

Intersticios conflictivos en la sección «Un cuento mensual» de la revista *Legiones y Falanges* (1940-1943)

ASSUNTA POLIZZI (Università di Palermo)

Ambas ediciones de la revista ítalo-española *Legioni e Falangi/Legiones y Falanges* destinaban muchas páginas a la literatura, en variadas formas genéricas. De hecho, aparecen artículos firmados por notables intelectuales – bien italianos bien españoles, en original o en traducción – adscribibles a la reflexión literaria, que podían abarcar temas desde la Épica hasta la contemporaneidad; así como se publican reportajes muy cercanos a la forma narrativa del cuento de viaje, y, finalmente, sesiones dedicadas al relato de ficción (Polizzi, 2015).

Este estudio se centra, por razones de oportunidad, en los siete textos de narrativa breve de la edición española de la revista, que se publicaron bajo el membrete «Un cuento mensual», a partir de mayo/junio de 1942 hasta diciembre del mismo año. En los números anteriores o siguientes de *Legiones y Falanges* van apareciendo cuentos, que ocupan – más o menos – la misma colocación en las páginas de la revista, aunque no aparezca el membrete de la sección. En la edición italiana no está presente un apartado explícitamente dedicado al cuento, sin que dejen de aparecer textos de narrativa breve en cada número y en forma más bien esparcida, como difuminándose los límites entre los diferentes discursos textuales que el macrotexto del periódico, por su naturaleza, recoge. Esta misma naturaleza ecléctica e inclusiva, que sustancia la red de discursos verbales y visuales de la revista, ofrece, en general y en diferentes épocas, un espacio adecuado para la publicación de narrativa breve, casi como una actividad literaria que – ya a partir del siglo XIX – mantiene su preferente canal divulgativo, y a menudo experimental, precisamente en la prensa, cuando ya se reservaba a la novela el predominio del empeño editorial de los escritores realistas/naturalistas en toda Europa. De ahí

que se vaya produciendo una relación vinculante y osmótica entre las formas, los recursos, las perspectivas, las técnicas narrativas propias del sistema periodístico y las del sistema literario (Bertoni, 2013). Ya a partir de la primera década del siglo XX, se difunden también en España publicaciones periódicas, como *El cuento Semanal*, dedicadas al género, que se alimentan del éxito – entre el público masivo – del cuento. Sin embargo, en los años 30, va disminuyendo el favor – de parte de los lectores – hacia tales proyectos editoriales y la narrativa breve queda vinculada a las secciones de las numerosas revistas que, en todo caso, la siguen incluyendo entre sus páginas. De hecho, para el género literario del relato – que ha ido suscitando en su historia una ambigua valoración por parte de los autores, de los lectores y de la crítica, aunque sin perder nunca su vitalidad – la prensa corresponde, en todo caso, con su ámbito editorial dedicado, adecuado, proficuo, teniendo siempre en cuenta al público lector específico de cada revista, y sobre todo los contextos histórico-culturales en los que se publica, especialmente los marcados por rasgos ideológicos. En los años cuarenta de la posguerra y de la implementación del régimen franquista, la prensa enseña especialmente esta peculiaridad respecto al cuento, ya que «en estos años [...] – sostiene también Millán Jiménez (1991: 85) – el cuento literario está muy ligado a la publicación periódica en prensa, tanto en diarios como en revistas de aparición menos frecuente, considerada [...] una de las más sólidas bases que sustentan esta manifestación literaria». Se trata de una vinculación en la que, por supuesto, juegan un importante papel también factores comerciales, como respecto a cualquier producto cultural, así como lo subraya con lucidez W. Fernández Flórez en el prólogo a la colección de cuentos de J. Buxó de Abaigar, *Cuentos de Balneario* (1946: 3):

El periódico, cotidiano, hebdomadario o mensual, es el que sostiene el cuento, que, así, resulta algo como hecho más que por necesidad del literato, más que por empuje de la inspiración, como encargo, y como algo relacionado con la demanda del mercado, al igual que cualquier producto. Los directores de revistas piden cuentos – aunque no muy abundantemente – por meter algo más en su cajón de sastre. El escritor no dice: “Tengo un asunto que requiere precisamente la forma, la dimensión de un cuento”, sino que piensa: “He de idear un cuento para tal o cual revista, porque me lo ha pedido el director”.

