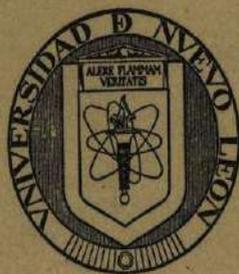


# HUMANITAS

ANUARIO DEL CENTRO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS



UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN

Año II

Nº 2

1961

A \*\*\*

ROSA gentil, que extiendes tu capullo  
de la aurora al crepúsculo sublime,  
¡Que la fortuna en el rosal te mime  
y que el rosal te muestre con orgullo!

Destícese tu vida al blando arrullo  
de la paloma que inocente gime,  
del aura errante que a la flor imprime  
dulce vaivén con lánguido murmullo.

Y si mañana tu reposo inquieta  
Amor, que con sus cánticos de gloria  
vierte en las almas inquietud secreta,

guarda en tu corazón una memoria  
de que te amó también pobre poeta  
sin porvenir, sin sombra, sin historia.

Diciembre de 1853.

A ELLA

CÁNDIDO lírio en su primer mañana,  
en torno exhalas delicado aroma,  
y en el oriente de tu vida asoma,  
ardiente sol, tu juventud lozana.

Dulce es la miel que de tus labios mana  
como la abeja en el jardín la toma;  
sobre tu seno, virginal paloma,  
amor extiende el ala soberana.

Las flores del pudor ciñen tu frente  
y, de tu corazón eco fecundo,  
tu voz anuncia lo que el alma siente.

¡Feliz quien de la vida el mar profundo  
surque a tu lado en nave refulgente!  
¡En otro Edén le cambiarás el mundo!

## TEMAS Y TÉCNICA EN LOS CUENTOS DE EDUARDO MALLEA

Dr. MYRON I. LICHTBLAU  
Universidad de Syracuse

SOBRE EDUARDO MALLEA novelista, ya existen varios estudios<sup>1</sup> que lo juzgan bien como el intérprete más profundo y acertado de la escena argentina contemporánea; sobre Mallea cuentista, considerado separadamente pero con relación a su arte de novelista, hacen falta trabajos serios y detallados que lo estudian en esta esfera de su creación literaria. No es que los críticos hayan desatendido en total los cuentos de Mallea, sino que las más veces los han tratado juntamente con las novelas, sin hacer distinción entre los géneros.<sup>2</sup> La fama y prestigio de Mallea estriban en sus novelas, en *La bahía de silencio*, *Todo verdor perecerá*, *Fiesta en noviembre*, *Los enemigos del alma*; pero ha escrito además cinco volúmenes de cuentos o relatos,<sup>3</sup> y el primero de ellos, *Cuentos para una inglesa desesperada* (1926), es en efecto la primera obra que publicó.

<sup>1</sup> El mejor estudio comprensivo sobre Mallea es el de JOHN H. R. POLT, *The Writings of Eduardo Mallea* (University of California Press, 1959).

<sup>2</sup> Entre los estudios sobre Mallea que tienen este enfoque panorámico, puedo citar los siguientes: H. R. POLT, *op. cit.*; GERMÁN GARCÍA, *La novela argentina* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1952), págs. 254-258; JUAN CARLOS GHIANO, *Constantes de la literatura argentina* (Buenos Aires: Editorial Raigal, 1953), págs. 109-128; FERNANDO ALEGRÍA, *Breve historia de la novela hispanoamericana* (México: Ediciones de Andrea, 1959), págs. 231-235. El libro de Germán García contiene un capítulo aparte dedicado al cuento argentino, pero en esta sección no hay una sola referencia a los cuentos de Mallea, aunque hay referencias a *Cuentos de muerte y de sangre* de RICARDO GÜIRALDES, y a un volumen de relatos de BENITO LYNCH, *De los campos porteños*.

<sup>3</sup> Las primeras ediciones de estas colecciones son las siguientes: *Cuentos para una inglesa desesperada* (Buenos Aires: Gleiser, 1926); *La ciudad junto al río inmóvil* (Buenos Aires: Editorial Sur, 1936); *El vínculo —Los Rembrandts— La rosa de Cernobbio* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1953); *Posesión* (Buenos Aires: Ed. Suda-

Es inevitable en un estudio de esta índole que nos enfrentemos primero con un problema de clasificación literaria. Ya que nuestro propósito es tratar el cuento malleano como género aparte, conviene señalar exactamente qué clase de obra va incluida en nuestra definición de cuento. En el caso de Mallea podemos entrar en largas discusiones sobre las distinciones entre novela, novela corta, "novella", cuento largo, cuento; pero esto va más allá de nuestro fin. Debido a la naturaleza de algunos escritos, existe cierta dificultad en colocarlos estrechamente dentro de una sola categoría. De manera que *Fiesta en noviembre*, obra de unas ciento cincuenta páginas, ha sido llamada novela por la mayoría de los críticos, cuento largo por algunos, y hasta relato por otros.<sup>4</sup> A los relatos de la colección *La sala de espera* se les clasifica ya como novelas, ya como cuentos; y a la obra en general hasta se la clasifica como una sola novela.<sup>5</sup> Al separar novela de cuento, claro está que no hay que

americana, 1958). Referencias en este ensayo a *Cuentos para una inglesa desesperada* son siempre de la segunda edición, la de Espasa-Calpe Argentina, 1944. Referente a *La ciudad junto al río inmóvil*, cito siempre la tercera edición de la Editorial Sudamericana; 1954, que contiene esta nota a modo de explicación bibliográfica: "Las partes que componen este libro permanecieron inéditas hasta su publicación conjunta, con excepción de tres — "Sumersión", aparecida en *Sur* de Buenos Aires, el *Deutsche Zurichher Zeitung*, de Zurich, y *La Fiera Letteraria*, de Roma; "La causa de Jacobo Uber, perdida", aparecida en *Sur* con ligera variante en el título; y "La angustia", aparecida en los números CXXX y CXXXI de la *Revista de Occidente*, de Madrid. Las nueve novelas cortas que forman el todo fueron escritas entre 1931 y 1935.

<sup>4</sup> GERMÁN GARCÍA, en su obra antes citada, pág. 256, llama a *Fiesta en noviembre* "relato dentro de otro relato".

