

# VOLVORETA

REVISTA DE LITERATURA, XORNALISMO E HISTORIA DO CINEMA

n.º 2

decembro-2018

## **EL MALVADO CARABEL**

(Wenceslao Fernández Flórez, 1931): HUMOR E CRÍTICA SOCIAL DA NOVELA Á PANTALLA

Artigos de Héctor Paz Otero, Alicia Longueira Morís, José Luis Castro de Paz, Marina Díaz López e Bernardo Sánchez Salas

Inclúe os guións cinematográficos de W. Francisco e Edgar Neville (1935) e de Manuel Suárez-Caso e Fernando Fernán-Gómez (1955)

E a novela gráfica debuxada por Mingote, publicada no semanario *La Codorniz* en 1953

DVD Edición Especial de:  
***El malvado Carabel***  
(Fernando Fernán-Gómez, 1955)



**Fotografía da cuberta:** Fragmento de fotograma de *El malvado Carabel* (Fernando Fernán-Gómez, 1955)

---

# VOLVORETA

REVISTA DE LITERATURA, XORNALISMO E HISTORIA DO CINEMA

---

SUMARIO      nº 2      decembro - 2018

Editorial presentación.....	5
<i>EL MALVADO CARABEL</i> (1931) HUMOR E CRÍTICA SOCIAL DA NOVELA Á PANTALLA	
<b>HÉCTOR PAZ OTERO:</b> <i>El malvado Carabel</i> (1931): la cólera, el lamento y la burla .....	7
<b>ALICIA LONGUEIRA MORÍS:</b> <i>El malvado Carabel</i> : aproximación a una interpretación gráfica.....	27
<b>JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ:</b> El decisivo eslabón Fernández Flórez en la evolución estilística y semántica del cine español: las dos versiones de <i>El malvado Carabel</i> (Edgar Neville, 1935-Fernando Fernán-Gómez, 1955) .....	37
<b>MARINA DÍAZ LÓPEZ:</b> <i>El malvado Carabel</i> en México. Pretexto y contexto de su adaptación .....	53
<b>BERNARDO SÁNCHEZ SALAS:</b> El dibujado Carabel .....	67
<i>El malvado Carabel.</i> Guion cinematográfico de W. Francisco e Edgar Neville (1935) .....	77
<i>El malvado Carabel.</i> Guion cinematográfico de Manuel Suárez-Caso e Fernando Fernán-Gómez (1955) .....	217
<i>El malvado Carabel.</i> Versión gráfica de Mingote, publicada no semanario <i>La Codorniz</i> entre o 3 de maio e o 8 de novembro de 1953 .....	429
<b>Call for papers nº 3:</b> Wenceslao Fernández Flórez y los escritores gallegos en lengua española .....	491
<b>DVD: <i>El malvado Carabel</i> (FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ, 1955)</b>	

---

Revista da Fundación Wenceslao Fernández Flórez, editada por Vía Láctea Editorial en Perillo-Oleiros (A Coruña), co apoio da Deputación da Coruña e do Concello de Cambre.

**Dirección:** Xosé María Dobarro Paz. **Redactora Xefa:** Natalia Alonso Ramos. **Secretario de Redacción:** Fernando Gómez Beceiro. **Documentación e Índices de Calidade:** Mercedes López-Mayán. **Deseño:** Juan de la Fuente. **ISSN.-** 2530-9943. **Depósito legal:** C 838-2017. **Impresión:** Lugami Artes Gráficas.

<https://www.fundacionwenceslaoff/publicaciones>

© 2018 **Volvoreta**. Reservados todos os dereitos. O contido desta revista está protexido pola Ley, que prohibe a reprodución, plaxio, distribución ou comunicación pública en todo ou en parte, dunha obra literaria, artística ou científica, ou a súa transformación, interpretación ou execución artística fixada en calquera tipo de soporte ou comunicada a través de calquera medio, sen a preceptiva autorización.

---

# VOLVORETA

REVISTA DE LITERATURA, XORNALISMO E HISTORIA DO CINEMA

## Director

Xosé María Dobarro Paz (Catedrático de Literatura na Universidade da Coruña)

## Redactora Xefa

Natalia Alonso Ramos (Fundación Wenceslao Fernández Flórez)

## Secretario de Redacción

Fernando Gómez Beceiro (Fundación Wenceslao Fernández Flórez)

## Documentación e Índices de Calidade

Mercedes López-Mayán

## COMITÉ DE REDACCIÓN

Carmen Arocena Badillos (Universidad del País Vasco)

José Luis Castro de Paz (Universidade de Santiago de Compostela,

Presidente da Fundación Wenceslao Fernández Flórez)

Carmen Ciller Tenreiro (Universidad Carlos III de Madrid)

Juan Miguel Company (Universitat de València)

José María Folgar de la Calle (Universidade de Santiago de Compostela)

Alicia Longueira Moris (Directora da Casa-Museo Wenceslao Fernández Flórez)

Fidel López Criado (Universidade da Coruña)

Alejandro Montiel Mues (Universidad Politécnica de Valencia)

Héctor Paz Otero (Secretario da Fundación Wenceslao Fernández Flórez)

Antonio Suárez Calvo (Vía Láctea Editorial)

## COMITÉ CIENTÍFICO

Carmen Becerra (Universidade de Vigo)

Juan Cantavella (Universidad San Pablo CEU)

Francisco Caudet (Universidad Autónoma de Madrid)

Malcom Compitello (University of Arizona)

Santiago Daydi-Tolson (University of Texas)

Francisco Javier Díez de Revenga (Universidad de Murcia)

Ángeles Encinar (Saint Louis University)

Antonio Luis Fernández-Flórez Muñoz de Morales †

Wenceslao Fernández-Flórez Muñoz de Morales †

Manuel Fernández Sande (Universidad Complutense de Madrid)

Fermín Galindo (Universidade de Santiago de Compostela)

Alexis Grohmann (University of Edinburgh)

Francisco Javier Gutiérrez (Universidade de Santiago de Compostela)

Sylvie Hanicot-Bourdier (Université de Lorraine)

José Jurado Morales (Universidad de Cádiz)

Margarita Ledo Andión (Universidade de Santiago de Compostela)

Teodoro León Gross (Universidad de Málaga)

Santiago López Ríos (Universidad Complutense de Madrid)

José- Carlos Mainer (Universidad de Zaragoza)

Alfredo Martínez Expósito (University of Melbourne)

Eftimia Pandis Pavlakis (Universidad Kapodistriaca de Atenas)

Pedro Paniagua Santamaría (Universidad Complutense de Madrid)

Julio Pérez Perucha (Presidente de la Asociación Española de Historiadores del Cine)

Domingo de Ródenas Moya (Universitat Pompeu Fabra)

Fernando Rodríguez Lafuente (ABC)

Santos Sanz Villanueva (Universidad Complutense de Madrid)

Michael Scott Doyle (University of North Carolina at Charlotte)

Jean-Claude Seguin (Université Luis Lumière Lyon II e presidente de honra do Grimh)

William Sherzer (Brooklyn College)

Santos Zunzunegui Diez (Universidad del País Vasco)

---

# *El malvado Carabel* (1931): la cólera, el lamento y la burla

*El malvado Carabel* (1931): the anger, the lament and the mockery.

HÉCTOR PAZ OTERO

DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGÍA  
E CIENCIAS DA COMUNICACIÓN.  
UNIVERSIDADE DA CORUÑA

## 1. El contexto

Tras su aparición en el año 1931, coincidiendo casi con el advenimiento de la II República, sucesivas ediciones han ido reafirmando la popularidad que *El malvado Carabel* alcanzó entre la sociedad española de la época, gracias, sobre todo, a los atributos de un personaje convertido en símbolo «a nivel de la lengua cotidiana, de la situación del pobre oficinista explotado» (Mainer, 1976, 306). Amaro Carabel, el «proletario de cuello duro», (Mainer, 1976, 317) consumía su prosaica existencia como típico empleado de oficina español cuadrando las cuentas en los libros de contabilidad de la Casa de Banca Aznar y Bofarull, sin más concesión al estímulo creativo que la rutinaria acotación numérica en un libro cuadrado. Por si esta particularidad no fuese suficiente para acreditar la vacuidad de su biografía, el narrador acentúa la insignificancia del personaje al someterlo a la voluntad del número escrito, que «retendrá para siempre a quien lo trazó y hará de él su esclavo» (Fernández Flórez, 1978, 41). No hay mayor prueba de pusilanimidad. Amaro Carabel es subyugado por algo tan abstracto y aparentemente insignificante como un número trazado en un papel. En la diégesis de *El malvado Carabel*, las personas sencillas parecen haber perdido autonomía y poder frente a los balances, las estadísticas, los cálculos o las remuneraciones; son meras comparsas de un entramado que tutela su destino de forma imperceptible. La simple diferencia de diecisiete céntimos en el cálculo de una contabilidad resulta suficiente para provocar el pánico que no solo afecta al desarrollo cotidiano del quehacer profesional, sino que, además, se convierte en un arma hostil que cercena los planes de la vida personal del protagonista, tanto a corto

<https://orcid.org/0000-0003-2787-9126>  
hector.paz.otero@udc.es

### Resumen

Aunque hoy en día Wenceslao Fernández Flórez, a nivel popular, es conocido sobre todo por la novela *El bosque animado* (1943), en vida, sin embargo, fue con *El malvado Carabel* (1931) con la que conseguiría la cuota más alta de popularidad. Escrita tras el período más prolífico de su carrera literaria, la década de los años veinte, esta novela condensa buena parte de las inquietudes existenciales, constantes temáticas y propuestas formales que caracteriza lo mejor de su obra. Fernández Flórez, a través del protagonista, Amaro Carabel, representación del español medio de la época, rastrea las tres reacciones que todo autor debe tomar ante las injusticias de la vida: la cólera, el lamento y la burla. Cada una de ellas permite profundizar en los aspectos que definen a los distintos personajes que habitan en el universo literario de Fernández Flórez, uno de los mejores creadores de personajes de la literatura española del siglo XX.

**Palabras clave:** Cine español, Wenceslao Fernández Flórez, posguerra, República, adaptaciones, literatura, melancolía, humor.

## Abstract

Even though nowadays Wenceslao Fernández Florez is popularly known by his novel *El bosque animado* (1943), during his lifespan it would be his novel *El malvado Carabel* (1931) which would get him his highest share of popularity. Written after his most prolific time of his literary career, the decade of the 20s, this novel condenses a great deal of the existential restlessness, constant thematics and formal proposals that characterize the best of his work. Through the protagonist, Amaro Carabel, representation of the average Spanish at the time, Fernández Florez tracks the three reactions which every author must take in the face of life's injustices: anger, sorrow and mockery. Each one of these allows to go deeper into the features that define the various characters that inhabit the literary universe created by Fernández Florez, one of the best character creators in Spanish literature of the twentieth century.