En todo caso, la relación entre la narrativa breve y el periodismo, en los años que aquí nos interesan, queda establecida y con recíprocas

vinculaciones: «la prensa se convierte en uno de los pilares básicos que consiguen mantener a flote este género y a cambio el relato da cierto realce y prestigio al rotativo que lo incluye» (Millán Jiménez, 1991: 105). La narración literaria, en este contexto editorial, se empapa de sus rasgos esenciales, como la urgencia de la actualidad y la autoreferencialidad autorial, que convierte al escritor en reportero, es decir en un sujeto – aunque fictivo – relatando la experiencia del Yo (Polizzi, 2015), para un lector que comparte a menudo las mismas coordenadas espacio-temporales, así como los matices vivenciales que el cuento puede convertir en materia literaria.

La sección «Un cuento mensual» presenta seis cuentos de autores españoles y sólo uno en traducción, “Nariz Azul”, del reportero y escritor italiano Vittorio G. Rossi. Las firmas españolas son todas de figuras de intelectuales a menudo de formación y producción vanguardistas, como Samuel Ros, José María Sánchez Silva, Tomás Borrás, D. Fernández Barreira, Alfredo Marquerié y Tristán Yuste, seudónimo literario de Octavio Aparicio López.

El trayecto literario de estos autores sigue los mismos acercamientos críticos ambiguos o los mismos olvidos de muchos intelectuales coevos que, recuperando la célebre opinión de Andrés Trapiello (1984: s.p.), «...fundaron la Falange [pero] se quedaron sin generación. Ganaron la guerra, pero perdieron las páginas de los manuales de la literatura». El intento de recuperación llevado adelante en las últimas décadas ha destacado una parábola dialéctica de la literatura moderna española, la cual, arrancando de una poderosa “deshumanización” – que se ofrece, sin duda alguna, a sostener los ideologemas falangistas – se abre, sin embargo, a una “rehumanización”, donde encuentran cabida los géneros narrativos comprometidos – novela histórica, autobiografía, reportaje, etc. – así como un renovado interés por el sujeto humano en su peripecia existencial. Sostiene, de hecho, Albert (2003: 61) que «es un giro hacia el hombre y hacia la sociedad y, en consecuencia, hacia ideologías – tanto progresistas como conservadoras. [...]. En el proceso de rehumanización, la narrativa española busca una salida a la crisis de identidad del sujeto moderno, situando de nuevo al individuo en relación con la sociedad». Los protagonistas siguen siendo los individualistas, egocéntricos antihéroes vanguardistas, aunque a menudo demoran en experiencias desarraigadas, anti-heroicas, visionarias.

Los cuentos agrupados en la sección de *Legiones y Falanges*, dentro de las líneas a menudo asimilables a las del relato moderno (Zavala, 2006), parecen consagrarse a un espacio de ficción capaz de abrir grietas para la representación de experiencias problemáticas o surreales, hasta paradójicas, protagonizadas por sujetos en conflicto, y colocándose en intersticios de crisis respecto a la ‘sobrecarga’ de referencias socioculturales e ideológicas que marcan el proyecto editorial de la revista bilingüe en su conjunto. Se incidirá aquí en varios ejemplos emblemáticos de algunos de los siete relatos, dejando sin analizar el único en traducción, puesto que la formación y la producción de su autor, Vittorio G. Rossi, deberían situarse en coordinadas culturales específicas, extrañas, aunque relacionables, a las que aquí intentamos enfocar.

Samuel Ros, “La extraña limosna” (19, II, 1942, 62-63), con ilustraciones de Esteban

El cuento “La extraña limosna” de Samuel Ros¹, después de una introducción acerca la «revolución roja en Madrid en el año 1936» (62), en la cual el tiempo y el espacio de esa actualidad ofrecen las coordenadas narrativas, se relata la historia surreal de un robo de ‘talento’, ocurrido durante esos acontecimientos históricos, a una figura de escritor, el cual ahora lo pide como limosna a los paseantes. Entre ellos, se individualiza el reflejo del autor del cuento en una voz autodiegética, que va organizando la narración y que sufrirá, de alguna forma, los efectos de tal encuentro. De ahí que se hilvane una prosa