<sup>5</sup> En la "nota del autor" MALLEA se refiere a *La sala de espera* en general como "un libro ficticio", y a las siete narraciones que integran el volumen como "historias". FERNANDO ALEGRÍA, en su obra sobre la novela hispanoamericana, *op. cit.*, p. 235, considera la obra en conjunto como una sola novela, criterio que él reparte con VICENTE BARBIERI, autor de una reseña de la obra, aparecida en *Sur*, mayo de 1954, p. 97. La advertencia de la Editorial Sudamericana muestra cierta incertidumbre en calificar el género de la obra. Parece esquivar la cuestión para no entrar en polémica y afirma lo siguiente: "Así, de esta nueva obra de EDUARDO MALLEA, puede decirse que no es una novela ni una obra de teatro ni un poema, y que no se trata tampoco del consabido libro de relatos dispares. Mas cabe también afirmar que este libro es, a la vez, novela, cuento, teatro y poema: una novela integrada por siete novelas cuyos siete protagonistas no se conocen entre sí; una obra de teatro compuesta por siete monólogos paralelos incluidos en un mismo clima, lugar y tiempo; un poema de formas cuyo origen se remonta a la era de Eurípides".

Con respecto a las otras colecciones de cuentos existe igual desemejanza de clasificación. *La ciudad junto al río inmóvil* consta de "novelas breves" según la advertencia de la edición de 1954; de "novelas cortas" según JUAN CARLOS GHIANO en su libro *Constantes de la literatura*, *op. cit.*, p. 114; de "narraciones" según FERNANDO ALEGRÍA en su libro antes citado: de "relatos" según GERMÁN GARCÍA en *La novela argentina*,

guiarse exclusivamente por la extensión. Factores más sutiles pero tan importantes deben tenerse en cuenta, como el desenvolvimiento de la materia y la concepción misma de la cual nace la obra. En este ensayo prefiero incluir en la categoría de cuento toda obra de ficción que no sea novela pura y netamente. De modo que incluyo un cuento, o mejor dicho un boceto de unas ocho páginas así como una narración muy amplia de unas setenta y pico, la cual a pesar de su extensión cabe mejor en el molde de cuento que de novela o aun de novela corta. Esta perplejidad de terminología, junto con la semejanza de temas y técnica literaria entre las novelas de Mallea y sus cuentos, ha contribuido a la agrupación mezclada de su producción total a que hemos aludido en el párrafo anterior. Pero el valor literario de Mallea y su importancia dentro de la ficción argentina exigen que examinemos con más cuidado cada género que cultivó y que lo juzguemos independientemente el uno del otro. Así, vale la pena liberar los cuentos de su calidad anónima para darles vida propia y distintiva.

Al considerar el carácter general de los cuentos de Mallea, tenemos ante todo que prescindir de su primera colección, *Cuentos para una inglesa desesperada*, por ser una obra más bien de adolescencia, de poca madurez literaria y sin mucha substancia de ninguna clase. Pero no obstante sus imperfecciones juveniles, se puede ver en esta obrita el germen de los escritores posteriores de profunda captación psicológica y descontento emocional. Si podemos reducir los ocho cuentos a una esencia fundamental, diremos que es el despertamiento de la juventud hacia la realidad de la vida misma. Al aventurarse al mundo, estas almas nacientes encuentran toda clase de desencantos y desilusiones, impedimentos y derrotas. Pero el tono del volumen es más bien ligero,<sup>6</sup> como si estas experiencias no fueran más que ejercicios de entrenamiento, lecciones escolares y escarmientos dolorosos ocurridos dentro del refugio de un taller de aprendizaje. Jóvenes ansiosos de vivir empiezan a conocer el mundo, a sentir sus placeres y pesares, como en *Arabella y yo*, en que el protagonista narra cómo su tristeza y lobreguez se convierten en alegría y luz al reconocer la misteriosa llamada de amor; o como en *Cyn-*

p. 255. Las obras del volumen *Posesión* son "novelas cortas" conforme al criterio de la advertencia editora, y "relatos" según el juicio de N. SILVETTI PAZ, en su reseña en *Sur*, septiembre de 1959, p. 77. Asimismo, la colección *El vínculo-Los Rembrandts-La rosa de Cernobbio* se compone de "novelas cortas" según la advertencia hecha por Emecé Editores y de acuerdo con el juicio de JUAN CARLOS GHIANO, en *Constantes de la lit. arg.*, p. 126; pero FERNANDO ALEGRÍA, *op. cit.*, p. 235, clasifica la obra total como una novela.

<sup>6</sup> ENRIQUE ANDERSON IMBERT, en su *Historia de la literatura hispanoamericana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1954), p. 346, dice que MALLEA empezó su carrera literaria "juguetonamente" con *Cuentos para una inglesa desesperada*.

thia, en que el joven presencia una escena de perfidia femenina. Como indica Mallea en el prólogo a la edición de 1944, concibió los cuentos entre los veinte y los veintitrés años, cuando "andaba casi mudo y lleno de ojos, descubriendo las conexiones insólitas que el mundo oculta bajo su calmo epitelio".<sup>7</sup> Los cuentos son piecitas amaneradas que tratan las más veces de luchas pueriles de amor. Aun en aquella época prístina de su carrera literaria, Mallea quería llamar la atención por la originalidad y extravagancia de su lenguaje, pero sin la madurez artística su prosa resultó cargada de una artificialidad exquisita, una afectación estética imbuída de rasgos típicos de preciosidad. En su libro sobre los escritos de Mallea, John H. R. Polt apunta otra manifestación de este afán de crear nuevos efectos estilísticos: "There is ample evidence of cosmopolitanism in the style and mood of the stories and the continual mention of foreign names and places: Ofelia, Neel, Greev, Texas, Quebec, Switzerland, Yale, Oxford".<sup>8</sup>

Dejando estos primeros esfuerzos, pasamos a las cuatro colecciones de cuentos que representan el arte maduro de Mallea en este género. Y notamos ante todo la línea uniforme y constante trazada por Mallea en cuanto a la ideología estética en que se funda cada relato. Esta esencia unilateral se caracteriza por el enfoque literario o intelectual que prevalece invariablemente en cada cuento. Los temas seleccionados —el retrato de los personajes, el desenvolvimiento de la materia tratada, el lenguaje, el diálogo y los monólogos— todo lleva una estampa inequívoca de intelectualidad y orientación exclusivamente literaria. Todo es introspectivo, psicológico, presentado en un plano de absoluta preocupación cerebral. Por eso, lo que destaca en los cuentos, más que nada, son los personajes en un tremendo torbellino emocional y mental. Este enfoque en el carácter y hasta en el alma de los personajes es dominante e inflexible; todo —trama, desarrollo narrativo, escenario— queda subordinado a la exposición, análisis y manifestaciones de estas aflicciones de alma que acosan terriblemente a los personajes. Todo conflicto se reduce a un conflicto interior, a una pena emocional dentro de la psiquis de estas gentes. Con raras excepciones los cuentos son pasivos, no activos; es decir, el conflicto se explica más que se vive o se dramatiza. Gran parte de la narración es una pura exposición y diagnóstico de estos conflictos. Y no es que la disección psicológica emane de los problemas, enredos y situaciones circunstanciales que deben ser una consecuencia natural de estas angustias. Antes bien, esta disección constituye el cuento mismo, es el principio y el medio y el fin, pues para Mallea el núcleo de cada cuento es precisamente

<sup>7</sup> *Cuentos para una inglesa desesperada*, edición de 1944, *op. cit.*, prólogo, p. 11.