**Keywords:** Spanish cinema, Wenceslao Fernández Flórez, post-war, Republic, adaptations, literature, melancholy, humor

como a largo plazo. A corto, porque la resolución de la diferencia obliga a él y a su compañero a prolongar la jornada laboral más allá del horario establecido, lo cual, a su vez, impide que llegue puntual a la cita con su novia; a largo plazo, porque este retraso merma la paciencia de ésta y, sobre todo, de su protectora madre, que ya no contempla con el entusiasmo de antaño la posibilidad de que su hija se case con Carabel. Todo por un maldito número, como si las desdichas cobrasen vida propia –como ese «duendecillo de todos los hogares, que hace caer de noche las tapaderas de las ollas, y esconde los quevedos del padre» (Fernández Flórez, 1978, 46)– por el simple placer de dar quebrantos al desdichado. Es lo que José-Carlos Mainer ha llamado *animismo humorístico*, presente en este primer capítulo a través de los números que se ramifican y procrean hasta convertirse en un formidable rebaño con «hijos, nietos y derivados de aquel remoto primer número» (Fernández Flórez, 1978, 41); también, más adelante, a través de la personificación de los elementos de la urbe, como los «escaparates de delirio, capaces de hacer huir o de hacer llorar a quien los contemple con mirada desatendida de los convencionalismos comerciales», o «la boca amarillenta de los portales» que exhala «el terrible olor a legumbres cocidas»; y, finalmente, mediante la «animización» de las «botas enlodadas y deformes que parecen llevar por su propio esfuerzo a hombres fatigados por la labor de todo un día» (Fernández Flórez, 1978, 49). Así, se pone de manifiesto la nimiedad de la existencia humana, dependiente y sumisa a los designios de unas cábalas numéricas que la desposeen de su capacidad para modular su propio destino y la arrojan a la voracidad de esa maquinaria cuya cadencia la obliga a dejarse llevar.

Si los números son la plasmación de un armazón que somete la voluntad de los seres vulgares, estos encuentran en los gerentes de la Casa de Banca Aznar y Bofarull la personificación de la mano que hace girar, sin detenerse jamás, la maquinaria del sistema. A lo largo de toda su obra literaria, ese sistema deshumanizador que subyuga a los individuos más desprotegidos por la coyuntura social y económica será blanco de las invectivas que, negro sobre blanco, trazó con su lacerante pluma sobre las páginas de sus textos. Aunque profundizaremos más adelante sobre el este punto,

## 2. La cólera

nos gustaría anticipar una cuestión central en la elaboración del pensamiento que gravita en torno a su obra, pero que no atañe tanto al contenido del mismo como a la forma de transmitirlo. Nos referimos a la tendencia por fusionar el enfoque que el narrador y el personaje sostienen sobre los asuntos que van saliendo a la luz a medida que la narración avanza, bien mediante la utilización de la primera persona como instancia narrativa, bien por medio de una agudizada focalización a través del personaje a la que es sometido el narrador en tercera persona. De tal forma que las meditaciones, los juicios, los temores y las reflexiones de ambas instancias, narrador y personaje, convergen en un mismo haz ideológico que se propaga por sus escritos sin que, en más de una ocasión, el lector sea capaz de discernir a qué instancia pertenece tal o cual memorándum. Wenceslao Fernández Flórez se expresa, divaga, actúa y ejemplifica a través de sus personajes. En su discurso de ingreso en la Real Academia Española, leído el 14 de mayo de 1945, *El humor en la literatura española*, el autor consideraba que cualquier escritor, frente a la disconformidad que suscitaba la vida real, podía optar por tres reacciones: la cólera, el lamento y la burla. Las dos primeras pueden ser estimadas como primarias o instintivas y la tercera calificada como inteligente. Como iremos viendo a continuación, *El malvado Carabel* es una obra sobre el descontento que aglutina, en mayor o menor medida, diversas dosis de estos tres ingredientes.

Una exploración sobre el armazón de *El malvado Carabel* nos permite rastrear e identificar los tres caminos emprendidos por el autor para despojar al sistema del maquillaje que oculta su verdadera faz. Ciertamente es que las dos primeras reacciones, la cólera y el lamento, se bañan en una disolución del humor que, como el revestimiento caramelizado de la casa de chocolate, endulza el contenido amargo que se esconde entre las cuatro paredes<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> La metáfora de la casa de chocolate en cuyo interior habita un ogro fue utilizada en el discurso de ingreso en la Real Academia Española para ilustrar el valor ambivalente del humor. Existen personas que saborean la parte externa y degustan únicamente el dulzor de la morada, mientras que otros individuos divisan el ogro y expresan su reproche por la falta de seriedad a la hora de rodearse de paredes acarameladas. Entre los que se quedan en la superficie y los que desdennan la fachada se abre un espacio intermedio de fronteras difusas donde reside el significado del humor.

Vayamos por partes. Arrastrado por su carácter benevolente, nuestro protagonista, Amaro Carabel, comete pecado de ingenuidad al desvelar al señor Azpitarte parte del pérfido plan maquinado por el señor Aznar y el señor Bofarull para estafarle una importante suma de dinero. Descubierta la confabulación, el señor Azpitarte rompe las relaciones comerciales con los estafadores, quienes, a su vez, acusan al «incauto» Carabel de desbaratar un lucrativo negocio y, de este modo, poner en riesgo la viabilidad de la empresa<sup>2</sup>. Carabel se defiende alegando que su intención era hacer el bien para favorecer a un cliente de la casa, pero esa filantropía «fuera de lugar» le cuesta su puesto de trabajo. Por si no fuese suficiente, el despido no es la única consecuencia que se deriva del acto de benevolencia hacia el señor Azpitarte: las maniobras de doña Nieves, madre de su prometida, por entregar su hija a un protésico dental, sumada a la nula capacidad de Silvia de enfrentarse a las consignas de su madre en la toma de decisiones que incumben a su vida, consuman el fin de la relación entre Carabel y su novia. Se queda, pues, sin trabajo y sin amor.

Es entonces cuando en su interior comienza a agitarse un sentimiento: «Hace tiempo que conozco el rebullir de esa cólera que nace en el corazón del hombre cuando ofrece sus brazos a los demás y le vuelven la espalda» (Fernández Flórez, 1978, 85). La cólera lleva «el ceño fruncido, el mirar chispeante, la condenación en los labios y el puñal en la diestra» y su literatura es la que lleva

al arte las desesperaciones, los fracasos, el penoso jadedear con que subimos la cuesta de nuestra vida; la que dibuja las sombras que hay en ese abismo que separa nuestros anhelos de la realidad; y la falacia de la amistad, y la veleidad de los amores,

<sup>2</sup> Esta actuación de Carabel lo emparenta con el Aurelio Romay del relato breve *Luz de luna* (1915), un empleado de una agencia de viajes que resuelve el papeleo de los emigrantes. Ciertamente, Romay contradice las órdenes de su jefe que pretendía sustraer el billete de embarque a un pobre ciudadano para entregárselo a un delincuente que había pagado una jugosa suma de dinero. Esta historia será llevada a la pantalla en el año 1957 por Rafael Gil con el título *Camarote de lujo*.

y lo imperfecto de la justicia, y la impiedad de la ambición, y el menosprecio de la inocencia. (Fernández Flórez, 1958, 989)

Dicha cólera, en un principio, se muestra bastante difusa en Carabel, lo cual genera en el personaje cierto desconcierto, especialmente porque es incapaz de identificar al culpable de todos los males que lo afligen. Se debate entre el autocastigo:

Quizá sea mía toda la culpa, pero no he sabido evitar nada de lo que ha ocurrido, y hasta ahora me parecía que era yo quien tenía derecho a quejarse. Debe de haber algo de equivocado o de inepto en mí... No sé andar por el mundo... (Fernández Flórez, 1978, 85)

y el afán por ajustar las cuentas a la humanidad,

En algunos días de desesperación me he explicado al miserable que coloca una bomba al albur para hacer volar en pedazos a cualquiera, porque cualquiera que sucumba es un enemigo de quien se ha vengado. (Fernández Flórez, 1978, 86)

Finalmente, decide no subestimar a ningún enemigo, real o teórico, razón por la cual no sólo se rebela contra la humanidad que le niega la gloria y el amor, sino que se rebela también contra sí mismo, contra ese carácter bondadoso que le empujó a alertar a Azpitarte de la vileza que se preparaba a sus espaldas. En suma, se rebela contra su destino, el cual ha moldeado una personalidad inapta para la supervivencia de la vida real.

En una conversación mantenida con Ginesta, personaje con el que comparte alojamiento en la pensión de su tía Alodia, éste se muestra convencido de que las ínfulas de sedición de Carabel no son más que discursos teorizantes que jamás encontrarán materialización práctica, dada su incapacidad para proceder de otra manera que no sea bajo las pautas de la bondad: «Es usted bueno porque no sirve para lo contrario» (Fernández Flórez, 1978, 90). No obstante, las dudas iniciales acaban por esfumarse y Carabel resuelve rebelarse contra sí mismo, contra su propia resignación:

Se acabó el Amaro Carabel bondadoso y débil, que temblaba ante un jefe y se enternece ante

una mujer. Cogeré lo que no me dan, y necesito mucho. Si el triunfo es del malvado, conseguiré triunfar. (Fernández Flórez, 1978, 91)

Se trata, pues, de una sublevación contra su naturaleza, contra su destino. Tengamos en cuenta que, antes de rebelarse contra el mundo que encarna la dominación de sus patronos, es necesario que Carabel se amotine contra su propia sumisión, que se ha establecido sin apenas resistencia en el interior de su conciencia, como un efecto ineludible de la inevitabilidad del destino:

Carabel se dejaba llevar resignadamente por el destino y sufría, casi con la inconsciencia de un autómatas, las consecuencias de haber escrito, hacía ya diez años, el primer número en el primer libro que habían confiado a su habilidad. (Fernández Flórez, 1978, 41)

Bajo este prisma se concibe que la decisión de Carabel de «echarse al monte» no se fundamenta sobre el afán de cambiar las reglas de juego de una sociedad injusta, sino que busca cambiar su destino, razón por la cual su lucha se inclina hacia una pugna individualista y desideologizada en busca de un cambio en la situación personal del individuo y no en las circunstancias colectivas de la sociedad. Si nos acercamos a otra de las novelas más populares de la bibliografía de Fernández Flórez, *El hombre que se quiso matar*, comprobaremos que, su protagonista, Federico Solá, al igual que Carabel, también pierde su trabajo y a su novia. Esto le hace explotar, arremeter contra la sociedad que le ha arrinconado a la exclusión, que le ha privado del amor y del dinero. Por ello, opta por rebelarse contra su sino, hasta el punto de anunciar en un acto público su propio suicidio, que llevará a cabo en una fecha determinada. Esta decisión le confiere un estatus *levitatorio* sobre un mundo al que, sin dejar de pertenecer, está a punto de abandonar por voluntad propia, lo cual le permite comportarse de un modo libertario y displicente frente a las convenciones sociales. Pero, una vez más, el foco de su ira, el objeto de su rebeldía, no es el contexto social que lo ha marginado, sino su propio destino. Finalmente, Federico Solá desestimar su promesa de suicidio después de conocer a una joven de la cual se enamora y de conseguir un nuevo oficio.

En suma, lo que el protagonista pretendía desde un principio no era cambiar la sociedad, sino saltar la valla que separa a los afortunados de los desdichados para subirse al tren de vida de aquéllos. Así lo expresa Amaro Carabel, con un propósito poco altruista.