¹ Del apéndice de fichas bio-bibliográficas que Andrés Trapiello incluye en su *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)* (2014: 587), se recupera aquí la que se refiere al intelectual: «Samuel Ros (Valencia, 1904-Madrid, 1945). Novelista. Fue un romántico de la especie intimista – dijo de él su gran amigo Ridruejo, que lo adoraba – y así todo lo que puso fuera, en sus personajes, lo llevaba dentro, en su persona». La muerte de su novia en 1935, falangista como él, precipitó en él una tristeza que parecía arrastrarlo hacia la muerte. Durante la guerra se refugió en la embajada de Chile, donde coincidió con Sánchez Mazas. Si a alguien pueden aplicarse las palabras que Mainer refiere a la Falange de la posguerra, ese es Samuel Ros: «[Falange] se mantuvo al margen de los sórdidos intereses de la revancha burguesa. En una sociedad pragmática y despreocupada como la que se avecinaba, posiblemente su error estuvo en la distancia abismal que mediaba entre la fantasía creadora de sus poetas y sus novelistas y las dimensiones reales del mundo cerril e interesado». Quizá porque proviniese de la vanguardia (fue amigo del pintor Alfonso Ponce de León, uno de los «paseados» en Madrid), quedaron en la mayor parte de sus cuentos y narraciones ecos de misteriosa poesía, que los hace discretos y silenciosos».

bien construida en la línea de la praxis de lo absurdo como lógica visionaria de la realidad propia del Ros que la había cultivado a lado de Gómez de la Serna. En el pasaje conclusivo, de forma metafictiva, se da pie a una *mise en abîme* (o “efecto Droste”) capaz de cuestionar la ficcionalidad de todo lo recién narrado y leído por el lector macro-textual de la revista, introduciéndolo en una dimensión especular, en la cual el mismo yo narrante, que se superpone al de la firma, a la del escritor Samuel Ros, denuncia su propia ficcionalidad al mismo tiempo que su esencial e incontrovertible textura real, de hombre y de ente de ficción, de escritor y de lector de sí mismo, y la hoja de la revista se puede convertir en un espejo de papel para la conciencia del receptor:

Pensé en el hombre que pedía una limosna sin talento, y decidí escribir un ensayo o un cuento. [...]. Han pasado tres días y vuelvo a releerlas. Ahora ya me pasó el hastío y la preocupación. Ahora tengo que hacer una cosa. Os confieso en voz baja: hace tres noches que salgo a la calle y aguardo en una esquina a que pase un desconocido... Entonces me acerco muy humilde y con el sombrero en la mano: – Un poco de talento, por caridad... ¡Llevo tres días sin escribir! ¡Dios se lo pagará! (63)

José María Sánchez Silva, “La chica del impermeable” (20, II, 1942, 42-43)

José María Sánchez-Silva², el autor de la celeberrima novela *Marcelino pan y vino*, firma el cuento del número de julio, “La chica del impermeable”, que – al año siguiente – reaparecerá en la colección *No es tan fácil* con un título diferente, “Desfila uno solo”, marcando así en la prolepsis del título un cambio muy interesante del focus narrativo en relación con el protagonista y su perspectiva.

² «(Madrid, 1911-2002) Cursó estudios superiores de periodismo en la Escuela de El Debate, vinculada a la Iglesia católica, y pronto se significó como uno de los jóvenes periodistas que, durante los años cuarenta, se convirtieron en adalides de la ideología falangista y los intereses de la jerarquía eclesiástica. Su firma comenzó a alcanzar cierta resonancia entre las páginas del rotativo *Arriba*, cabeza visible de la prensa oficial, en el que habría de ocupar el cargo de subdirector en 1949. Además, desplegó una intensa actividad periodística en otros medios de comunicación afines a su ideología conservadora, como el diario católico *Ya* y el monárquico *ABC*. Tras una serie de narraciones que pasaron inadvertidas, en 1953 publicó *Marcelino Pan y Vino*. [...]. La versión cinematográfica homónima, rodada en 1954 por el realizador húngaro Ladislao Vajda, proporcionó gran popularidad a una obra muy al gusto de las autoridades franquistas» (http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/sanchez_silva.htm, fecha de acceso: 21.05.2015).