<sup>8</sup> JOHN H. R. POLT., *op. cit.*, págs. 7-8.

un conflicto predeterminado y prejuzgado que el lector capta inmediatamente al fijar los ojos en la página. De manera que todo el cuento de "Tomás Botón"<sup>9</sup> es un monólogo en que este hombre excesivamente sensible e idealista, lucha por conservar su individualidad y libertad como persona distinta de cualquier otro. El cuento no sólo es un monólogo interior, sino un relato que gira casi completamente en torno a un solo personaje, aunque a veces el monologuista habla de sí con relación a otras personas de su vida pasada. Pero en su aspecto más esencial el relato se proyecta desde un plano de casi absoluta interioridad e introspección. Tal vez éste sea un caso extremo del enfoque mental en los cuentos de Mallea, pero por cierto abundan otros muchos en que sólo hay una cantidad mínima de fuerzas exteriores y circunstancias concomitantes para juntarse con la inmoderada preocupación interior que parece obsesionar en Mallea.

Toda la obra de Mallea, en todos los géneros, es un grito unísono de inquietud. Las congojas y frustraciones de sus ensayos resuenan con igual dolor en sus novelas. El concepto de La Argentina invisible frente a La Argentina visible, proferido con tanta elocuencia en el ensayo *Historia de una pasión argentina* (1937), tiene casi idéntico paralelo en el concepto de "sayal y púrpura" de la novela *La bahía del silencio* (1940), y se manifiesta también como tema de los cuentos que integran el volumen *La ciudad junto al río inmóvil*, en que los personajes, así como el enigmático Buenos Aires que habitan, parecen buscar su realidad auténtica. Claro indicio de la profunda conciencia artística de Mallea es por cierto esta nota de unidad en toda su obra. A este respecto notamos que en todas las colecciones, salvo *El vínculo—Los Rembrandts—La Rosa de Cernobbio*,<sup>10</sup> el propósito de Mallea propasa la mera creación de relatos aislados para formar una unidad fundamental mediante un tema común a cada cuento. Esto no quiere decir, sin embargo, que el argumento (lo poco que hay), los personajes, la escena, y los otros elementos de un cuento de Mallea no constituyan una entidad en sí. No, cada cuento tiene vida propia y puede leerse con entera independencia de los demás de la colección. La unión temática significa algo mucho más hondo que la materia exterior, pues representa un elemento director que encierra las verdades básicas que Mallea quiere expresar.

¿Qué son estas unidades temáticas? *En cuentos para una inglesa des-*

<sup>9</sup> Incluido en la colección *La sala de espera*, págs. 77-102.

<sup>10</sup> Este volumen, que no posee unidad temática, ni siquiera tiene un título genérico. En la portada aparecen los títulos de los tres cuentos *El vínculo*, *Los Rembrandts* y *La rosa de Cernobbio*, estando el primero en grandes letras negras. ¿Cómo llamar la obra? Generalmente los críticos han dado al volumen el título algo artificial y confuso *El vínculo-Los Rembrandts-La rosa de Cernobbio*.

perada es la propia ingenuidad de almas jóvenes que buscan el sentido de la vida; es la entrada misma a toda una gama de emociones humanas. El tema comprensivo de *La ciudad junto al río inmóvil*, ya obra de madurez, abarca más experiencia humana y es de mayor profundidad. Como hemos visto, el tema es la lucha de la capital y sus habitantes por identificarse en sus valores más hondos y perdurables. Con el bello lirismo del "introito" y del epílogo se acentúa más esta idea central, pues estos comentarios poéticos sobre Buenos Aires sirven, pudiéramos decir, de envoltura que encierra y traba las entidades separadas de la colección. En el volumen *La sala de espera* encontramos otra clase de unidad temática. Aquí la unidad no se basa tanto en la materia tratada; es más bien unidad de lugar y de tiempo.<sup>11</sup> Es decir, la unidad proviene del hecho de que los siete protagonistas se hallen por mera casualidad en el mismo sitio, la sala de espera de una estación de ferrocarril, y precisamente a la misma hora. Con respecto a cada personaje se puede hacer la misma pregunta: ¿A qué momento de su vida corresponde esta circunstancia? Esta unidad adquiere suma importancia en la obra porque hace que el lector se sienta ligeramente empujado hacia el punto de culminación de cada relato, cuando se le revelan las circunstancias que han llevado al protagonista a la estación. El volumen más reciente de Mallea se titula *Posesión*, y aunque los tres relatos, de una setenta páginas cada uno, son más extensos que los de las colecciones anteriores, quedan aún por la perspectiva y concepción dentro de la categoría de cuento. Los relatos se vinculan muy estrechamente por el tema común del insia de la posesión. ¿Posesión de qué? He aquí la substancia de los tres cuentos: en el primero, que da título a la colección, es la posesión y dominación de la voluntad de otro; en el segundo, "Los zapatos", es el deseo casi descabellado de poseer un par de zapatos muy costosos; y en "Ceilán" es la necesidad imperiosa de comunicar emocionalmente con otra persona.

El que lee el conjunto de la obra malleana no puede menos de reconocer la semejanza entre los personajes de sus novelas y los de sus cuentos. Aparecen en los dos géneros figuras análogas que revelan los mismos síntomas de gran tensión emocional y hasta exhiben manifestaciones paralelas de estos conflictos. De manera que es bien evidente el parentesco psicológico entre Agata Cruz, aquella mujer adusta y fría de la novela *Todavía vendrá*, y Violeta Méndez, protagonista de uno de los relatos de *La sala de*

<sup>11</sup> POLT comenta así, p. 87: "These lines are no longer united by the empathic projection of a personally present author, but they have come to rest in the same point of space... This physical contiguity of personages in search of fulfillment but unaware of each other emphasizes the essential unity of their destinies; beyond the individual episodes, it conveys Mallea's message of human solidarity".