Cuando salí de la casa de Silvia para no volver, sufrí tan vivamente la angustia de mi desvalimiento que sentía necesidad de gritar: «¡Yo quiero también algo de todo esto que hay a mi alrededor: la casa confortable, la comida sabrosa, la mujer bella..., todo...!» ¿Por qué no? Los otros lo tienen. ¿Qué mano malvada escribió este triste destino mío? (Fernández Flórez, 1978, 89)

Mucho se ha escrito sobre el cariz conservador de la obra de Fernández Flórez, más de una vez, a nuestro juicio, con conclusiones desatinadas movidas por ese afán de establecer un vínculo congruente entre su trayectoria personal durante y tras la Guerra Civil –fue perseguido por los milicianos en Madrid para ser ejecutado, episodio que plasmó en su novela cargada de odio hacia el bando republicano titulada *Una isla en el mar rojo*, y entabló una cordial relación con el régimen emanado del pronunciamiento del 18 de julio– y los escritos que, mayoritariamente, vieron la luz en la década de los años veinte. Un escritor con el bagaje que se le supone a Fernández Flórez en la esfera personal e ideológica de la posguerra civil está condenado de antemano a una revisión de su obra condicionada por este último aspecto, lo que, en consecuencia, se traduce en un interés por rastrear, desvelar y amplificar aquellos elementos de su narrativa que armonicen con su biografía. Mientras que, por el contrario, otros muchos matices de su obra que conjugan con una visión progresista de la realidad –Fernández Flórez embistió contra algunos estamentos cercanos al bando que se rebeló en 1936 como la Iglesia, el ejército o la banca, y se proclamó públicamente a favor del amor libre, el aborto o la eutanasia– han sido minimizados ante el temor de que deparasen un corolario que pudiese refutar la etiqueta de partida: un escritor de derechas.

En el prólogo de la edición de Espasa-Calpe del año 1978, Santiago Prieto Delgado expone un razonamiento que permite ilustrar con claridad lo expuesto.

Parece como si el escritor, en algunas ocasiones, encontrara un extraño placer, un negativo placer en modelar esos personajes que son la negación absoluta de la existencia de justicia en el mundo; no les ofrece salidas, les niega cualquier posibilidad de lucha contra sus fantasmas, tanto materiales como espirituales. Pero toda la postura sostenida por el novelista ante el personaje lleva otra, aunque ésta sea indirecta, y que no es otra que el triunfo implícito de la otra clase, la burguesa, frente al pobre hombre perteneciente a la clase media por regla general (...) Sabido es que Fernández Flórez se definió a sí mismo como conservador y burgués hasta la médula. (Prieto, 1978, 28)

Si bien en la primera parte del texto citado acierta en el diagnóstico, no podemos mostrar la misma conformidad cuando Prieto Delgado interpreta las motivaciones de índole reaccionaria que incitan a Fernández Flórez a bloquear cualquier salida hacia un mundo más dichoso a los personajes de sus historias. El argumento se cierra con una cita, sin fuente, en la que se asegura que el propio escritor se declaró, sin reserva, «conservador y burgués hasta la médula». Ya hemos afirmado que, tras la Guerra Civil, Fernández Flórez se instaló en la comodidad de la vida burguesa franquista, pero no es menos cierto que, al igual que en el primer tercio del siglo XX España vivió un periodo marcado por la convulsión social y política, la ideología del autor gallego no fue ajena a ese ambiente de agitación y caminó por la senda de la contradicción y la paradoja. Su visión de la sociedad sufrirá casi las mismas mutaciones que el panorama político de su país, como ese personaje de la novela *La procesión de los días*.

–Según, mi querido señor Alvarellos, según... Tengo varias. A principios de mes soy monárquico, derechista, conservador; el día diez me hago liberal; hacia el veinte, me trueco en socialista y suspiro por el reparto. Días antes de terminar el mes, abjuro de estos ideales y comprendo que no hay salvación sino en el anarquismo práctico. (Fernández Flórez, 1958, 122-123)

En fechas próximas a la publicación de *El malvado Carabel*, Fernández Flórez no oculta

su inclinación por una ideología socialista que combata las desigualdades sociales y el despotismo sufrido por el campesinado gallego a manos del caciquismo.

[...] no creo que hoy pueda haber otro punto de arranque para los hombres de progreso que el socialismo, y es una realidad que los Estados más prósperos de Europa son precisamente aquellos en cuyo régimen intervienen gobernantes de esa tendencia. (Varela, 1994, 42)

Su proclamación como socialista intentaba desmarcarlo de una explícita afiliación a unas siglas concretas, y utilizó para autodefinirse el término «socialista heterodoxo». A la postre, Fernández Flórez fue un sujeto con una proteica visión del mundo que desmiente, de raíz, cualquier esbozo monolítico de su posición ante la vida. Lo que pudiese pensar en el año 1936, durante el tiempo que permaneció refugiado en la embajada holandesa en el Madrid ante el temor de que unos milicianos lo capturasen para procurarle el «paseo», obviamente, poco tiene que ver con los primeros años en los que fue testigo directo de la penosa situación que muchos de sus paisanos padecían en el campo gallego, de ahí que reducir su personalidad a una cita que lo encasilla en el bando conservador sin profundizar en la complejidad y la versatilidad del sujeto puede llevarnos a conclusiones, al menos, discutibles.

La crítica que Fernández Flórez realiza al escenario social, más que al político, que le circunda se dicta desde una posición solidaria con los individuos desamparados por la ferocidad del sistema, ante lo cual el lector vislumbra una posición progresista de los acontecimientos, pero que, en parte, se debilita con una actitud conservadora del personaje al perseguir una solución individualista, ya que, como hemos apuntado, éste busca la salvación en la mejora de su situación personal, y no en una transformación de las reglas que rigen el funcionamiento de esa sociedad. Esta es, ciertamente, la veta más conservadora de su legado literario. Por ende, el fracaso de los personajes no se fundamenta, como alega Prieto Delgado, en la invulnerabilidad de la clase burguesa, sino en la irreversibilidad del destino.

La lucha contra el destino centra, también, el argumento del relato breve *El fantasma*<sup>3</sup>, adaptado años después al cine bajo la dirección de José Luis Sáenz de Heredia, con guion del propio Fernández Flórez y cuyo título cinematográfico, *El destino se disculpa*, establece un nexo temático con la teoría que desarrollamos. En el relato literario, los protagonistas, Teófilo Arnal y Tomás Capulino son dos viejos e inseparables amigos. El primero de ellos relata al segundo su desesperación fruto de una mala jugada del destino que le ha privado de un premio millonario en la lotería. Cuando se dirige a la Administración para comprar un boleto, se encuentra con un conocido con el que mantuvo una conversación trivial durante unos breves minutos, los suficientes como para llegar tarde a adquirir el último boleto y que alguien se le adelantase en su compra. Su desdicha se completa cuando al día siguiente comprueba en el periódico que ese billete que se le había escapado por unos segundos es agraciado con el mayor premio. Arnal carga toda su furia contra el Destino, el cual, en su opinión, es el culpable de todos los grandes infortunios que sufre la humanidad. Para combatirlo, le propone a su amigo Capulino un juramento: aquél que fallezca antes que el otro vendrá del más allá para aconsejar a su compañero sobre las decisiones que éste deberá tomar en la vida, con el fin de evitar fatalidades como el caso del billete de lotería. Con todo, ni siquiera las recomendaciones del fantasma de Capulino logran enderezar la vida de Arnal, quien, hundido en la resignación, decide quitarse la vida.

Como consecuencia de esa pugna interminable que los personajes de Fernández Flórez mantienen contra su propio destino, surge –aunque en particularísima versión– otro de los elementos temáticos más importantes en la obra del autor gallego: el equívoco de la personalidad, que años más tarde encontrará un refrendo visual en numerosas películas españolas que, de forma protagónica o tangencial, tratarán este mismo aspecto, calificado por Félix Fanés como síntoma del trauma posbélico. Amaro Carabel, para abrir una nueva vía en su vida y dejar atrás todas sus penurias, decide

<sup>3</sup> Este relato forma parte del libro *Fantasmas* publicado en el año 1930.

disfrazarse de algo o de alguien que no es ni está capacitado para ser, como un último intento de desviarse de su destino, de ser alguien antagonico a su verdadera personalidad. Esta actitud comporta una determinación próxima al equívoco de la personalidad que, como hemos dicho, está presente en varias novelas de Fernández Flórez, entre las cuales, quizás, la más paradigmática sea *Huella de luz*, en la que su protagonista, Federico Saldaña, se ve obligado a metamorfosearse y confundirse entre la fauna de un lujoso balneario para dar la apariencia de individuo adinerado; y que mejor disfraz, para tal fin, que un *smoking*. De esta forma, el *smoking*, y por extensión el vestuario, se convierte en un elemento de camuflaje, el disfraz que permite a Saldaña ocultar su verdadera procedencia y auparse a un estatus social superior. Otro personaje obligado a mutar su personalidad lo encontramos en un relato de *Tragedias de la vida vulgar*, concretamente en el titulado *La limosna*, que narra la historia de un niño indigente que pide limosna en la puerta de la iglesia. Vive enamorado de una niña de familia adinerada a la que cierto día rescata de un incendio. Cuando ésta, días después, se acerca al joven que está pidiendo para hacerle entrega de un donativo, éste miente y dice que no está pidiendo limosna. De manera patética, el chico pretende ocultar su precaria forma de vida por temor a no poder aspirar al amor de la niña. Un nuevo ejemplo del equívoco de la personalidad lo encontramos en el relato titulado *El ilustre Cardona*. Ramiro Cardona es un poeta sin éxito que vive con su hermana enferma. La situación económica es muy complicada, ya que apenas logran llegar a fin de mes. Cardona le cuenta a su hermana que sus poemas se venden por doquier, pero que por una cuestión de principios se niega a recibir ni un solo duro de la venta de sus libros. Obviamente, todo es una farsa. Cuando la salud de su hermana empeora y la necesidad de dinero se vuelve acuciante, se descubre toda la mentira.

Parece como si el único consuelo de los desdichados fuera la mentira. Al fin y al cabo, repito, lo que subyace a todo este planteamiento es una frustración, un fracaso, la certeza de una realidad trágica que le ha tocado vivir a muchos seres humanos que constituyen el centro de atención y de inspiración para Wenceslao Fernández Flórez.

*El malvado Carabel* no es, en su apariencia más visible, una novela melodramática. No obstante, sería inexacto afirmar que Fernández Flórez postergó, para la confección de la trama, todos los elementos semánticos que conforman el melodrama, género que, singularizado con las aportaciones del escritor, mayor presencia ha obtenido a lo largo de toda su obra. Un ejemplo manifiesto de vena melodramática dentro de la novela que nos ocupa lo encontramos en la historia que relata Ginesta, uno de los huéspedes de la pensión de Alodia que, alguna que otra noche, entabla conversación con Carabel. Años atrás, Ginesta era el administrador de una hacienda de Buenos Aires, a la que cierto día una joven hermosa, Lina, llega huyendo de otro rancho cuyo dueño, que la había convertido en su amante, la maltrataba. Una semana después, el dueño de la otra hacienda se presenta en las tierras de Ginesta para reclamar a la muchacha, pero éste, que ya había quedado rendido a los encantos de Lina, se opone a que el caballero se la lleve a la fuerza. Al cabo de un tiempo, la muchacha comunica a Ginesta su intención de abandonar la hacienda, pero éste la disuade y le propone matrimonio. Tras la boda, la personalidad de Lina comienza a cambiar, mostrando un carácter tiránico con propensión al derroche y al lujo, e indiferencia a los halagos que le dispensa su marido. Una noche, Ginesta sorprende a Lina saliendo de la hacienda en coche y decide seguir sus pasos para averiguar hacia dónde se dirige, hasta que la ve entrar en una casa de planta baja cuyo dueño era el propietario que, en su día, apareció en la hacienda para reclamarla. A través de una de las ventanas, Ginesta contempla cómo Lina se ofrece a su antiguo amante, el cual la recibe con el látigo dispuesto para hacer pagar su falta, pero cuando el cuero está a punto de impactar en el cuerpo desnudo de la joven, Ginesta saca el revólver y dispara al maltratador. Se lleva, entonces, a Lina de vuelta a casa. La relación parece recobrar nuevamente la estabilidad tras unos meses de distanciamiento, hasta que un nuevo revés sacude el ánimo de Ginesta; por medio del testimonio de un recadero averigua que Lina ha comprado una pócima venenosa que, probablemente, vaya a ser utilizado para envenenarle y poder huir con su ayudante. Esta revelación sume a Ginesta en un profundo estado

depresivo que le lleva a no rechazar la fatídica copa envenenada que su mujer le ofrece, a pesar de ser consciente de que su contenido acabará con su vida. En última instancia, su ayudante hace saltar la copa de su mano cuando apenas había ingerido un pequeño sorbo. Permanece enfermo durante varios días y cuando despierta, descubre que Lina y su ayudante han huido con el dinero de la venta del ganado.

