Cristal, 1949; Madrid, Ed. Tesoro, ediciones Siglo XX, 1952.

- **Los hombres. Mary los perdona**, Madrid, Ed. Renacimiento, 1914; Séptima edición, 1920.

- **El peligro**, Madrid, Renacimiento, 1915; Quinta edición, 1919; Séptima edición, 1921.

- **Maravilla**, Madrid, Ed. Estrella, 1920.

- **Las alas rotas**, Madrid, Ed. Estrella, 1920. Versión variante de **En memoria de Víctor Bruzón**.

- **De un mundo a otro. Novela de guerra**, Madrid, Ed. Renacimiento, 1916; Séptima edición: Madrid, CIAP, Renacimiento, 1930; Octava edición: Madrid, Ed. Renacimiento, s.a. [1931?]

- **Las fronteras de la pasión**, Madrid, Ed. Renacimiento, 1920; Cuarta edición, 1921; Madrid, CIAP, "El Libro para Todos", 1929.

- **La batalla sentimental**, Madrid, Ed. Renacimiento, 1921; Buenos Aires, Librairie Hachette, 1945; Madrid, Ed. Tesoro, Ediciones Siglo XX, 1953.

- **Un corazón burlado**, Madrid, Ed. Renacimiento, 1921; Sexta edición, Madrid, CIAP, Ed. Renacimiento, 1930. Ediciones posteriores: Madrid Diana, 1932; Buenos Aires, México, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1939; Segunda edición, 1943; Tercera edición, 1944; Cuarta edición, 1944; Quinta edición, 1958. Madrid, Ed. Tesoro, Ediciones Siglo XX, 1953.

- **El negro que tenía el alma blanca**, Madrid, Ed. Renacimiento, 1922; Segunda edición, 1922; Tercera ed., 1922. Otras ediciones: Barcelona, La Novela Española, 1922; Madrid, "La Novela Mundial", Rivadeneyra, 1926; Madrid, CIAP, Ed. Renacimiento, 1930; Buenos Aires, Ed. Sopena, s.a. [1938]. El mismo título seguido de **La sombra de Peter Wald**, Madrid, Aguilar, Colección Crisol, 1950; Tercera ed., 1963. El mismo título seguido de **La sombra de Peter Wald**, Madrid Editorial Tesoro, Ediciones Siglo XX, 1954. Madrid, Col. Popular Literaria, vol. 133, 1961.

- **Una historia francamente inmoral**, Editorial Siglo XX, s.a. [1926].

- **La mujer que necesita amar**, Madrid, Ed. Renacimiento, 1923; Madrid, Rivadeneyra, 1927 (dos impresiones).

- **La mujer que agotó el amor**, Madrid, Ed. Renacimiento, 1924; Madrid, Rivadeneyra, 1927.

- **Un enemigo del matrimonio**, Madrid, Ed. Renacimiento, 1925; Madrid, Rivadeneyra, 1928.

- **Dos francesas y un español**, Madrid, Ed. Renacimiento, 1925; Segunda Edición, CIAP, Ed. Renacimiento, 1931.

- **La mujer, el torero y el toro**, Madrid, "La novela Mundial", Rivadeneyra, 1926 (cuatro impresiones); Madrid, Editorial Estampa, 1930; Madrid, Editorial Tesoro, Ediciones Siglo XX, 1952; Madrid, Colección Popular Literaria, 1961; Barcelona, "Las novelas del toreo", Luis de Caralt, 1962;