*espera*. Muchos rasgos de Gloria Bambil, aquella figura solitaria y tétrica de *La bahía de silencio*, asoman en el perfil emocional de Mona Vardiner, uno de los personajes centrales del cuento *Los Rembrandts*. La taciturnidad y mutismo que aparecen tan trágicamente en Chaves, protagonista de la novela que lleva su nombre, se ven en grado menor en muchas figuras sacadas de los cuentos, sobre todo en "Solves, o la inmadurez" y en "La angustia". El tipo de escritor idealista y frustrado representado en Martín Tregua de *La bahía de silencio*, o en Fernando Fe de *Simbad* (1957), se retrata en uno de los cuentos de *La sala de espera*. Pero hay que añadir que esta repetición de temas y similitud de personajes constituyen tal vez uno de los defectos mayores del arte de Mallea. Estimamos en él el empeño y la conciencia artística para sondear el espíritu humano, pero cuando tal esfuerzo se desvía de los límites de la moderación para incurrir en la repetición y uniformidad excesivas y tediosas, se disminuye por cierto la valuación crítica que hacemos de su obra total.

Consideramos ahora en más detalle el contenido y técnica literaria de tres de las colecciones de cuentos de Mallea. El eje central de *La ciudad junto al río inmóvil*, como hemos observado, es la gran capital que en su heterogeneidad y animación ofrece a Mallea una mar de posibilidades para sus indagaciones psicológicas. El concepto algo abstracto de la lucha de una ciudad por descubrir su carácter verdadero se personaliza en una búsqueda semejante por parte de los personajes. Buenos Aires —mudo, arrogante, frío y falso— engendra personas de rasgos análogos. Concepto básico para Mallea en su descripción de la ciudad es el fenómeno del mutismo de la gente porteña, estado emocional procedente de una gran tristeza y desapego cruel hacia los problemas del prójimo. En el cuento *Sumersión* se presenta el caso del inmigrante Avesquín, uno de tantos en la Babilonia que es Buenos Aires, quien en su candidez cree poder apresar los valores más auténticos de la capital, pero queda desencantado ante la falsedad y superficialidad de la capa exterior que se le exhibe. Siente a su alrededor, sin saber explicárselo, un ambiente de mutismo, de silencio aterrador. Profundamente desanimado, "concibió un odio indecible por ese desierto populoso y edificado".<sup>12</sup> Buenos Aires es un enorme vacío emocional y la única salvación para Avesquín es huír. Pero el cuento que mejor ejemplifica esta falta de comunicación efectiva es "Solves, o la inmadurez". Mientras que "Sumersión" trata de la

<sup>12</sup> "Sumersión", en *La ciudad junto al río inmóvil*, p. 25.

reacción de un inmigrante al silencio y asperidad de la capital, en "Solves" el protagonista lleva este extraño mutismo dentro de sí y no puede vencerlo a pesar de sus esfuerzos. En verdad, Solves es una manifestación humana del mutismo encarnado en el espíritu de Buenos Aires. Es una de esas criaturas un tanto vagas que parecen nacer de la pluma de Mallea sólo para dar carne y hueso a una idea o disposición emocional. Mas la imagen de Solves es más abstracción que carne y sólo en unas ocasiones brilla con su propia luz, con una identidad propia. El cuento no sale por completo de esta abstracción a pesar de que figura otro personaje que hace más concreto su problema emocional y sirve de objeto de su mutismo y ensimismamiento. Si Solves pudiera zafarse de su actitud recogida frente a esta mujer, Cristiana Ruiz, podría formar el cimiento de una relación feliz. Pero antes de poder relacionarse con ella, Solves tiene que buscarse e identificarse a sí mismo. El sufre, como la ciudad en que vive, "del problema del hombre en marcha hacia sí mismo".<sup>13</sup> Ningún remedio les queda a Solves y a Cristiana sino separarse, lo mismo que el inmigrante Avesquín se separa de Buenos Aires.

En el cuento *La angustia* Mallea continúa en otra forma este mismo concepto del alejamiento emocional y mutismo arraigado. El carácter disciplinado, frío y callado de Ana Borel se manifiesta tanto en su empleo como en la relación casi indiferente y brusca que lleva con Jaime Benes, su marido. Y aunque sobre él debe recaer también un poco de la culpa por la muralla de desamor entre la pareja, es ella quien muestra siempre una lejanía física y emocional. El crítico argentino José Bianco anota que para ella "el factor adverso es el mundo real",<sup>14</sup> que ella no puede entender ni arrostrar. Huye de todo contacto humano, o lo considera una fuerza repelente, como la presencia de su marido. En los últimos párrafos del relato, en su lecho de muerte, su marido se desata en un raptó de ternura e "intenta hablarle, inundarla de palabras, llamarla con palabras, aunque ella persistiera en su ausencia, en su sordera para él".<sup>15</sup>

Este concepto de desprendimiento de la realidad también se expresa en un cuento llamado "la causa de Jacobo Uber, perdida", que narra la tragedia de un hombre que pierde todo contacto efectivo con el mundo real para entregarse de lleno a su isleta de fantasías, abstracciones, divagaciones y ensueños. Es lo que Mallea llama un gran aislado. Mas Jacobo se da cuenta de su insuficiencia emocional, de su inextirpable soledad. Y hace esfuerzos por arrancárselas, pero no puede. No se siente ligado a la humanidad por vínculo

<sup>13</sup> "Solves, o la inmadurez", en *La ciudad junto al río inmóvil*, p. 89.

<sup>14</sup> JOSÉ BIANCO, "Las últimas obras de MALLEA, al margen de sus temas principales", *Sur*, junio de 1936, p. 59.

<sup>15</sup> "La angustia", en *La ciudad junto al río inmóvil*, p. 186.

alguno, y envidia a los que pueden salirse de sí mismos, dejarse a sí mismos para disfrutar del mundo exterior. Su trastorno mental llega a tal extremo que, cosa rara, hasta rechaza la presencia real de una mujer en favor de la imagen que ella evoca. El pobre Jacobo, perdido y asustado, no logra encontrar escapatoria y se mata ahogándose en el río.