En un ambiente, climáticamente oximórico y presentado a través de constantes prosopopeyas – una primavera «intranquila» con «parcelillas frías, esquilmadas, ateridas e invernizas» y en un ‘no lugar’ como los «soñolientos y cansinos» tranvías que «empujaban hacia su destino a una apretada muchedumbre que leía el periódico de la noche o bostezaba impaciente en las plataformas» – se propicia el encuentro entre dos figuras emblemáticas, él/ella. Se trata de dos extraños que cruzan sus miradas y, como llevados por un instinto irrefrenable a la vez que fatal, se bajan en la misma parada y empiezan a andar. En principio, él siguiendo a ella, luego, en un repentino cambio del estatuto narrativo – la voz omnisciente va asimilándose a la del protagonista masculino haciéndose autodiegesis – y de las coordenadas temporales que precipitan el relato en un proceso de actualización, los dos empiezan a andar uno al lado de la otra. En esta atmósfera casi surreal y, sin embargo, pulsante de erotismo, la figura femenina sufre un proceso de ‘animalización’, identificándose metonímicamente con el referente del ‘impermeable’ evocado a partir del título; la figura masculina, a su vez, va encaminándose hacia una forma de ‘desmaterialización’, como indicando un proceso de ensimismamiento hacia el cual se dirige la narración:

La luna iluminaba ahora mejor la figura completa de la muchacha [...]. Sonaban bien sus tacones sobre el pavimento. En cambio, los pasos de él no se oían y llegaban a parecer los pasos de una sombra. El impermeable era, debía ser oscuro [...]. Debajo, una mujer. Una mujer joven, un bello animal lleno de vitalidad, con las aletas de la nariz abiertas y las manos sin guantes dejándose flotar en el aire indescriptible de la noche primaveral, cargada de efluvios olorosos, sugestivos.

El hechizo llega a su cumbre en el cambio temporal marcado por el «Ahora» que da pie a un estado de complicidad ‘amorosa’ («sus corazones latiendo a contrapunto»). El elemento ‘catalítico’, que provoca una reacción y un cambio en el flujo de la narración, o epifánico, ya que produce una manifestación metamórfica de los actores del relato, se hace patente a partir del párrafo que empieza con «la noche caía sin peso». Se da paso, así, a la entrada en un ámbito psicofísico, además de erótico, que proyecta el espacio urbano distorsionado por la mirada del narrador: «es más, parecía alzar a la tierra hasta sí; pero esto sólo fue a principio. Porque luego se fue como hundiendo en los ojos de ella singularmente y llegó a aparecer el pecho de un muerto». El canon romántico que pone en

relación los mitos clásicos – constitutivos y destructivos de la naturaleza del cosmos – Eros y Tanatos, aquí va hilvanando la referencia a la guerra, a la Guerra Civil, indicando el lugar de la Ciudad Universitaria donde ahora reconocen encontrarse los dos personajes: «El campo sombrío de la ciudad universitaria, cercado por las arquitecturas mutiladas que habían sostenido como manos la guerra». Al variar del ambiente, al romperse el hechizo erótico-amoroso, el vocabulario se llena de referencias bélicas: trinchera, primera línea, camarada, fusil, cartuchera, explosión, etc., el limen entre sueño y desencanto / pesadilla no se vislumbra claramente y el despertarse del primero es entrar en la realidad angustiosa de la memoria herida por el trauma de la violencia de la guerra, llevada ya a una dimensión existencial:

¿Qué era la vida entera sino aquello? En el hombro le molestaba algo. ¿Sería la correa del fusil? ¿O el fusil se tenía siempre y la vida no era sino cuerpo a tierra y disparar? [...]. En el pelo de ella se balanceaba un leve desencanto. ¿Fracaso? Tal vez, fracaso. [...]. ¡Costaba tanto regresar! Regresar. Regresar siempre, quizá sin haber llegado. Juraría que en la cintura le pesaban las cartucheras. Y de vez en vez, bajo el silencio, una explosión lejana llegada sobre el corazón fatigado le hacía detenerse casi como si aún mandase su compañía.

D. Fernández Barreira, “La pareja del 13” (21, II, 1942, 40-41)

El cuento “La pareja del 13” de Fernández Barreira³, que traspone en el argumento del texto sus intereses relacionados con el cine, presenta una extravagante pequeña colectividad de tipos, sobran de hecho los nombres propios, los huéspedes de la Pensión Robles, representativos de caracteres emblemáticos: el Músico, el «dulce y pacífico flautista»; la Señora Triste, indecisa figura, cuyos ‘votos’, en los debates entre los huéspedes, «eran erráticos y vacilantes»; Don Hombre, «el elemento más avanzado de la pensión» con aficiones teosóficas; y su enemigo, don Justo, de «acendradas opiniones conservadoras». Con doña Presentación Robles, la dueña de la pensión, y la criada Lorenza, cierran este mundillo ‘los del 13’, una pareja de «pájaros raros [...] mu-