El relato, intercalado por el diálogo de Ginesta a modo de analepsis, se construye a partir de unas convenciones temáticas propias del melodrama –la imposibilidad de satisfacer los deseos, la pérdida del objeto amoroso, las penurias que reportan la inútil búsqueda de la felicidad y la lucha por huir de los designios del destino–, tal que un paréntesis nítidamente marcado dentro de la historia global, lo cual evita cualquier frotamiento con el humor que cubre buena parte de la novela. Cuando Ginesta descubre la trama de su esposa y de su ayudante para asesinarlo, sucumbe a la aprensión y le inunda una conciencia derrotista que le lleva a considerarse el único culpable de esa situación y que la «condena» impuesta por Lina es más que justa y como tal debe asumirla: «No sentí más que una infinita tristeza y una desilusión..., una pena por mí mismo, por mi fracaso...» (Fernández Flórez, 1978, 163). Por esta razón acepta el veneno con resignación, como una consecuencia lógica de los acontecimientos que jalonan una existencia desdichada como la suya.

Resignación extrema de honda raigambre melodramática que les lleva a asumir sus heridas: «En la épica o en la tragedia, el héroe se caracteriza por su acción, que a veces deriva en sufrimiento; en el melodrama, su único cometido es sufrir» (Pérez, 2004, 53).

Amaro Carabel, por el contrario, no cree ni en la resignación ni en el suicidio, como sí lo hicieron Federico Solá o Téofilo Arnal, o también Ginesta, que accedió a tomar el vaso de vino envenenado: «¿Por qué todas las personas que piensan melancólicamente en matarse, para abreviar los suplicios de la miseria, no se lanzan antes a la calle, enloquecidas de cólera, contra el mundo entero?» (Fernández Flórez, 1978, 124). Entonces, se decanta por la acción, por abandonar el territorio del melodrama en el que deambula Ginesta para introducirse en la épica a través del estallido de su cólera, la cual

moviliza la acción, la rebeldía y la maldad: «Si el triunfo es del malvado, conseguiré triunfar. Ha llegado un momento en que la moral es para mí un lujo insostenible y estúpido. Puesto que es preciso pelear cruelmente, declaro la guerra a todos y a todo» (Fernández Flórez, 1978, 91).

No contaba Carabel con que la épica de sus gestas pasaría por el trazo de la burla, de la caricatura, pero antes de profundizar en este aspecto, en el que nos tropezamos con la tercera de las reacciones del escritor, es preciso puntualizar la vinculación que se establece entre la maldad y la acción, apuntada en la cita de Pérez Rubio y respaldada por la novela que nos atañe y por otros textos de Fernández Flórez. En el cuento titulado *La difícil ciencia del mal*, el escritor narra las peripecias de Sabater, quien, al perder su empleo, decide, con escasa fortuna, probar suerte como ladrón, argumento que nos impele a considerar el relato como un precedente de *El malvado Carabel*, observación que la propia edición de las *Obras completas* pone de relieve mediante una nota al pie<sup>4</sup>. La primera frase del cuento nos remite de forma automática a la mencionada vinculación: «Siempre he dicho que el mal representa la acción y que el bien no es muchas veces más que una forma de la inercia» (Fernández Flórez, 1958, 1103). Sólo, pues, mediante la acción, Carabel podrá tomar las riendas de su destino y dejar así de ser un sufrido figurante de un melodrama para convertirse en un protagonista de una épica o de una tragedia.

Algo parecido debió pensar Fendetestas, el bandolero de la fraga de Cecebre, en *El bosque animado*, quien, cansado de la rutina y las penurias que acarrear la vida de un jornalero, decide desempolvar su viejo pistolón para echarse al monte y ganarse la vida como salteador de caminos. Fendetestas es, sin lugar a dudas, el personaje fernandez-florezco que más similitudes guarda con Amaro Carabel. Ambos personajes exhiben poca destreza para la ejecución de sus actos vandálicos, incluso, una comparativa entre ambas novelas nos desvelan pasajes semejantes que dan cuenta de su

<sup>4</sup> La nota en cuestión dice así: «Este relato fue posteriormente ampliado por el autor para componer su novela *El malvado Carabel*, que después fue traducida a diversos idiomas y subsidiariamente llevada al cine». (Fernández Flórez, 1958, 1103).

parentesco. En *El bosque animado*, Fendetestas intenta atracar a Roque Freire, un acomodado labrador que se cruza la fraga para pagar con cuarenta pesos a un carpintero que le había construido un carro nuevo, pero la palabrería de éste, que no se toma en serio la actitud amenazante del bandolero, consigue poner de manifiesto la incapacidad de Fendetestas para el robo:

–¡Démoslos todos, señor Freire, me caso en Soria!

–¡Hombre, no seas así...! Yo no te pido ya que no me robes, pero somos amigos. Róbame como amigo. Entonces, ¿qué?... Si pasa un amigo por aquí, ¿vas a robarle como a un advenedizo cualquiera? Eso no es formal. Hasta un carro de patatas vale más o menos según a quien se lo vendas. Hazme una rebaja.

–¡No puedo, señor Freire! ¡Lo digo de verdad: no puedo!

El nudo no se deshacía.

–¿Quieres diez pesos?

–Ni un real menos. ¡Vaya! Para que no hable más: le dejo veinte pesetas.

Roque Freire discutió, como sólo él sabía discutir cuando compraba un buey en la feria. Sus uñas cortas y fuertes arañaban mientras tanto el anudado pañuelo en la farsa de no poder aflojarlo. Cuando terminó el regateo, Fendetestas sudaba. Convinieron en repartir los billetes la mitad para uno, la mitad para el otro. Ni Freire quiso dar más, ni Malvís quiso aceptar menos. (Fernández Flórez, 1997, 138-139)

Cambiando la fraga de Cecebre por las calles de Madrid, a Carabel le sucede algo muy similar cuando intenta atracar a un hombre que no se altera lo más mínimo al entender que el asaltante ha sido enviado por un tal Recuero, un amigo a quien le gusta gastar bromas.

–Déjese robar por las buenas; no vayamos a tener disgusto.

El hombre gordo hizo sonar unas llaves en su bolsillo.

–Ya he llegado a mi casa. Buenas noches.

Carabel golpeó con el pie el suelo.

–¡Qué tozudez! Pero ¿por qué no ha de admitir que soy un ladrón? ¡Es desesperante! Todo porque tiene usted una teoría acerca de las calles y de los

ladrones. ¡Tiene una teoría y ya se cree excusado de soltar el dinero!... ¡Vaya, es de una vanidad repugnante!

El hombre gordo le dio un golpecillo jovial con el índice en el estómago y abrió la puerta.

–Mis saludos a Recuero– gritó.

–Maldito Recuero!... Oiga usted...

–¡Ah, diablo!– exclamó el desconocido desde el umbral–. Me he olvidado de comprar cerillas para subir la escalera. ¿Tiene usted algunas..., me hace el favor?

–Tome. Pero oiga... en serio... ¿A usted qué más le da?...

–Buenas noches– deseó el hombre gordo. (Fernández Flórez, 1978, 109-110)

El paralelismo entre ambos textos es evidente. Carabel y Fendetestas son víctimas de la falta de verosimilitud de las caretas que se han enfundado, de tal forma que ninguno de los personajes atracados se cree la escenificación del robo y proyectan sobre los hechos una mirada escéptica que acaba por caricaturizar a los dos aspirantes a ladrón. Más adelante profundizaremos en esta noción que consiste en el tosco desplazamiento de un personaje melodramático hacia un personaje épico que, habida cuenta de las divergencias que presenta la etiqueta semántica de ambos, acaba dando de sí un personaje caricaturizado.

Si concluimos que tanto Carabel como Fendetestas son una caricatura de un bandolero, esto es, de un personaje con rasgos épicos, no sería desventurado trazar una conexión con algún bandolero legendario cuyas hazañas fuesen relatadas por la tradición oral gallega. Entre los más célebres bandidos que poblaron los montes gallegos encontramos a Xan Quinto, famoso salteador del siglo XIX, descrito como un «bandolero de la clase de los generosos» (Durán, 1975, 297). En un cuento de Ramón del Valle-Inclán incluido en *Jardín umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones* bajo el título de *Juan Quinto*, el autor villanovés narra las peripecias del bandido cuando intenta asaltar una casa rectoral.

–¡No me juegue de burlas, señor abad! ¡La bolsa o la vida!

–Yo no tengo dinero, y si lo tuviese tampoco iba a ser para ti. ¡Anda a cavar la tierra!

Juan Quinto levantó el cuchillo sobre la cabeza del exclaustro:

–Señor abad, rece el Yo Pecedor.

El abad acabó de fruncir el áspero entrecejo:

–No me da la gana. Si estás borracho, anda a dormirla. Y en lo sucesivo aprende que a mí se me debe otro respeto por mis años y por mi dignidad de eclesiástico.

(...) Juan Quinto se puso a buscar el tesoro del clérigo mientras éste comenzó a vestirse muy reposadamente y a rezar en latín. (...) Sonreía socarrón el frailuco y murmuraba a media voz, una voz grave y borbollona:

–Busca, busca ¡No encuentro yo con el claro día y has de encontrar tú a tentonas...!

Cuando acabó de vestirse salió a la solana por ver cómo amanecía. (...) El abad gritó al bigardo, que seguía cateando en la gaveta:

–Tráeme el breviario, rapaz.

Juan Quinto apareció con el breviario, y al tomárselo en las manos, el exclaustro le reconvino con indulgencia:

–¿Pero quién te aconsejó para haber tomado este mal camino? ¡Ponte a cavar la tierra, rapaz!

–Yo no nací para cavar la tierra. ¡Tengo sangre de señores!

–Pues compra una cuerda y ahórcate, porque para robar tampoco sirves. (Valle-Inclán, 1996, 67-70)

Categorica la frase con la que se cierra el cuento de Valle-Inclán, instándole el párroco a Juan Quinto a que se suicide porque ha fracasado en su intento de cambiar su destino como jornalero, una profesión sin espíritu aventurero, para convertirse en un temido bandolero. Resulta significativo que sea un sacerdote quien, a pesar de que el suicidio esté proscrito por el cristianismo, aconseje quitarse la vida al bandido, como remedio a una vida que detesta y que le es imposible reemplazar. Al fin y al cabo, lo que el clérigo ha hecho es poner frente a Juan Quinto el espejo deformante del esperpento que caricaturiza a los héroes mitológicos.