*La angustia* puede servir muy bien de ejemplo de cómo Mallea, por su técnica de hacer una exposición excesiva del conflicto tratado a expensas de la actuación directa de los personajes, resta a la obra cierta savia vital e intensidad humana. Como narrador del cuento, Mallea relata las angustias de Ana Borel hasta su muerte prematura; dentro de esta armazón el autor introduce otros elementos que se enlazan directamente con su vida o que en una forma u otra apuntan su carácter y sus problemas. La figura áspera, casi siniestra, de la señora Savisiano, dueña de la casa de modas en que Ana lleva la contabilidad, se yergue amenazante como para disputar el retraimiento extraño de Ana, quien "no se turbaba por ningún espectáculo en aquella casa sombría y estaba en ella como huésped constantemente aislado".<sup>16</sup> El genio desagradable de la señora se nos relata de un modo puramente explicativo, a secas; nunca salta del marco limitado de esta exposición para ofrecérsenos vivo y activo. Tampoco se nos revela, salvo por las palabras del narrador, el noviazgo de Jaime y Ana, en que se establecen las raíces de su relación futura. Con la excepción de unos episodios muy breves y bastante insignificantes, tampoco hay escenas vivas que dramaticen el antagonismo y rencor nacientes a poco de casarse. Y los últimos párrafos, que tienen la substancia de una escena de fuerte emoción y viveza, resultan inanimados y áridos, aunque por la honda significación de lo que se narra podemos captar pasivamente la tragedia del relato. Fíjense en la escena: Ana a punto de morir; su marido a su lado en un arranque de simpatía nunca experimentado antes, deseoso de recobrar en este momento agonizante los largos años de amargura y silencio. El desea comunicarse con ella esta vez, esta sola vez, como para resarcir la carencia verbal y frialdad que caracterizaban su matrimonio. Pero comprende bien la situación desahuciada y ve que entre los dos polos antagónicos —entre él y su esposa— interviene demasiado terreno hostil para que jamás haya comunión o entendimiento. Pero en manos de Mallea hasta esta escena carece de vitalidad y de efectos dramáticos. Esta restricción narrativa, esta falta de presentación vigorosa de la materia, es muy típica de Mallea, quien raras veces abandona la exposición pasiva de la acción directa y activa. Y es interesante notar que en aquellas ocasiones en que Mallea vivifica el relato por la participación directa de los protagonistas, la obra, o una porción de ella,

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 141.

asume una nueva faz, un nuevo colorido, y adquiere un aspecto animado que no tenía antes.

En *La angustia*, por ejemplo, hay un episodio en que la señora Savisiano le increpa a Ana su silencio con unas palabras duras:

*Hace tres semanas que no me dice usted una sola palabra. La noto cansada, y ese mutismo, realmente, vamos, no es propio de una muchacha. No es que quiera meterme en las vidas ajenas, libreme Dios de eso, pero siento en usted algo triste, no sé, como una soñolencia enfermiza. ¿Qué hace su marido que no la lleva a los teatros, a ver cosas? O tal vez, pensándolo bien, sea de usted la culpa, poca vida espiritual, ¿eh?, poca vida interior. Créamelo, usted debería refugiarse en la senda de la teosofía.*<sup>17</sup>

A estas palabras Ana no responde nada en absoluto, conforme a su temperamento encogido y tímido, pero sigue ocupándose en las tareas de oficina. Frente a esta indiferencia y desacato tácito, la Señora se vuelve fastidiada, pero comprendiendo la inutilidad de exigirle una respuesta, cambia de tema y le dice algo acerca del negocio: "He cableografiado a Londres pidiendo los seis modelos de Shar, como usted me dijo".<sup>18</sup> De manera que en esta breve escena se nos cala cierta relación entre dos personas, una actitud y una reacción, la una hacia la otra, la cual no se nos explica exclusivamente por una fría narración psicológica de lo que aconteció, sino por la participación creativa y directa de los personajes que nos hacen percibir su presencia. Y no es precisamente el diálogo, las palabras en sí lo que puede producir esta comunicación conmovedora, sino todos los recursos accesorios que se asocian con el diálogo y que revelan muchos detalles importantes acerca de los personajes —los ademanes, los movimientos, la manera de hablar, la reacción a las palabras de otro.

Se puede citar otro caso en que Mallea abandona su acostumbrada fórmula artística para presentar activamente una escena. En *Conversación*<sup>19</sup> el relato gira sobre un diálogo sostenido entre un matrimonio que pasa un rato en un bar. Es un diálogo que va de lo ligero a lo doméstico hasta lanzarse a asuntos pseudo-filosóficos que parecen reflejar el desorden de sus propias vidas. Por la presentación es un cuento más tradicional y por eso menos

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>18</sup> *Loc. cit.*

<sup>19</sup> El cuento "Conversación" forma parte de *La ciudad junto al río inmóvil*, págs. 124-133.

malleano que los demás, pues los conflictos psicológicos no se estudian pasivamente sino que se perciben en una forma dinámica en el curso de la narración.

Curioso libro es *La sala de espera*. Consta de siete relatos o cuentos narrados en primera persona por las siete personas que se encuentran todas juntas en una estación del ferrocarril rural. Mientras esperan la llegada del tren pasa ante sus ojos la imagen de su vida anterior y las circunstancias que los han llevado a la estación. Dice Mallea: "Cada una de las siete personas pensaba en sí misma y toda la estación estaba subyugada, suspendida por el vaho perceptible de esos siete pensamientos".<sup>20</sup> Ninguno de los siete cuentos lleva título aparte, sin duda para subrayar la unión estrecha de cada uno con el eje central de la estación rural y la sala de espera. El grupo no se conoce entre sí; cada uno narra su vida atormentada en forma de monólogo largo y meditativo, de un solo párrafo para no romper el pensamiento. En esto hay algo de Joyce, pero sólo en lo exterior, pues la prosa de estos cuentos malleanos no es tan libre, tan inconexa, tan indisciplinada como la del novelista irlandés. En sus monólogos los personajes siguen una ruta más lógica y directa, aunque con la misma intensidad cogitativa. A pesar de la forma reflexiva e íntima que exigen estos monólogos casi confesionales, las palabras que se leen son mucho más de Mallea que del monologuista. De manera que los monólogos, en efecto, quedan sin propia personalidad verbal, ya que está presente en cada párrafo el mismo estilo literario y culto que Mallea utiliza en todos sus escritos.