³ (1916-1976), periodista, experto de cine, escribe para las revistas *Pimer plano* y *Trunfo*. Fue también guionista y escribe la comedia musical de 1968 *Los duendes de Andalucía* junto con Ana Mariscal. En 1945, funda el CEC, Círculo de escritores cinematográficos, junto a muchas otros intelectuales como Antonio Crespo y Adriano del Valle.

chos baúles, facha de aventureros y un desprecio olímpico por las facturas», los cuales van a representar el elemento desencadenante del cuento. Su rareza, ella de aspecto moderno con melena “a lo Manolo”, él de largo, ondulado y escandaloso pelo, los dos arropados llamativamente, trabajan en el cine y a menudo facilitan temas para los constantes debates entre los huéspedes de la Pensión. En realidad, el narrador llega a subrayar, sobre todo, las disputas entre Don Hombre y Don Justo, los cuales representaban «el trágico duelo de la calle», mejor, y más claramente «en aquella noche de un año en que España veía consumarse su tragedia, la derecha y la izquierda, Don Justo y Don Hombre». De hecho, es el constante conflicto el que anima la vida en la pensión, la cual tendrá, en la estructura del cuento, su elemento catalítico del efecto evolutivo de la narración en la carta de despedida por parte de la pareja del 13, acompañada por unas entradas para el estreno de una película en la que la pareja ha actuado. La pandilla entera, y por primera vez unida, participa en el acontecimiento y todo «el clan Robles» se dirige al cine para ver una película que el narrador, sin disimular, definirá

dulce idiotez con pujos americanos [...]. Todos los tópicos exógenos de un país brutal y lejano habían sido trasplantados a un estudio español y confiados a unos a unos figurantes que se creían obligados en cada plano a matizar una expresión “entre cínica y elegante” pose con la que creían hallarse incursos en los últimos cánones.

Al final, todos reconocen, con piadosa decepción, no haber podido reconocer en la proyección la pareja del 13, sencillamente porque no salían a la pantalla, y su sueño de llegar a ser estrellas del cine no se cumple con gran vergüenza de parte de la pareja de actores fallados. Sin embargo, como reconociendo la necesidad, por parte del ‘clan’ de volver a encontrarse en un sistema consabido, su propio sistema vivencial, posible metáfora del sistema país, contradictorio y conflictivo, Doña Presentación invita a los dos a volver a hospedarse en la pensión y quedarse en el 13.

Tomás Borrás, “Exemplario. Exemplo del secretario Moraleja” (22, II, 1942, 42-43), dibujos de Teodoro Delgado

Recopilado luego en *Cuentos con cielo* (Madrid, Aguilar, 1943), entre la tetralogía “Exemplario” («Exemplo del pavimento del in-

fierno», «Ejemplo del milagro falso», «Ejemplo del que no tuvo nada y del que todo lo tenía»), el cuento del número de septiembre es “Exemplario. Ejemplo del Secretario de Moralejas” de Tomás Borrás⁴, con dibujos de Teodoro Delgado. Se trata de un ‘exemplum medieval’, «aquello que se repite – en las palabras del mismo Borrás – a lo largo de los siglos, en situaciones paralelas», traspuesto o deconstruido no en su estructura, sino en su nivel de comprobación pragmática y – por lo tanto – en su exégesis, la cual se funda en un multiperspectivismo capaz de fundar una nueva ética de valores.

En un ambiente y tiempo lejanos, un «hombre bienquisto y de fortuna y holgar» decide tener un secretario que apuntase las necesidades de su único hijo, un «mancebo demasíadamente poetizador y aun lunático a lo alegre», para remarcárselas y no reincidir. En un solo día el secretario rellena un pergamino apuntando las necedades del «mancebito gentil», «desvariador risueño» y va enunciando cinco, especialmente, subrayando lo necio de cada una y citando fuentes textuales que sostendrían, con moralejas ejemplares, lo que debe ser una buena conducta. Al tomar la palabra el mancebo es capaz de enseñar para cada ‘necedad’ otro camino interpretativo, otra perspectiva ética, otra visión de las relaciones interpersonales y de la calidad del ser humano, fundándose todas en la esencial libertad del individuo y en el respecto del otro. Pues se cuestiona la ejemplaridad, como cualquier sistema cultural de normas de conductas, ensalzando, en este caso, la espiritual-imaginativa como escape de la realidad aplastante:

⁴ «(Madrid, 1891-1976). Escritor y autor de teatro. Antes de la guerra había sido vanguardista del círculo de Gómez de la Serna. La guerra le sorprendió en Madrid, de donde logró evadirse a los pocos meses asilado en la embajada de Checoslovaquia. Su mujer, una tonadillera llamada *la Goya*, actuó clandestinamente como enlace entre los jefes de la Falange, a la que también perteneció él, y José Antonio, mientras este estuvo en prisión. Salvó la vida, al comienzo de la revolución escondido en una carbonería, en la que acumuló en cantidades ingentes un pánico que se acabó destilando en forma de rencorosa memoria, pese a haber salvado la guerra. Una vez en el lado franquista, empezó a colaborar con *Vértice* y otras publicaciones nacionalistas con unos artículos violentos y demagógicos, aunque fue un libro suyo, *Checas de Madrid*, el que le proporcionó celebridad. Al libro, expresivo, eficaz y heredero del de Foxá, y hermano literario de los de Aub, que conoció un gran número de ediciones (ese fue, como dijo Mainer, «el manjar literario más prodigado durante años»), lo encabezaba una cita de Lenin: “Contra las almas, la mentira; contra los cuerpos, la violencia” ...» (Trapiello, 2014: 519-20).

Por todo lo que dije, padre y preceptor mío – acaba el mancebo – ¡dejadme la hermosura de ser como los pájaros! ¡Dejadme la alegría de cerrar los ojos para poder ver! ¡Dejadme no oír más que los murmullos que van por las brisas y llenan los corazones! Abrió la ventana el garzón y entraba un río de estrellas a nimbar su cántico. Y él leía la escritura de los cielos, escrita con diamantes, mientras el paterno hidalgo y el secretario de Moralejas leían la tinta del modificado pergamino.

Alfredo Marquerié, "Leonor, Luis y la otra" (24, II, 1942, 36-37), dibujos de Asirio

Alfredo Marquerié⁵ reproduce un diálogo dramático en su cuento del número de noviembre de la sección titulado "Leonor, Luis y la otra". El triángulo amoroso tradicional está patentemente recordado a partir del título y de hecho se trata de una escena en la cual lo banal de una relación adúltera, los amantes se encuentran en un salón de té el mismo día del aniversario de la boda de él, Luis – a través de un intercambio muy cerrado de reproches – irá recuperando el valor de la mujer, Leonor, como una persona inteligente y sensible, hasta reconociéndole una superioridad incluso respecto a él mismo: «...no solo está a un nivel, sino a una altura muy superior a la mía», contesta Luis a las insolentes críticas de Lucía a Leonor. Las dos figuras femeninas van adquiriendo, conflictivamente, un protagonismo inesperado, abriendo grietas acerca de la representación de la mujer en la época. El hombre va perdiendo vigor, llevado por una sutil contienda entre las antagonistas, agresiva y contundente la una, Lucía, «sencilla y discreta» y, sin embargo, de una gran fuerza carismática la segunda, Leonor.

⁵ (Mahón1907-Minglanilla 1974), vivió muchos años de su formación en Segovia. Al comienzo de la Guerra Civil, se encontraba en Madrid y, en septiembre de 1936, se instaló en San Sebastián, afiliado y militante de Falange Española y colaborando como periodista en la prensa nacional: *Unidad*, *Vértice*, *Fotos*, *Domingo*, etc. Poemas suyos aparecieron en *Lira bélica*, de Jesús Sanz y Díaz, en la editorial Santarén de Valladolid en 1939, junto a Foxá, Pemán, Marquina y Manuel Machado. Fue corresponsal de prensa y enviado especial en Marruecos, Inglaterra, Alemania, Polonia y la Unión Soviética. Escritor incansable de los temas más variados: vidas de personajes históricos, ensayos, artículos, cuentos, entrevistas, reportajes, crónicas, crítica literaria y teatral. Autor de novelas cortas de estilo sainetesco y costumbrista, de humor fácil y desenfadado. La de mayor éxito fue *Don Laureano y sus seis aventuras* (1940).