A partir de estas concomitancias literarias, el discurso que moviliza la cólera nos extrae fuera del texto para empujarnos hacia unas coordenadas histórico-sociales en las que se materializa la pugna que Fernández Flórez emprendió en su día contra el caciquismo, en la cual la idealización del bandolero actuaba como estrategia propagandística. La

consideración que el autor profesaba por este tipo de personajes, reales o ficticios, la encontramos en otros textos literarios, como puede ser, por ejemplo, *Volvoreta*, novela en la que el criado de los Abelenda bautiza a su caballo, por el cual expresa un fraternal afecto, con el nombre de «Mamed», en homenaje al conocido bandolero del siglo XX, Mamed Casanova:

Tuvo placer en llamarle por el nombre que la bestia llevaba, impuesto por admiración de Chinto por el bandolero de Grañas del So

–¡Mamed!... ¡Oooh, Mamed!

Y todo suspirante de añoranzas, inquirió:

–¿Y...por allá, Chinto? (Fernández Flórez, 1970, 158)<sup>5</sup>

Otra prueba más del acercamiento que Fernández Flórez formuló por estos héroes populares la encontramos en un artículo sobre cine:

«Robin» o «Pimpinela» o el «Zorro» han desenvainado su acero en defensa de los expoliados. Pero no son personajes que tengamos que estudiar para descifrarlos, sino que nos parece que han brotado de nosotros mismos y que está allá como puede estar nuestra sombra cuando nos ponemos entre una pared y una luz. (Castro y Pena, 1998, 146)

En este artículo, el escritor va más allá al confesar no solo su admiración, sino también su identificación con estos personajes subversivos que intentaban paliar las injusticias y las miserias de los más necesitados, enfrentándose abiertamente a los estamentos represores de su época. Para el escritor gallego la figura del bandido, con su idealización literaria y oral, no es consecuencia exclusiva del halo romántico que la envolvía, sino que además encabezaba la lucha de la plebe contra

<sup>5</sup> Mamed Casanova nació en As Grañas do Sor (Mañón, A Coruña) en 1883, luego sus actos de bandolero se hicieron célebres en la primera mitad del siglo XX. Siguió la estela de Xan Quinto y, al igual que éste, logró despertar la admiración de sus contemporáneos con sus hazañas. Además, su atractivo físico le permitió establecer un vínculo de afecto y simpatía con el pueblo, que, añadido a sus hazañas lustradas con la idealización de la voz popular, le convirtió en el bandolero más famoso y célebre del siglo XX.

el caciquismo. El bandolero no consistía en un simple personaje de ficción que Fernández Flórez utilizó para recrear, por ejemplo, la fábula de *El bosque animado* con meras pretensiones narrativas, sino que este interés contenía motivaciones sociológicas y críticas.

Desde muy joven, el autor emprendió una dura y larga batalla contra el caciquismo con el arma que mejor esgrimía: la pluma. Tras un pronunciamiento perpetrado por el general Martínez Campos a finales de 1874, dio inicio la etapa conocida como La Restauración, cuyo mayor logro fue la estabilidad política. Esta estabilidad se levantaba sobre los cimientos de un sistema oligárquico y caciquil, que permitía manejar desde Madrid los hilos de la política municipal. Los gobiernos luchaban por disponer de mayoría en las cámaras legislativas, razón por la cual era preciso poner en funcionamiento la maquinaria caciquil. Los caciques se ponían al frente del ámbito local con el fin de facilitar la victoria del partido de turno. El apoyo que el gobierno y los diputados recibían de estos personajes obtenía una remuneración en forma de favores, destinos y recomendaciones, con el fin de fortalecer la influencia de los caciques en la zona, influencia que luego repercutiría en su propio beneficio.

Quizás, Galicia, como región feudal y atrasada, sufrió, más que cualquier otra zona de España, los abusos del caciquismo. Por esta razón, cuando sólo contaba veintiún años, Fernández Flórez dirigió un semanario titulado *La Defensa* que nació con el objetivo de:

Velar por los intereses de la clase agrícola, defender sus derechos y contribuir en la medida de nuestras fuerzas a la extirpación del caciquismo, de esa plaga nacional cien mil veces peor que el feudalismo, opresor en la Edad Media de los siervos del terruño. (Fernández, 1987, 22)

El nombre del semanario suponía una declaración de intenciones refrendada por el objetivo de su publicación. El hecho de haber elegido como título *La Defensa* estimaba la existencia de un enemigo citado de forma expresa en el texto que presenta los propósitos del semanario.

A pesar de la evolución ideológica que el escritor sufrió hasta el final de sus días, jamás

abandonó esta actitud combativa frente al caciquismo, manifestada con posterioridad en sus crónicas parlamentarias publicadas en el diario *Abc: Acotaciones de un oyente*. Esta labor la desempeñó Fernández Flórez hasta el estallido de la Guerra Civil Española, es decir, más de veinte años ejerció el escritor como crítico parlamentario (con el paréntesis de la dictadura de Miguel Primo de Rivera) escuchando y analizando los discursos de toda la clase política. Sus artículos suponen un documento de incalculable valor histórico que permiten conocer con precisión cuál era la situación política de España durante aquellos años. Gracias a esta perspectiva periodística, el autor conocía de qué material estaba hecha la clase política que gobernaba nuestro país en aquella época, y cuál era el entramado político que sostenía el sistema oligárquico y caciquil. Fernández Flórez no desaprovechaba ninguna ocasión de arremeter contra cualquier indicio de caciquismo que se asomaba por el parlamento. Se mostraba muy pesimista por la situación y por la incapacidad de los políticos, a quienes acusaba de falta de independencia respecto del sistema que los dominaba como marionetas. Su procedencia gallega le impulsa a denunciar la situación de su tierra, una de las más damnificadas de todo el estado

Nosotros sabemos que los marineros y los aldeanos de Galicia han de dar mucho más que el diezmo rutinario a los caciques de sus lugares. En ninguna otra parte es tan feroz, tan subramificado, tan insaciable, tan odioso, el caciquismo. Don Antonio Maura, hablando de él, dijo un día que, para sacudirlo, estas resignadas gentes del Noroeste se verían impelidas a la revolución.

El señor Castrovido se admiró de que ningún diputado gallego hubiese hablado. Como tantas regiones, Galicia, señor Castrovido, no tiene diputados. Hay diputados por don Fulano, por don Zutano... Nada más. Ni aún esos aldeanos son votos que hay que borrar de las listas de los electores. Muertos y todo, cuando una nueva ocasión llegue, ellos –obedeciendo y resignados hasta en la tumba, esclavos del cacique hasta bajo la tierra del cementerio–, humildemente acudirán a votar a quien mande el cacique. (Fernández Flórez, 1962, 81-82)

Desde una perspectiva global, la obra literaria del autor gallego ha sido plasmada bajo la focalización del hombre vulgar, obediente y resignado, sometido a un poder fáctico que ejerce su dominación menoscabando la facultad de las personas para decidir por sí mismas, lo cual agrava su dignidad como ser humano. El último párrafo de la anterior cita, en la cual se aprecia el lamento del escritor por la escasa capacidad de insumisión del pueblo gallego, enlaza con la reacción de Amaro Carabel cuando retorna abochornado a su pupitre de la oficina tras ser rechazada, por parte de los gerentes de la sociedad en la que trabaja, su petición de aumento de sueldo. No sólo está aceptando con mansa resignación el argumento de sus jefes para vetar su mejora salarial, sino que, además, en palabras del narrador –cuya intencionalidad analizaremos más adelante– dicha demanda le había abochornado: «...quizá fuese porque el remordimiento de su fracasada petición codiciosa lo nublabá» (Fernández Flórez, 1978, 45). Asume, pues, su situación laboral, injusta y humillante, y que afecta sobremanera al desarrollo de su vida personal, ya que peligrá el compromiso de matrimonio con su novia Silvia por falta de solvencia económica.

Tanto el señor Aznar como el señor Bofarull, los jefes de Carabel, son recreaciones de la figura del cacique, puesto que ese poder económico que poseen les permite comprar las voluntades a las personas que se encuentran bajo su autoridad. Son numerosos los personajes que pueblan la obra literaria de Fernández Flórez bajo esta etiqueta. Sirva como ejemplo el señor Acevedo de *Volvoreta*, también banquero de profesión, un personaje adinerado cuya posición social lo convierte en un individuo muy respetado por la sociedad provinciana, que logra comprar la dignidad de Volvoreta para mantener una relación lujuriosa, probablemente hasta que se canse de ella y la sustituya por otra joven. La rodea de los lujos más preciados del tal forma que a la joven le resulta imposible resistirse a los deseos de su benefactor. Al igual que el jornalero que trabaja en las tierras del cacique, o del lugareño empleado en una empresa de aquél, Volvoreta se ve atrapada por los caprichos del señor Acevedo porque su modo de vida depende de él. La muchacha no pierde sólo su dignidad, sino también su libertad, como queda reflejado cuando

el señor Acevedo decide por ella ante la insistencia de Sergio de querer verla: «Federica sentirá mucho no salir de su cuarto, mi joven amigo» (Fernández Flórez, 1970, 162-163). He aquí la secuela más aciaga del poder opresivo: anular la voluntad de los subyugados para actuar, para rebelarse, siquiera para reflexionar con autonomía sobre su situación vital; se alcanza, así, el grado supremo de la dominación. La sumisión de los oficinistas de la Casa de Banca de Aznar y Bofarull resulta tan flagrante que acatan sin crítica el ambiente de opresión en el que subsisten, hasta el punto de que esa atmósfera se convierte en su hábitat natural. Tal es así que uno de los personajes, el señor Cardoso, durante la excursión a la sierra madrileña organizada por la dirección de la empresa, sufre una crisis respiratoria que a punto está de costarle la vida, solo subsanada cuando el señor Bofarull le arroje a la cara grandes bocanadas de humo de la pipa; entonces se normaliza su respiración y cesan sus espasmos. Él se siente cómodo en la atmósfera gris de su oficina, está «habitado a extraer el oxígeno preciso de un medio no tan denso como el agua, pero mucho más que el aire de la sierra; tenía su organismo acondicionado para ello» (Fernández Flórez, 1978, 76). En definitiva, no sólo había interiorizado su condición de vasallo al servicio de un sistema injusto, sino que, además, su organismo se había acomodado a ese estado hasta el punto de rechazar cualquier posibilidad de mejora en su ambiente de trabajo.

En la novela que nos ocupa y bajo la pátina del humor, Alodia, la tía de Carabel, muestra una especial obstinación por adueñarse de la voluntad de las personas mediante la hipnosis, para lo cual adquiere un libro cuyo anuncio asegura que «un hombre, sin pronunciar una palabra, puede hacerle comprar un anillo como si fuese oro» (Fernández Flórez, 1978, 213). Después de practicar con su gato y con las vecinas del edificio, Alodia acude a las oficinas de la Casa de Banca Aznar y Bofarull, de la cual ha sido despedido su sobrino, para someter a los gerentes a una sesión de hipnosis que les hiciese rectificar su decisión. Finalmente, se produce la readmisión de Carabel en su antiguo puesto de trabajo, pero no gracias al magnetismo milagroso de Alodia, sino a la huelga que sufre su empresa que la ha dejado bajo mínimos en cuanto a personal, lo cual convierte al protagonista en un

esquirol que perjudica el acto de protesta de sus antiguos compañeros que se rebelan contra sus patronos.