Mallea fija la escena y anuncia los personajes de *La sala de espera* en un prólogo muy poético y bello, e interpolado entre cada relato está un pasaje tan breve como exquisito que transporta al lector de vuelta a la estación de ferrocarril para recordarle el punto convergente de todos los relatos y la unidad básica que los junta. Véase en uno de estos trozos interpolados, que pinta el cansancio de las siete personas, qué grado de belleza puede alcanzar la prosa de Mallea:

*De tal modo pesaba sobre los siete viajeros el cansancio de la espera, que en cierto instante parecieron muertos. Estaban inclinados y vencidos en formas rígidas, conforme al tallado de sus cansancios, y su actitud ostentaba ese raro descuido en que suele fijar la muerte su postrera inmunidad. Mostraban sus cabezas inclinadas en formas caprichosas, caí-*

<sup>20</sup> *La sala de espera*, prólogo del autor, p. 13.

dos desigualmente sus hombros, y salvo la excepción de uno de ellos que dormitaba, tenían los ojos abiertos, suspendidos, según ese modo inmovilizado y dependiente en que los hombres aguardan la solución que el instante va a traer, o su aplazamiento sin término —la eternidad. En medio de esa expectativa tarda y sometida, volvió a oírse el silbido lejísimo de una locomotora. Y una corta tos sonó en la sala.<sup>21</sup>

¿De qué tratan los cuentos de *La sala de espera*? De temas típicamente malleanos que en su conjunto constituyen todo el caudal filosófico y psicológico del autor. El torbellino emocional del protagonista en el primer cuento<sup>22</sup> proviene en parte de una búsqueda vana. Hace siete años que busca sin éxito a su hermana y ahora él se halla en la estación rural con rumbo a Buenos Aires, la próxima escala de su recorrido. Es un desdichado, un solitario. Se casa con una mujer rica, pero pronto la deja al enterarse de su adulterio. Luego desaparece y lleva una vida vagabunda, siendo su hermana la única esperanza y rayo de luz de su existencia. Mallea combina bien en este cuento los estados emocionales de la búsqueda y la desesperación frenética para crear un cuadro bien acertado de un gran tormento mental. En otro cuento<sup>23</sup> el protagonista es un dramaturgo idealista que se siente traicionado por su amigo que de buena fe le critica sus defectos literarios. La amistad pronto se convierte en odio y recelo, pues el artista opina que los reproches son maliciosos y excesivos. Cuando fracasa una de sus piezas teatrales, el joven dramaturgo intenta estrangular a su amigo y crítico, pero le suelta el cuello a tiempo al reflexionar que a nadie debe él imputar el fracaso sino a sí mismo. Luego quema sus papeles, huye de la realidad como hacen tantos personajes de Mallea, y empieza una vida errante y confusa, encerrando su existencia con el tema de un gran odio, el tema de sí mismo. Y grita el artista: "Yo soy el que se odia. Soy el peor enemigo de mí mismo".<sup>24</sup> En este relato la estación de ferrocarril tiene un valor casi simbólico, pues representa la propia inestabilidad y evasión de su vida, el constante ir y venir ocasionado por su desorientación, por su incapacidad de echar raíces en ningún sitio.

En el cuento VI,<sup>25</sup> que por su alcance casi llega a ser novela corta, figura

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>22</sup> Ya que los cuentos incluidos en *La sala de espera* no llevan título, es forzoso indicarlos como "primer cuento", cuento VI, etc., o sencillamente "otro cuento". El primer cuento, al que aludo en el texto, ocupa las páginas 14-42.

<sup>23</sup> *La sala de espera*, cuento IV, págs. 103-148.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>25</sup> *La sala de espera*, cuento VI, págs. 165-203.

otra de esas protagonistas solitarias que tanto abundan en la obra de Mallea —mujer adusta, hosca, aislada. Como cuento incluye demasiada materia. Abarca unos sesenta años en la vida de Isolina Navarro e intenta captar la esencia psicológica de varias etapas en el desarrollo de su carácter. De niña, por su fealdad, se sintió rechazada, abandonada. Ya mujer, su orgullo reconcentrado, su naturaleza huraña y antisocial, y su personalidad más bien desagradable le impiden formar contactos ordinarios con los hombres. Sueña con el amor, la pasión, una vida feliz, pero una especie de fuerza contraria dentro de ella se lo niega. Con la muerte de su hermana y de su cuñado, su aislamiento ya es absoluto; si antes su soledad fue más bien emocional y mental, ahora es material y verdadera. Luego ocurre un cambio bastante repentino hacia otro mundo. Hastiada de la monotonía y miseria de su existencia, se le antoja trocarlas por una vida temeraria y de disconformidad social. Después de un esfuerzo estéril por ganar el amor a cierto Blas Cuenca, se le arraiga más su desprecio por los hombres. Para llamar la atención, aunque de un modo adverso, se viste charramente, se pinta, bebe, y en general se hace chocante y hasta repulsiva a cuantos la ven. Pero la monstruosidad producida por esta transmutación exterior la ahonda más en su tristeza y su ignominia. No puede aguantar el oprobio del pueblo y por fin decide huir (otra vez la fuga malleana). Para Isolina Navarro la estación del ferrocarril encarna la transición hacia la nueva vida que espera emprender, en tanto que la sala de espera representa la ansiedad e incertidumbre que experimenta al aguardar la realización de sus nuevos proyectos.

Con respecto al volumen *Poseción* ya dije que tiene como unidad temática la manifestación de un anhelo emocional que resulta todopoderoso y abrumador en la vida de las tres figuras principales: el anhelo de la posesión. He aquí la idea, la matriz, la fuerza impelente; y el ingenio creador de Mallea aprovecha esta inclinación humana para formar tres relatos de agudo relieve psicológico. En *Poseción*, el primer cuento, tenemos un excelente ejemplo de cómo utiliza Mallea la yuxtaposición del tiempo actual y tiempo precedente para fijar mejor la relación existente entre los personajes. Esta técnica de la mirada retrógrada, empleada en diversas formas en muchas obras del autor, no es sólo un frío retroceso a una época pasada, sino que sirve también como una especie de vocación, de recordación mental, de asociación emocional que logra encadenar temporalmente los sucesos del relato. El pasado asume una importancia en los asuntos actuales que supera la