Tristán Yuste (Octavio Aparicio López), "La Solana de Santiago" (25, II, 1942, 36-37)

Tristán Yuste, pseudónimo del médico y experto de arte almeriense Octavio Aparicio López,⁶ firma el último 'cuento mensual' que aparece bajo esta sección, "La Solana de Santiago". Se presentan, en el relato, dividido en siete partes, fragmentos descriptivos de un ambiente emblemáticamente desolado y encarcelado en su conservadurismo:

Es un pueblo que está aquí y allí. Es un pueblo que nunca falta, que está dentro de todos los pueblos, completándolos con su inmundicia, con su chabacanería. Es un pueblo con pujos de atropello moral [...]. Casas [...] encaladas y oliendo a mohó, parecen tumbas, y, en realidad, lo son de esas mentes que les han alzado y que las habitan. Con cajas cerradas, desconfiadas, sin ventanas y cazurras.

Retóricamente predomina, una vez más la prosopopeya y el narrador, que solo a partir del segundo fragmento se concretiza en autodiegético y situado en las coordenadas temporales 'actualizantes' del presente, va trazando un ambiente metafóricamente vivo o reflejo metonímico de sus habitantes. El yo se mueve por estas calles y travesías, como marcando un recorrido del alma angustiada:

Al salir de casa paso por la calle de Judería y, también, por la del Periguero Loco. Precisamente, no es que diga calle. Calle no es; pero sí travesía, en cuyo carácter está el ser recoleta y, más aún, romántica y triste. Esta su tristeza es de ensueño melancólico y no de lágrimas que recuerdan. La travesía, abandonada entre conventos y cipresales, me resulta desvalida, reacia al esmalte solar. ¡Tan lejana! ¡Tan sola!

⁶ «Nació en Almería en 1921. Reside luego en diversas ciudades de España y empieza a escribir en 1939 en *La Gaceta Regional* de Salamanca. Estudió la carrera de Medicina y ya en Madrid colaboró en la revista *Escorial* cuando la dirigía José María Alfaro, así como en la prensa diaria y en *Radio Nacional* de España. En algunas revistas especializadas colaboró asimismo con temas de divulgación médica. En esta materia escribió las monografías *La madre y el niño* (Madrid 1964) y *Curarse en salud* (Ed. Gráficas Torroba, Madrid 1968). Perteneció al Instituto "Arnaldo de Vilanova". Experto en arte, ejerció en algunos periódicos la crítica pictórica y publicó el ensayo *El desnudo en la pintura* (1965) y los estudios crítico-biográficos *Velázquez* (1966); *Goya* (1968) y *El Greco* (1970), todos en Ed. Offo, de Madrid. Para sus colaboraciones periodísticas y para su obra literaria utilizaba habitualmente el pseudónimo "Tristán Yuste". Murió en Madrid en 1978» (Ruiz-Copete, 2001: 138).

Al final, este narrador/protagonista llega al lugar emblemático del cuento, el que va a propiciar el encuentro, el efecto desencadenador del relato: la plazuela de la Solana de Santiago con su banco preferido. Este foro social, cosmos vivencial, se puebla de tipos, figuras, grupos, que acuden, como el protagonista, a la Solana por diferentes razones y en diferentes momentos del día. Sin embargo, la voz narrante es también la única en ofrecer una mirada sobre ese cronotopo, presente continuado, que se repite a diario, como en un inquietante repetirse cíclico de un sujeto alienado. El fragmento IV introduce la presencia de dos muchachas, que también repiten con su presencia a diario en la Solana un ritual («vienen a traer el almuerzo a unos obreros que las embroman y las hacen reír»). Sin embargo, su mirada, cruzándose con la del yo narrante, lo desvela a éste, lo coloca en el *hic et nunc* de la narración:

Muy insistente es el mirar de la niña fea y tímida. En un principio supuse, detrás de mi poyo, la existencia de algo despampanante y maravilloso. De alguna flor rara, en la que yo no hubiese caído. Mas luego, intrigado por tanto mirar, ojeé a mis espaldas. No hallé nada y comprendí, desde entonces, el sentido y la dirección de las miradas. Para la niña fea y tímida, el despampanante y el maravilloso debo de ser yo. Yo la flor rara.