### 3. El lamento

Retomando la tesis de la triple reacción –cólera, lamento y burla–, el lamento implica un estado que precede a la cólera, aunque muchos de los personajes fernandezflorezcocos arrojen la toalla antes de procurar ese salto. La literatura que se acoge a esta reacción busca «la compasión, se desmaya en un concepto fatalista, amortigua sus pesares narrándolos y persigue la simpatía de las lágrimas de los demás», dando de sí novelas «en las que los gritos de la tristeza gotean ayes sobre cuantas tribulaciones nos afligen» (Fernández Flórez, 1958, 990). Como ya hemos visto anteriormente, en la novela que nos ocupa se concentra, sobre todo, en el episodio que protagoniza Ginesta. A fin de cuentas, Ginesta es un *alter ego* de Amaro Carabel, eso sí, desposeído de la cólera y de todos los ingredientes humorísticos, quedando así completamente cubierto por con la pátina del lamento.

La melancolía que se cierne sobre la conciencia de Ginesta proviene de un desengaño amoroso al cual, con posterioridad, se le suma un descalabro económico que lo arruina y lo sumerge en la penuria material. Las mismas causas, pues, que despertaron en Carabel el espíritu rebelde que lo empujaron a transformarse, al menos a intentarlo, en un bandido. Si bien los desencadenantes vitales que laceran sus conciencias son muy similares, como hemos señalado, el tratamiento difiere completamente; volcado hacia el humor en el caso de Carabel, Ginesta, por su parte, deambula como alma desconsolada por un terreno lóbrego. Ésta es una de las razones por la cual Ginesta se aproxima al prototipo de personaje fernandezflorezco en mayor medida que Carabel. No es baladí que el episodio sobre los hechos que Ginesta vivió en su hacienda en Argentina, se encuentre narrado por medio de una analepsis que evidencia el peso de un pasado doloroso, una herida que todavía no ha cicatrizado, como una confesión que pretende mitigar el trauma. No olvidemos que, como ya hemos dejado claro en páginas precedentes, el suceso al que hacemos referencia se ajusta a los parámetros del melodrama.

A un lector cuyo conocimiento de la obra de Fernández Flórez vaya más allá de *El malvado Carabel* no le será difícil percatarse de que Amaro Carabel no es un desconocido que viaja en solitario por rutas ignotas, sino que camina a la sombra de otros personajes salidos de la pluma del escritor coruñés como Saldaña (*Huella de luz*), Arnal (*El fantasma*), Luciano (*La casa de la lluvia*) o Remesal (*Ha entrado un ladrón*). Las historias de Fernández Flórez acogen a personajes que cubren toda su obra de un amargo pesimismo que se expande más allá de la interioridad del protagonista gracias a una narración profundamente subjetiva. La pérdida del objeto de deseo, normalmente plasmada a través del fracaso amoroso, revela una existencia umbría que resplandece de forma efímera con la aparición de una mujer bella, pero cuando esta presencia luminosa se esfuma, la oscuridad vuelve a asolar al protagonista hasta arrojarlo a un estado depresivo marcado por la melancolía de lo que pudo ser y no fue.

En la distancia existente entre los deseos y la realidad se forja la conciencia del derrotado. Todos los personajes fernandezflorezcocos viven un estado de falsa esperanza que da rienda suelta al optimismo y que les lleva a imaginarse un futuro radiante donde se cumplen todos sus deseos. Sin embargo, una vez acariciado ese estado de embriagadora felicidad, la realidad se impone con toda crudeza e impiedad para asestar un golpe mortal al ánimo del protagonista.

Con toda probabilidad, el texto que mejor ilustra la etiqueta semántica del personaje tipo de Fernández Flórez es el cuento titulado *El monte de la vida*<sup>6</sup>, en el que se relata el drama de un individuo sin nombre que intenta escalar hasta la cima de una montaña. Cuando el cansancio empieza a hacer mella en su físico, encuentra un albergue en el que solicita hospedaje, pero su dueño le veta la entrada: «Pasa adelante y no vuelvas jamás a llamar a mis puertas. Soy el amor». Continúa su camino hasta que se vuelve a topar con una nueva posada en la que se reproduce una escena similar:

<sup>6</sup> Este relato se incluye dentro de uno de los volúmenes hallados en el archivo personal del escritor y puede leerse en López Criado, F.; Díez Figueroa, R.; García Freire, A. M.; Pasandín Vayo, R., y Tizón Zas, E. (2001). *La cuentística de Wenceslao Fernández*. A Coruña: Diputación da Coruña.

«No luce en tu frente el lucero del genio. ¡Vete! Nadie ha entrado así en el templo de la Gloria». Este nuevo rechazo obliga al personaje a seguir escalando hasta llegar a una choza ahumada donde un anciano de largas barbas le abre las puertas: «¡Pasa tú, mi hijo predilecto! ¡Soy el dolor!». La lectura de este relato nos muestra de qué material están hechos los personajes de nuestro autor: seres insignificantes y solitarios incapaces de modificar su destino; un destino que le cierra las puertas del amor y de la gloria, para luego arrastrarlos hacia el dolor.

El retrato de la conciencia del derrotado reclama a la fuerza una narración marcada por un profundo subjetivismo. Como ya adelantamos, la obra literaria de Fernández Flórez se filtra a través de la mirada de sus protagonistas, bien mediante la narración en primera persona, bien a través de un relato en tercera persona fuertemente subjetivado por la conciencia del personaje, de tal forma que se establece un vínculo afectivo entre el narrador y el personaje que, en ocasiones, impide discernir la autoría de las palabras enunciadas. Gracias a este procedimiento introspectivo, el lector logra adentrarse en el interior de la conciencia del derrotado.

En el caso de *El malvado Carabel* resulta significativo comprobar cómo la narración del lamento, esto es, la narración de Ginesta, aquella que destapa los deseos insatisfechos que conforman la conciencia del derrotado, se construye a partir de un relato en primera persona. Constituye, como hemos indicado con anterioridad, una narración dentro del relato principal, el cual utiliza la tercera persona como vía de transmisión, eso sí, condicionado por un acentuado subjetivismo que permite acceder al pensamiento del personaje mediante el estilo indirecto libre:

Carabel se dedicó durante algún tiempo a la educación de Camilo. Estaba seguro de haber recibido a la criatura en la edad más propicia para moldear su carácter y dejar en él, fuertemente enterradas, las semillas de una enseñanza provechosa que, al desarrollarse con los años, le convertirían en un hombre de presa. (Fernández Flórez, 1978, 132)

Ajeno a la impresión producida, Carabel devoró el «chateaubriand», felicitándose por haber tenido el acierto de elegir un plato de tal succulencia, y

encontró también muy de su gusto el gigantesco «touredós». (Fernández Flórez, 1978, 172)

Por medio, también, del estilo directo (pensamiento directo puro), materializando el habla no pronunciada con el complemento aclaratorio de las comillas, que se mezcla con el estilo indirecto libre a través del cual el narrador describe igualmente sus pensamientos.

«¿Qué diablos habrá aquí?», caviló, intrigado, Carabel.

Levantó una punta del mantel e indagó bajo la mesa. Nada.

«¡Como no sean mis pies...!», se dijo.

Y presa de un vago recelo, cruzó bajo la silla sus preciosos zapatos amarillos. El anciano fulminó contra él una ojeada de disgusto y apartó el pan, ya untado de manteca, con la desgana de quien acaba de ver algo repugnante.

«¡Ese camarero...!», se impacientó Carabel, que se sentía poco seguro de la situación (Fernández Flórez, 1978, 170-171).

Se examinó en los espejos, contempló la alfombra, fue al cuarto de baño... Con las manos hundidas en los bolsillos, inclinó la cabeza para murmurar:

«¡Qué bien vive esta gente!»

Una marea de odio creció en su alma, porque comparó las comodidades y hasta el lujo que adivinaba en la vida de los otros con su propia miseria. Y se fortaleció en su decisión de maldad. (Fernández Flórez, 1978, 166)

Los modos narrativos no son el único instrumento utilizado por Fernández Flórez para profundizar en la subjetividad del personaje, sino que echa mano, también, de la descripción del entorno para expresar el clima psicológico del personaje. Esto es posible gracias a que el escritor, en su afán por unificar atmósfera externa y mente del personaje, ha optado por expandir la conciencia depresiva por todos los rincones del espacio, más allá de la interioridad del individuo. De este modo, los lugares en los que se desenvuelve la acción cobran una relevancia vital en la novela. No estamos ante espacios que simplemente acogen las acciones de los relatos de una forma aséptica, sino que se erigen en ambientes semiotizados sobre los cuales se proyecta la intimidad del personaje.

[...] pero cuando Amaro salió, poco después, hacia su casa, no eran muy amables los pensamientos que ocupaban su espíritu.

Es posible que cuando se vive en el piso aguardillado de una vieja casa, en una de las calles más tristes y sucias de los barrios bajos, sea una felicidad regresar al domicilio ensimismado en alguna preocupación, si así ha de evitarse el advertir el lúgubre aspecto de la vía donde se remansa el terrible olor a legumbres cocidas que escapa por la boca amarillenta de los portales. Desde el húmedo suelo hasta los tejados fundidos en la sombra, todo es fracaso y tristeza; al ras de los adoquines, botas enlodadas y deformes que parecen llevar por su propio esfuerzo a hombres fatigados por la labor de todo un día, ansiosas de verse libres de aquel peso y de aquella presión, y de aquel ir y venir trabajoso; esas botas a las que, al ser arrancadas del pie, pueden oírseles exclamar: «¡ya!», y quedan después tumbadas sobre los baldosines en actitud de total abandono, aniquiladas, exhaustas, como si acabasen de dar a luz en un esfuerzo supremo al hombre bigotudo que se ha desprendido de ellas. A un metro del suelo, escaparates de delirio, capaces de hacer huir o de hacer llorar a quien los contemple con mirada desentendida de los convencionalismos comerciales (...) Desde la calle podía verse también, tras las ventanas sin cortinas de los primeros pisos, siluetas de personas inmóviles, cogidas –como en un bloque de cristal– en el cuajarón de tedio de la humilde estancia. (Fernández Flórez, 1978, 49-50)

Cierto que, para ilustrar los aspectos que caracterizan el espacio, el pasaje esparce pinceladas descriptivas concernientes a la apariencia física del entorno, pero su propósito no se rige por la necesidad de efectuar una «fotografía» objetiva, no hay una búsqueda de lo material, sino que la finalidad última del autor se fundamenta en un retrato del ambiente, es decir, en una descripción más que de los elementos denotativos del espacio, de los elementos connotativos condicionados por la mirada melancólica que baña toda la escena. Por ello, no es arbitrario que al pasaje descriptivo le anteceda un comentario del narrador que hace mención a los pensamientos que ocupaban el espíritu de Amaro Carabel, los cuales parecen expandirse

más allá de la subjetividad del personaje y anegan el texto que le sucede, que, irremediamente, ya queda sumergido bajo esa bruma de desesperanza. No hay una preocupación, por parte del autor, de efectuar una descripción detallada del «piso aguardillado de una vieja casa» porque no le interesa que el lector conozca cómo es exactamente esa estancia, qué dimensiones tiene, en qué consiste su decoración, cuál es su mobiliario, etc. Pasa por alto la descripción física del entorno y decide centrarse en las sensaciones que despierta y que parecen mimetizarse con las características de Amaro Carabel. El espacio se convierte, en suma, en una unidad semiotizadora no sólo del personaje principal, sino que, también, en segundo término, del resto de los individuos que habitan en «una de las calles más tristes y sucias de los barrios bajos». Es decir, la mirada escrutadora del escritor parte de un topos individual, el piso de Carabel, para luego sobrevolar y retratar a todo un vecindario hasta hacer extensible esas connotaciones, relacionadas con la vulgaridad material y existencial que desprende el olor a legumbres cocidas que escapa por la boca amarillenta de los portales, a toda la clase social trabajadora.