definición sencilla de sucesos pretéritos. El tiempo presente y el tiempo pasado se funden para profundizar y comprender mejor la realidad efectiva. En *Posesión* se entretajan los dos tiempos para indagar los motivos de la actitud extraña entre el protagonista y su antigua amante. Se verifica la acción actual en Londres, donde en una recepción un tal Videla observa con asombro y resentimiento la atención que un grupo de admiradores le prodiga a cierta mujer altanera y elegante. Videla la conoce; hace muchos años fueron amantes y ahora él pasa revista en forma retrospectiva a aquella época de su vida. Parece que ella, fuerte, apasionada, orgullosa, se presentó ante él como una presa a quien era preciso conquistar y subyugar. Quería hacerla suya, no sólo en el sentido sexual sino como un aplastamiento de una fuerza antagónica. Constante lucha entre dos voluntades, que terminó en el triunfo de Videla, en la posesión absoluta de su amante. Esto fue lo que pasó, lo que Videla creía un capítulo terminado y olvidado de su vida. Pero ahora en la fiesta, muchos años después, la presencia atrayente y entonada de su antigua amante le perturba y hasta le enfurece, pues la ve en la recepción no como una mujer vencida, no como la mujer que él mismo venció, sino como una mujer espléndidamente triunfante, muy confiada en sí misma, y adorada de cuantos la rodean. Y Videla, herido por la realidad actual de su antigua posesión, sale cabizbajo de la sala. Así termina el relato en esta nota de derrota paradójica, como si las circunstancias del presente pudieran anular y borrar las de un época anterior, como si la posesión de Videla, un hecho concreto años atrás, pudiera transformarse en momentos actuales en una horrible contradicción y mentira.

La materia o temas que Mallea elige raras veces entran en la zona de lo trivial o lo común. Aquellas experiencias ordinarias, prosaicas, familiares a todo el mundo, parece que no caben dentro de la fórmula estética y literaria del autor. Por eso, es bastante raro que la materia prima de un cuento sea sencillamente la compra de un par de zapatos, como vemos en el segundo relato de *Posesión*. Claro está, sin embargo, que el contenido psicológico de "Los zapatos" es mucho más hondo de lo que se puede sospechar de la sencilla cáscara de la narración. Por el interés del relato, por lo humano del protagonista, y por cierto encanto y viveza de la trama (cosa rara en Mallea), "Los zapatos" es tal vez el mejor cuento de este volumen, seguramente el más original. Versa sobre un humilde empleado a quien le da el capricho de comprar un par de zapatos carísimo que por casualidad ve en una vidriera. Uno de los aciertos del relato es la sutileza con que Mallea apunta los cambios de emoción que experimenta hasta decidir por fin hacer tal compra. Otro mérito es el análisis de los resultados funestos que le acarrea al empleado la posesión de estos zapatos. La amistad y cariño que sus compañe-

ros de trabajo le tenían en otra época se convierte de repente en frialdad y odio. Se halla víctima inocente de la maledicencia y recelo de aquellos empleados que no pueden reconciliar esta compra costosa con su carácter modesto y sencillo, ni con su sueldo muy limitado. Siente con dolor inefable la hostilidad que halla a cada paso, pero su ingenuidad le impide comprender los móviles de este cambio de actitud. Cuando le obligan a jubilarse, acepta con resignación su mala fortuna, y a poco de encontrarse libre y desocupado sufre una suerte de rejuvenación, de transformación espiritual, pues compra una nueva casa y goza de los soplos frescos de una nueva vida holgada. Lo flojo del relato es el final, que queda un poco violentado e impreciso. Pero lo que Mallea logra aquí muy bien es el encubrir una cosa bastante pedestre de una honda significación social; es decir, una bien la ligereza de lo exterior del relato con la gravedad de la esencia interior.

En "Ceilán", último relato de *Posesión*, tenemos uno de esos casos frecuentes en que lo difuso de la narración y lo verboso de la prosa quitan valor al cuento. Si no fuera por el desarrollo lento y pausado de la narración y el análisis excesivo del alma angustiada del protagonista (llamado Diez), el tema básico del cuento —bien concebido y muy significativo en sí— tendría mucha más fuerza dramática y refinamiento artístico. Diez es otra figura de la misma calaña como tantos otros en la obra de Mallea —solitario, infeliz, errabundo. Tipo egocéntrico e inseguro, el ansia de Diez es superar la dificultad de identificarse emocionalmente con otro. Mallea coloca la acción de "Ceilán" en París, en una casa de té frecuentada mucho por Diez. Allí, la soledad y desamparo le hacen trabar amistad con una mujer desconocida que tal vez pueda participar de algún modo en sus pensamientos y emociones. La escena exótica en París sirve, como en otras obras de Mallea, principalmente de refugio y alejamiento, de huida de los graves problemas que acosan a sus personajes. Lo que hace falta a Diez más que nada es la atención humana para escaparse de sí mismo y asentar su vida en la de otro. Pero penoso también es el sufrimiento de aquella mujer desconocida que no puede desprenderse de la imagen de un antiguo amor frustrado. Y Diez pronto comprende la imposibilidad de una relación duradera con esta mujer que sigue guardando en lo más íntimo de su alma el recuerdo vivo de una época muerta.

Por lo que he dicho hasta ahora se nota que la misma excesiva postura psicológica tan característica de las novelas de Mallea no sólo persiste en sus

cuentos, sino que se manifiesta en un plano casi idéntico. Quizás por la naturaleza misma del cuento y las limitaciones impuestas sobre él, esperáramos una técnica distinta de la empleada en sus novelas, una técnica más compacta y directa. Pero parece que la ruta de la ficción malleana ya está pre-determinada y tiene que seguirse fijamente, sin desviación de ninguna índole, aunque el género literario exige otra línea artística. Tanto en sus cuentos como en la mayoría de sus novelas peca Mallea de un exceso de palabras, de una redundancia de materia ideológica tratada en forma de exposición pura, sin verdadera función ficticia. Mallea abusa con demasiada frecuencia de la paciencia verbal del lector con sus disquisiciones de psiquiatría interminables. Una de las debilidades de Mallea es su falta de refreno, su exhuberancia lexicográfica, su inmoderada pasión de amontonar palabras y más palabras para expresar sus pensamientos y hacer hincapié en ellos. Casi estoy dispuesto a tolerar tal exceso en una novela, con su amplia extensión, gran esfera de acción y desarrollo más bien lento; en un cuento lo hallo menos aceptable porque choca con los rasgos más propios de este género. Una novela es un gran lienzo en que pueden caber muchos elementos diversos de materia narrativa; un cuento no es más que una pincelada, un solo toque. Muchas veces lo que salva una novela del fracaso completo es precisamente lo hondo de la captación social y filosófica; el cuento, reducido y algo despojado en cuanto al fondo social, no se puede redimir tan fácilmente. Aunque el cuento debe ser conciso y directo y bastante restringido en su alcance, Mallea se empeña en alargarlo más de lo mesurado con explicaciones innecesarias y en general con un plan narrativo mucho más comprensivo de lo que es apropiado.