La mirada, el encuentro son capaces de poner en marcha un proceso imaginativo a través del cual el sujeto puede reavivar el sentido de su desgarrada existencia, hasta lanzarse a un breve diálogo con la chica, aunque reducido a un torpe balbucear de su voz y a un tropezar de sus movimientos, que todos los presentes en la Solana van notando. El impulso vital se queda frustrado, otra vez el sujeto vuelve a su banco y a su papel de *voyeur* del mundo a su alrededor:

Su voz, de temblorosa, parece que llora. La contemplo descorazonado. Mi boca se estremece espurreando excusas que ella no pide. Ya no sé qué decirle más, y como ella, perdida el habla, a nada responde, la dejo tranquila y me voy de su lado. Sí, no soy nada de valiente, de ágil de palabra con esta obrerita insignificante, con esta niña que no posee belleza que me turbe ni picardía que se burle de mí. [...] Me siento en mi banco favorito de la Solana de Santiago. [...] al día siguiente, al otro y al otro, la niña fea que me mira. Me mira siempre.

En conclusión, y de forma provisional y exploratoria de este espacio, los cuentos que van bajo la sección «Un cuento mensual» de la revista *Legiones y Falanges*, de autores de formación generalmente van-

guardista, van marcando una serie de posibles resquicios intersticiales en la compactibilidad del macrotexto del discurso periodístico, sobrecargado de elementos ideológicamente orientados como el de *Legiones y Falanges*. Estos textos se sitúan, de forma proficua, dentro de las líneas del cuento moderno de tradición antirrealista (Zavala, 2006), en los que es posible individualizar dos vertientes de la historia relatada: la primera más bien convencional y la segunda – se podría decir – ‘alegórica’, a menudo sumergida en la primera, casi disfrazada a través de un lenguaje refinado, culto, sobre todo para un lector poco experto. El tiempo, recuerda Zavala (2006: 28) «está reorganizado a partir de la perspectiva subjetiva del narrador o del protagonista, por lo cual el diálogo interior adquiere mayor peso que lo que ocurre en el mundo fenoménico. [...] el tiempo narrativo se reorganiza y se presenta con la lógica simultánea del espacio y no con la lógica secuencial del tiempo lineal». Modélico, en este caso el cuento de Sánchez Silva “La chica del impermeable”. El espacio se adhiere a la técnica de las descripciones antirrealistas, es decir, a través de instrumentos ópticos-narrativos que distorsionan los ambientes, pasando por visiones interiores de ellos. A menudo la estructura se queda abierta y no presenta una ‘epifanía’ resolutive o explicativa final, o, más bien, presenta epifanías implícitas o sucesivas y el texto puede fragmentarse en partes autónomas. Las figuras que habitan estos relatos y organizan con su voz la narración están construido a partir del interior de sus tensiones. Se trata de sujetos que viven sumidos en conflictos, traumas, heridas de la memoria, alienaciones, a veces – y en el caso de los relatos de «Un cuento mensual» – patentemente relacionados con la experiencia del Conflicto Civil, otras veces disfrazados de paradojas que los convierten en tipos emblemáticos. De todo ello resulta que la ficción literaria, situada en espacios determinados dentro del macrotexto de la revista y en una relación necesariamente osmótica respecto a los discursos que ésta recoge, se presenta como posible universo susceptible de hospedar a existencias conflictivas, alimentándose de un Tremendismo que se hará etiqueta literaria en manos de autores como Cela o Laforet y de otra vertiente literaria, la de los “perdedores” de la Guerra y “ganadores”, sin embargo, de la historia literaria de la España del siglo XX.

Referencias bibliográficas

- BERTONI, C. (2013) *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci.
- BUXÓ DE ABAIGAR, J. (1946) *Cuentos de Balneario*, Prólogo de Wenceslao Fernández Flórez, Barcelona, Editorial Juventud.
- MILLÁN JIMÉNEZ, J. (1991) *El cuento literario español (1939-1949)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense. En: <http://eprints.ucm.es/3250/1/T16933.pdf> [fecha acceso: 17.04.2015].
- POLIZZI, A. (2015) «Scrittura autoreferenziale negli articoli letterari di *Legioni e Falangi/Legiones y Falanges*», *Stampa e regimi. Studi su Legioni e Falangi/Legiones y Falanges. Una Rivista d'Italia e di Spagna*, C. Sinatra (ed.), Berna, Peter Lang, 277-299.
- TRAPIELLO, A. (18.XI.1984) «¿Quién piensa en 1936?», *El País*.
- TRAPIELLO, A. (2014) *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*, Barcelona, Ediciones Destino.
- RUIZ-COPETE, J. (2001) *Narradores andaluces de posguerra. Historia de una década (1939-1949)*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- ZAVALA, L. (2006) «Un modelo para el estudio del cuento», *Casa del tiempo*, 90-91, 26-31.