En la novela escasean los pasajes descriptivos del espacio, ya que éstos no suponen una prioridad para el autor si no es como apéndices del retrato interior del personaje. Así ocurre con el conciso esbozo que ilustra el lugar donde se desarrolla la carrera pedestre organizada por la empresa de los señores Aznar y Bofarull en la que participan todos los empleados: «Se aparearon en una estación sin importancia y emprendieron la marcha de un camino abollado y tedioso, muerto de vejez, enharinado por el tiempo más que por el paso de los vehículos (Fernández Flórez, 1978, 58).

Es tan intenso el proceso semiotizador, está tan agudizada la identificación espacio-personaje que, en un momento dado, se produce un fenómeno de desplazamiento que alcanza un punto muy sensible cuando el autor señala que «desde el húmedo suelo hasta los tejados fundidos en la sombra, todo es fracaso y tristeza». En este fragmento utiliza atributos, fracaso y tristeza, impropios de un existente sin vida como es un entorno físico, lo cual origina el mencionado efecto de desplazamiento ya que, al final, son los propios personajes quienes acaban asumiendo tales atributos.

Desde un punto de vista formal, es el narrador y no el personaje el ejecutor de las descripciones como deja bien claro la tercera persona, sin embargo dicha descripción se filtra por una mirada melancólica cuya autoría el lector sabe con certeza que pertenece al protagonista. Por esta razón, las características enunciativas de esta novela la aproximan a la narración en primera persona debido al discurso focalizado a través de los ojos de Amaro Carabel, ejemplificado en las acotaciones extraídas del texto y expuestas más arriba o, del mismo modo, mediante la descripción semiotizada.

Puede resultar ilustrativa la comparación con el modo narrativo de otra novela de Fernández Flórez, *Ha entrado un ladrón*. Como se puede apreciar en el siguiente fragmento, la narración en tercera persona se desarrolla bajo el mismo prisma semiotizador y de fusión entre instancias.

Muchas veces, en la altura de su cuarto piso, dominando desde su ventana los altibajos de las techumbres madrileñas, pensaba Jacinto Remesal con melancolía en su casa de San Fiz, pequeña y aislada, con un amplio balcón de madera y un melocotonero cercano, cruzada de pared a pared por todos los vientos, atalayando el paisaje campesino. Las calles de la ciudad se le antojaban entonces pozos infectos. Por el patio interior subía, hasta invadir toda la casa, el penetrante olor de las comidas del restaurante instalado en la planta baja: un olor empalagoso, repugnante. En las horas del mediodía y en las del anochecer, todo Madrid olía igual. Por las abiertas porterías, por los huecos de las escaleras, por los patios, por las ventanas, se escapaba el vaho de las cocinas, denso y desagradable, que desganaba y asqueaba a Jacinto, sugiriéndole la visión de un hacinamiento de manjares y de una gula desaforada. En los paseos le entristecía aquella guisa de caminar con la nariz cercana al occipucio de otro paseante y sintiendo los talones pisados por el que venía detrás, respirando humo de gasolina y polvo, entre árboles que crecían en un boquete circular abierto en el asfalto. (Fernández Flórez, 1958, 327)

Desde el punto de vista formal, el narrador es el autor del fragmento como demuestra la tercera persona y el tiempo anterior, sin embargo, no es menos cierto que dicha descripción es obra de un

sujeto inadaptado al bullicio de Madrid y que siente una intensa melancolía de su pueblo natal. Si bien el pasaje en algún momento deja claro de donde proviene cierto sentimiento por medio de una serie de marcas lingüísticas: «Las calles de Madrid se le antojaban entonces pozos infectos»; otras frases, por la lógica de su construcción, atribuyen al narrador una impresión análoga a la del personaje: «Por el patio interior subía, hasta invadir toda la casa, el penetrante olor de las comidas del restaurante instalado en la planta baja: un olor empalagoso, repugnante». Podríamos alegar que el lenguaje elaborado del fragmento corresponde al narrador, pero el estilo oral del que hace gala el personaje en ciertos momentos de la novela nos lleva a pensar que Remesal está perfectamente capacitado para construir discursos igual de pulcros que el que acabamos de citar. Con lo cual, no tenemos más remedio que aceptar ese juego de la ambigüedad que «implican que el personaje y el narrador están tan unidos, con una simpatía tal, que no importa a quién asignemos la afirmación» (Chatman, 1990, 223).

En las descripciones espaciales de *Ha entrado un ladrón* los vínculos entre narrador y personaje que llegan a manifestarse son tan estrechos que, incluso, en algunos de estos pasajes se llega a utilizar la primera persona del plural, en un gesto inequívoco de adhesión.

Había descubierto con desencanto que la ciudad vulgariza, nivela, iguala: se encarniza contra las presunciones de personalidad y las corroe. Todos llevamos dentro el orgullo de creernos ejemplares únicos, de que nuestros sentires y nuestros deseos y hasta nuestras necesidades son distintas a las de los demás; de que tanto el bien como el mal que nos ocurre, es un bien y un mal que urde con intención especial el Destino, preferentemente preocupado de nosotros. (Fernández Flórez, 1958, 326)

Da la sensación que, tanto narrador como personaje, transitan por una senda común, como si se tratase de dos sujetos que piensan con la misma mente y observan con los mismos ojos. Al menos, esto último se desprende del siguiente fragmento, en el cual el narrador procede a realizar una descripción de las calles de Madrid, pero lo hace desde un punto de vista que, inmediatamente, se identifica con la visión del personaje:

Desde el balcón de Jacinto la calle parecía más estrecha aún. No pasaban por ella tranvías ni gentes bulliciosas. De vez en vez un carro retumbaba con estrépito sobre los adoquines, y entonces se asomaba aquí o allá alguna mujer para velar por sus pequeñuelos, que jugaban ante la casa. El alto mirador permitía a Jacinto dominar los desiguales planos de los tejados y el conjunto de la vía con sus aceras de un metro, por las que no podía caminar más que un transeúnte, y las fachadas grises o de ese abominable tono rojo de los ladrillos que tanto abunda en Madrid. (Fernández Flórez, 1958, 336)

Aunque en este fragmento no se explicita que estamos ante un pasaje descriptivo filtrado a través de los ojos del personaje, el simple hecho de seleccionar como punto de observación el balcón de Remesal, resulta demostrativo de que, de nuevo, se vuelve a fusionar el punto de vista de las dos instancias. Ese recurso es el que nos permite acceder a la mente del personaje a través de su plasmación externa, de la exteriorización de los condicionantes anímicos sobre los elementos espaciales del entorno, cuyas descripciones lo convierten en un ambiente antes que en un espacio. Todo ello bajo la pátina del lamento.

#### 4. La burla

La tercera de las posturas demandadas por Fernández Flórez en su discurso de ingreso en la Real Academia es la burla, la reacción «clasificada como inteligente (...), fruto de una elaboración en la que interviene con preferencia la facultad pensante» (Fernández Flórez, 1958, 989).

El autor advierte de la heterogeneidad de la burla en su plasmación literaria, que puede aparecer en forma de sarcasmo, «cuya risa es amarga y sale entre los dientes apretados; cólera tan fuerte que aún trae sabor a tal después del quimismo con que la transformó el pensamiento» (Fernández Flórez, 1958, 989). Nos podemos encontrar, asimismo, con la ironía «que tiene el ojo en serio y el otro en guiños, mientras espolea el enjambre de sus avisas de oro» (Fernández Flórez, 1958, 990). Y por último tenemos el humor, el matiz más suave de la burla, «siempre un poco bondadoso, siempre un poco paternal» (Fernández Flórez, 1958, 990), a la vez comprensivo y tierno. Profundizando en esta

última acepción, Fernández Flórez se desliza hacia una definición del humor cercana al esperpento: «Se coge del brazo de la vida y se esfuerza en llevarla ante su espejo cóncavo o convexo, en el que las más solemnes actitudes se deforman hasta un límite que no puede conservar su seriedad» (Fernández Flórez, 1958, 990). La cita hace referencia explícita a las palabras de Max Estrella, el personaje de *Luces de Bohemia*, cuando, en conversación con Don Latino, indica que los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. Como ya señalábamos en páginas precedentes, la vertiente esperpéntica de *El malvado Carabel* se encuentra en la caracterización del personaje de Amaro Carabel cuando decide abandonar su modo de vida marcado por la sumisión y la intrascendencia para, a continuación, adoptar una actitud combativa frente a las injusticias que ha venido sufriendo hasta su estallido de rabia. Es decir, en el momento en el que el personaje, a pesar de su incapacidad manifiesta para comportarse según los cánones de un saltador de caminos, decide rescribir su destino abandonando el escenario de un melodrama para adentrarse en un relato épico, se establece un conflicto entre actuante y personaje<sup>7</sup> que acaba por mostrar una imagen deformada y patética de lo que se supone debería ser un héroe, como le ocurre, en cierto modo, a nuestro célebre don Quijote de la Mancha, un hidalgo carente de la destreza necesaria para afrontar andanzas de caballero. Ya en el arranque de la novela se deja entrever esa vertiente paródica «de los encabezamientos épicos –y nove-

<sup>7</sup> Partimos de la idea de Bobes Naves que plantea una diferenciación abstracta del personaje y del actuante. La definición del actuante viene dada por la función que éste cumple dentro del discurso. Las funciones consisten en una abstracción de la acción que pueden representarse a través de un verbo o un nombre verbal: Agredir / Agresión; Vengar / Venganza; o en el caso de Carabel: Asaltar / Asaltante. Ahora bien, el actuante tiene que ir siempre acompañado de unas circunstancias que condicionan y personalizan las acciones del actuante, es decir, debajo del actuante subyace un personaje con una etiqueta semántica que influye en el comportamiento del actuante y, en consecuencia, en el desarrollo de la acción. La figura de Carabel es el resultado de una colisión entre el actuante y el personaje que encierra en sí mismo el bandolero. Este choque entre personaje y actuante ya la propuso con anterioridad Valle-Inclán en sus Sonatas al presentar un seductor, el marqués de Bradomín, como «feo, católico y sentimental», rasgos, todos ellos, opuestos a la idea tradicional de seductor. Bobes Naves, M.C. (1997)- *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libro, S. L.

lescos– más tradicionales» (Mainer, 1976, 309), con la referencia a la madre de Carabel, célebre por su caso de «espondilitis rizomélica». Este es, a juicio de José-Carlos Mainer, el personaje masculino predilecto para Wenceslao Fernández Flórez, «el hombre vulgar aunque sensible y soñador, inepto para la vida práctica y víctima de la mala suerte» (Mainer, 2010, 371). En la comparativa con el Quijote queda a descubierto la cualidad individualista de Amaro Carabel del cual nos hacíamos eco en páginas anteriores; mientras el primero se lanzaba a los campos de Castilla para combatir las injusticias que asolaban el mundo movido por un ideal bienhechor, el segundo se enfundaba la máscara de bandido para solventar su situación personal después de un agravio que había perjudicado sus circunstancias vitales.