Pero se puede protestar, y tal vez justamente, que no tengamos derecho, ni como críticos ni como lectores, de fijar las normas artísticas de un autor. Tenemos que aceptarlo o rechazarlo tal como es. Y aceptamos las obras de un autor con tal de que cumplan su función literaria y estética. Los cuentos de Mallea, no obstante las flaquezas y defectos graves, poseen un mérito artístico que es bien obvio. Son obras, la mayoría de ellas, que impresionan por su fuerza creadora y que revelan a cada paso la mano diestra de un artista que logra definir y ejemplificar sus ideas. Puesto que Mallea se aparta tan radicalmente de los moldes tradicionales para seguir su propio camino de investigación psicológica, la lectura de sus cuentos casi exige una preparación anterior, una inteligencia previamente ajustada a lo que se debe esperar de su arte. Si buscamos lo común y corriente y juzgamos los cuentos según ciertas normas fijas, nos encontramos algo desilusionados. No leemos a Mallea ni por el interés del argumento, ni por el desarrollo y solución de problemas sociales, ni por el encanto y deleite que nos proporcionan los

episodios o situaciones presentados. Leemos a Mallea por el afán de participar en la odisea de almas en pena, de seguir su destino, de inmiscuirnos en lo más recóndito del proceso emocional de los personajes.

El gran conflicto en los cuentos malleanos es la lucha del hombre con su propio ser, el esfuerzo por armonizar su carácter inmutable con la realidad efectiva, el deseo de reconciliar lo que él es con lo que él debe ser según las exigencias del mundo exterior. Los personajes ni son buenos ni malos, ni siquiera están en la zona intermedia. A Mallea no le importa nada la clasificación, ni es su propósito el de crear tipos de virtud o de maldad, sino presentar al hombre como una complejidad de pavorosas luchas interiores que excede los límites de una clasificación arbitraria de carácter. Mallea plantea el problema emocional, señala varias manifestaciones de este problema, pero se para aquí y no lo resuelve de ninguna manera. Como hemos visto, la huida, la separación, el alejamiento, aun el suicidio, son modos de esquivar la solución de los conflictos, o tal vez representan para Mallea la única solución posible. Por regla general, los personajes se muestran en plena conciencia y entendimiento de sus conflictos y aberraciones. Son gentes razonadoras y analíticas que buscan el porqué de sus emociones y actitudes, mas no pueden encontrarlo, ni tampoco pueden evitar el efecto maligno de sus debilidades. Muchas veces este enfoque interior y análisis minucioso de almas con quienes el lector puede identificarse y de quienes puede compadecerse, son en muchos casos puras abstracciones, entidades simbólicas, como Jacobo Uber o Solves, para tomar dos ejemplos de los más extremos. Este es el arte de Mallea, y quizás esta propensión hacia lo abstracto concuerda bien con la inescrutabilidad de la vida misma, tal como la contempla el autor.

A riesgo de hacer de este trabajo un estudio negativo, afirmo que la importancia literaria de Mallea no sufriría mucho si nunca hubiera escrito sus cuentos. Mallea, novelista, no necesita a Mallea cuentista para asegurar su valor innegable de artista literario. Como creador de cuentos o como creador de novelas, su visión artística y su técnica literaria quedan casi iguales. Tampoco creo que Mallea sea muy consciente del cuento como una forma narrativa distinta de la novela. Aún más, a veces los cuentos llevan la misma relación a sus novelas que los romances españoles a los grandes cantares épicos. ¿Son trozos desgajados de la totalidad que es la novela? ¿O son sus novelas la totalidad de un grupo de cuentos, la ampliación de ellos? No importa la respuesta; lo esencial es anotar el parentesco muy estrecho entre los géneros. Todo lo dicho, sin embargo, no debe quitar mérito a sus cuentos, ni tampoco invalida la necesidad de estudiarlos como género aparte. Para con-

clair: los cuentos de Mallea, bien que no poseen mucho de nuevo o de distintivo al compararlos con sus novelas, por cierto tienen gran originalidad y mérito dentro del cuadro general de la ficción argentina. Con un estilo fresco y vigoroso (a pesar de los excesos), con una prosa siempre suya, y con materia psicológica que asombra por las verdades implícitas en ella, Mallea representa en su producción total uno de los valores más profundos y permanentes de la literatura hispanoamericana.

UN ESTUDIO DE DON MANUEL DEL PEZ,  
UNA CREACIÓN LITERARIA GALDOSIANA

GEORGE J. EDBERG  
Purdue University.

EL PRESENTE ESTUDIO ES UN ANÁLISIS y valoración del genio creador de Benito Pérez Galdós tal como puede apreciarse en la manera en que trazó y desarrolló uno de sus *personnages réparaissants*. El propósito de nuestra investigación es determinar hasta qué punto el novelista español ha tenido percepción de la naturaleza interior de una creación literaria suya, cuánto éxito ha alcanzado a través de su desarrollo y si ha dado una presentación consistente a dicha creación. El estudio sigue un método de análisis e investigación, que si fuera aplicado al crecido número de personajes en la obra galdosiana (la cual debemos recordar incluye novelas, episodios nacionales y hasta piezas teatrales) daría como resultado un cuadro de conjunto del proceso creativo e intelectual del autor. Esta empresa, sin duda alguna, presentaría tamañas dificultades, pero la feliz realización de tales propósitos contribuirá en buena parte al futuro entendimiento del arte literario del gran escritor novecentista.

Don Manuel Ramón José María del Pez es un personaje que a pesar de ofrecer poca trascendencia en la obra novelesca galdosiana aparece sin embargo en doce tomos de ella. Estos doce tomos corresponden a diez novelas distintas escritas todas ellas en un corto período de doce años. De este hecho, resultan por supuesto algunas diferencias entre el período de la composición de las novelas y el período de la acción de las mismas.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Años en que se escribieron las novelas: De I-Junio 1881; de II-Junio 1881; AM-Enero, abril 1882; TM-Enero 1884; LB-Abril, mayo 1884; FJ III-Diciembre 1886; M-Abril 1888; IN-Nov. 1888, Feb. 1889; RL-Julio 1889; AG I-Abril 1890; AG III-Mayo 1891; TC-October 1893; Años en que se desarrolla la acción de las novelas; TM-1867, Feb. 1868; LB-Principios de 1868 - Sep. 1868; de I - 1872-1873; FJ III 1874-1875; de II - 1875-1877; M - 1877-1878; AM - 1877-1880; AG I - 1883-1884; AG III - 1885-1887; IN - 1889; RL - 1889; TC - 1889.