Ese humor deformante y caricaturesco basado en la exageración de unos rasgos surge, como bien apunta Prieto Delgado, de una mirada fernandezflorezca que se filtra «tras su microscopio de escritor hasta aumentar las imágenes de la situación de la secuencia, a un tamaño tal, que, aunque deformadas unas y otras, no dejan por ello de pertenecer al mundo real» (Prieto, 1978, 10); mirada que ya había sido puesta en práctica en obras como *Las gafas del diablo*, *El espejo irónico* y *Visiones de neurastenia*.

La caricaturización más visible parte de la puesta en evidencia de una sumisión hiperbólica, radical, tan desmesurada que sobrepasa la línea de la verosimilitud hasta llegar al escenario donde se aposentan los espejos cóncavos. Bajo esta mirada deformante encontramos los ya mencionados pasajes en los que se describe de qué modo los empleados de la empresa Aznar y Bofarull aceptan hasta la genuflexión todo aquello que le ordenan sus jefes, al punto de que asumen como razonables los preceptos que aquéllos dictaminan, con la complicidad del narrador que, en apariencia, parece ponerse de parte de los patronos. Así, cuando se narra el desfallecimiento del señor Cardoso por culpa del aire limpio y natural que respira durante la jornada pedestre, se pone de manifiesto esa sumisión por vía de la comicidad, al igual que ese párrafo en el que el narrador aprecia síntomas de bochorno en Carabel después de que sus jefes le negasen una mejora de salario, petición que es calificada por la instancia narrativa de codiciosa.

En esa táctica caricaturesca del escritor se enmarca el «sospechoso» afán que, de forma constante, muestra el narrador por adular el comportamiento de los dueños de la empresa en base a unas premisas grotescas que ponen de relevancia el sesgo irónico de dichos pasajes y que, además, incitan al lector a posicionarse en una actitud escéptica respecto de lo narrado, consciente de la inverosimilitud de los argumentos expuestos. Sirva como ejemplo, algunos de los comentarios vertidos por el narrador a la hora de presentar la crónica de la partida campestre, que ya en el título del capítulo II es calificada de «escrupulosa».

A pesar de que los treinta y ocho empleados hubiesen preferido permanecer en su lecho un día no laboral antes que acudir a la jornada deportiva a la sierra, el narrador cree que el evento organizado por los patronos ofrecía «al mundo una enternecedora demostración del paternal cuidado con que la casa fomentaba la salud de sus dependientes» (Fernández Flórez, 1978, 58). Los gastos del proyecto, calificado de «complicado e importante» quedan subsanados gracias al «notorio talento de los señores Aznar y Bofarull», que deciden financiarlo «con un pequeño descuento mensual en todos los sueldos» (Fernández Flórez, 1978, 59). En cuanto a la comida, «el criterio de los señores no podía ser más ampliamente generoso, porque nunca se les ocurrió impedir que cada cual llevase aquella que su estómago y sus recursos le permitiesen» (Fernández Flórez, 1978, 59). Además, la empresa se encargaba de «facilitar el aire libre, aire libre en grandes cantidades, todo lo que se quisiese consumir» (Fernández Flórez, 1978, 59). Incluso, cuando la narración se retrotrae en el tiempo para relatar la época en la que la actividad deportiva consistía en un partido de fútbol en el que el señor Bofarull actuaba de portero, los quince goles que un joven empleado marcó en la portería de su amo sólo pueden ser achacables

a la más caprichosa casualidad y no a la falta de aptitudes del ilustre banquero, porque en los posteriores partidos, ni el citado joven –al que por razones desconocidas se le rebajó el sueldo en aquella misma semana– ni ningún otro de los jugadores volvió a acercar la pelota al lugar donde esperaba el señor Bofarull. (Fernández Flórez, 1978, 60)

No cabe duda de que toda la crónica se construye bajo los postulados de la ironía, cuya composición creemos oportuno detenernos a analizar, puesto que nos permite ahondar en uno de los aspectos clave de la literatura del escritor gallego. La particularidad de esta ironía reside en los tres elementos narrativos que entran en juego: el autor implícito, el narrador y el lector implícito. Vayamos por partes. Empezaremos por extraer dos pasajes en los que se refleja la modulación de la ironía a la cual nos referimos: «Pero ya el señor Aznar, descabalgando los lentes, acogía a Carabel con aquella amable sonrisa que tan frecuentemente citaban los que le ponían como ejemplo de patronos humanitarios» (Fernández Flórez, 1978, 43). «Carabel salió. Si su rostro no acusaba francamente la alegría que sin duda le había producido el anuncio de la carrera pedestre, quizá fuese porque el remordimiento de su fracasada petición codiciosa lo nublaba» (Fernández Flórez, 1978, 45).

No es necesario ser un agudo descifrador de pretensiones para percatarse de que las palabras del narrador no responden a la verdad, pero no porque sea precisamente el narrador quien proyecta la ironía, sino, más bien, porque él es una víctima más de esa ironía que proviene del autor implícito, ya que, tal y como están construidas las frases, no tenemos ningún indicio de que el narrador esté haciendo uso de palabras a las cuales les quiere inferir un significado opuesto al significado literal. En realidad, la comunicación de la ironía se produce entre el autor implícito y el lector implícito a expensas del narrador, razón por la cual nos encontramos ante un narrador no fidedigno.

En la «narración no fidedigna», el relato del narrador no concuerda con las suposiciones del lector implícito acerca de las intenciones reales de la historia. La historia socava el discurso. Y sacamos en conclusión, después de una «lectura profunda», entre líneas, que los sucesos y los existentes no pudieron haber sido «así», y por ello sospechamos del narrador. La narración no fidedigna es por tanto una forma irónica. (Chatman, 1990, 250)

Efectivamente, cuando el narrador de *El malvado Carabel* elogia la amable sonrisa del señor Aznar como prueba irrefutable de su humanidad, o justifica la falta de júbilo en Carabel que

habría de originarle la jornada pedestre por el remordimiento de una petición codiciosa que ha sido rechazada, el lector implícito, tras descifrar el contexto real de ambos episodios, descubre la comunicación secreta que se ha establecido con el autor implícito, creador de la ironía que destapa la falta de verosimilitud del narrador, puesto que éste actúa como si hubiese interiorizado, al igual que el resto de personajes, la sumisión hacia los amos de la empresa. Ese mecanismo que relaciona al narrador con la historia como si fuese un personaje y que da forma a historias muy poco creíbles, supone la constatación de un modelo burlesco en la literatura de Fernández Flórez, un modelo que se resiste a creer las ficciones y que ha sido utilizada en varias ocasiones por el escritor gallego y que, en cierta forma, entronca con una corriente cinematográfica española que tendría su auge durante los años cuarenta, sobre todo a partir de películas vinculadas al Modelo de estilización paródico-reflexivo, (Castro, 2013, 56) un modelo que encuentra en *Intriga* (Antonio Román, 1942), adaptación de la novela *Un cadáver en el comedor* de Fernández Flórez, uno de sus más claros exponentes. En este relato, el autor aniquila los pilares básicos de la narrativa policíaca mediante la caricaturización de sus estereotipos. El protagonista de la trama, el detective Téllez, descubre que no está viviendo en el mundo real, sino que está dentro de un universo ficcional creado por la imaginación de un autor de novelas negras de bajo perfil, que ha esbozado una trama colmada de convencionalismos y que es, además, el culpable de los asesinatos. Al igual que el protagonista de *Niebla* de Unamuno o que los protagonistas de Pirandello que van en busca de un autor, Erasmo Téllez es un personaje literario que adquiere conciencia de su naturaleza ficticia y se rebela contra su creador, representando una voluntad metaliteraria, autoconsciente o autorreflexiva, hasta elaborar un discurso inverosímil que alerta al lector de que no debe creerse la historia que le están contando como tampoco se cree la víctima del atraco perpetrado por Carabel la escenificación de ese robo, ni tampoco la nueva personalidad supuestamente malvada que se ha enfundado el protagonista.

La injusticia de su despido despertó en Amaro Carabel las dos reacciones primarias, el lamento y la cólera. La primero de ellas es la más común entre

los personajes fernandezflorescos, mientras que pocos son los que optan por la segunda, precisamente porque su personalidad no está hecha para la imprecación, y por mucho que un arranque de energía le empuje hacia la rebeldía su incapacidad para llevar a buen puerto sus fechorías dan entrada a la tercera reacción, la burla, aunque en el caso de

Carabel, se trata de una burla piadosa, aplicada a partir de una cierta distancia intelectual que ofrece una visión crítica de los aspectos que caracterizan el entorno social que le rodea, pero, a la vez, con una proximidad emocional que nos acerca con ojos comprensivos a los padecimientos de este tipo de personajes.

## BIBLIOGRAFÍA

- CASTRO DE PAZ, J. L. y PENA, J. (1998). *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español*. Ourense: III Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense.
- CASTRO DE PAZ, J.L. (2013). De miradas y heridas. Hacia la definición de unos Modos de estilización en el cine español de la posguerra, *Quintana*, nº 12, pp. 47-65.
- CHATMAN, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus Humanidades.
- DURÁN, J.A. (1974). *Crónicas 1. Agitadores, poetas, caciques, bandoleros y reformadores en Galicia*. Madrid: Akal Editor.
- FANÉS, F. (1989). *El cas CIFESA: Vint anys de cine español (1932-1951)*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana.
- FERNÁNDEZ, C. (1987). *Wenceslao Fernández Flórez (Vida y obra)*. A Coruña: Editorial Diputación Provincial.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1958). *Ha entrado un ladrón. Obras completas. Tomo I*. Madrid: Ed. Aguilar.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1958). *La procesión de los días. Obras completas. Tomo I*. Madrid: Ed. Aguilar.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1958). *El humor en la literatura española. Obras completas. Tomo V*. Madrid: Ed. Aguilar.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1962). *Acotaciones de un oyente. Obras completas. Tomo I*. Madrid: Ed. Aguilar.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1970). *Volvoreta*. Estella: Biblioteca Básica Salvat de Libros RTV.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1978). *El malvado Carabel*. Madrid: Espasa-Calpe.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1997). *El bosque animado*. Madrid: Espasa-Calpe.
- LÓPEZ CRIADO, F.; DÍEZ FIGUEROA, R.; GARCÍA FREIRE, A. M.; PASANDÍN VAYO, R., y TIZÓN ZAS, E. (2001). *La cuentística de Wenceslao Fernández*. A Coruña: Diputación da Coruña.
- MAINER, J.C. (1976). *Análisis de una insatisfacción: las novelas de W. Fernández Flórez*. Madrid; Castalia.
- MAINER, J.C. (2010). *Historia de la literatura española. Tomo VI. Modernidad y nacionalismo (1900-1939)*. Madrid: Crítica.
- PÉREZ RUBIO, P. (2004). *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós.
- VALLE-INCLÁN, R. (1996). *Jardín Umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones*. Madrid: Espasa-Calpe.
- VARELA, M. L. (1994). *Wenceslao Fernández Flórez. Reivindicación de la paradoja*. A Coruña: Vía Lactea.