



**University of
Zurich** ^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2007

**„Bestsellers” en serie: las colecciones de novela corta en el primer tercio del
siglo XX**

Imboden, R C

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-33621>
Journal Article

Originally published at:

Imboden, R C (2007). „Bestsellers” en serie: las colecciones de novela corta en el primer tercio del siglo XX. *Boletín Hispánico Helvético : Historia, Teoría(s), Prácticas Culturales*, 10:149-162.

Bestsellers en serie: las colecciones de novela corta en el primer tercio del siglo XX

Rita Catrina Imboden

Universität Zürich

Tiene usted una magnífica colección de rosales híbridos. Como ya sabe usted los híbridos entre las plantas no son como entre los animales. Se reproducen y sus simientes forman variedades nuevas.

(Carmen de Burgos: «El brote»)

El «*best seller* literario», tema de las Jornadas de la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos celebradas en noviembre de 2006, al reunir en una misma expresión el discurso utilitario-comercial y el discurso estético, se presenta como una suerte de paradoja, pues lo que interesa en él son las cifras de venta, y sólo en segundo lugar aparece la cuestión literaria, generalmente llamada a explicar dicho éxito. En esta perspectiva interesa por lo general saber qué debe contener una novela para que el gran público la acoja, y qué elementos estilísticos facilitan la lectura, puesto que sólo una lectura fácil alcanza las masas lectoras.

En mi contribución, enfocaré el fenómeno desde otro ángulo, y a partir del texto literario mismo, centrándome en la cuestión del metadiscurso: el *bestseller* o superventas, ¿reflexiona sobre sí mismo en tanto que *género*? Y ¿de qué manera –explícita, figurativa, estilística, etc.– se manifiesta esta autorreflexión en los textos?

Hoy día, cuando pensamos en un *bestseller* literario, suponemos que se trata de una *novela*, y nada nos impide clasificar como *bestsellers* a éxitos de venta de épocas anteriores, como por ejemplo el *Ivanhoe* de Walter Scott, o los *Episodios Nacionales* de Galdós, y más aún las novelas de folletín o las novelas por entrega, que a partir de 1840 empiezan a difundirse masivamente en España. Sin

embargo, asistimos a comienzos del siglo XX –y más particularmente, en las grandes ciudades como Madrid–, a la aparición de otro género literario que durante un cuarto de siglo sobrepasó en popularidad a la novela: me refiero a la *novela corta* publicada en colecciones (o revistas) semanales dedicadas exclusivamente a este género.

En este caso, el *bestseller* no se refería a una obra en particular de un autor determinado, sino a una *serie* cuya identidad fue dada por el título de la colección a la que el lector estaba abonado o que, como aficionado, compraba regularmente en los quioscos destinados a su venta e instalados en la calle, en los vestíbulos del teatro o en los cafés madrileños¹. Mientras que los autores, aunque conocidos y venerados, quedaban reducidos a meros colaboradores de la empresa, la verdadera fidelidad del lector estaba ligada a la serie. En este sentido pueden considerarse dichas colecciones de novela corta como «*bestsellers* en serie».

En mi artículo quiero examinar el discurso metaliterario de estos «*bestsellers* en serie» en un texto en particular, la novela corta «El brote», salida de la pluma de Carmen de Burgos, una de las más asiduas y populares colaboradoras de dichas colecciones semanales, mejor conocida bajo el pseudónimo de «Colombine».

«El brote», publicado en 1925 en *La Novela Corta*, es un verdadero *meta-bestseller*, pues configura de manera ejemplar la creación –o, más precisamente, la producción– de un género híbrido que se asimila tanto al contexto sociohistórico de la época como a las expectativas y competencias discursivas de sus lectores. Así pone en escena, en el nivel del contenido, los conflictos entre modernidad y tradición, entre ciencia y religión, entre individuo y sociedad, mientras tematiza, en el nivel discursivo y estilístico, el conflicto entre viejas formas (y fórmulas) literarias y nuevos contenidos, entre literatura edificante y diversión.

¹ *El Cuento Semanal* (1907-1912) fue la primera de estas colecciones y su éxito dio lugar a publicaciones similares, como *Los Contemporáneos* (1909-1926), *La Novela Corta* (1915-1926), *La Novela Semanal* (1921-1925) y *La Novela de Hoy* (1922-1932), por sólo nombrar las más importantes y duraderas. Juan Ignacio Ferreras menciona unas 26 publicaciones de este tipo en su libro *La novela en el siglo XX (hasta 1939)*, Madrid: Taurus, 1988, págs. 127-128; Luis Urrutia ofrece una lista más completa en su artículo «Les collections populaires de romans et nouvelles (1907-1936)» y enumera un total de 71 colecciones del género para los años 1907 a 1936 (en V. Carillo y J.-F. Botrel, eds.: *L'Infra-littérature en Espagne aux XIX et XXe siècles. Du roman feuilleton au romancero de la guerre d'Espagne*, Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1977, págs. 137-161).

Una de las características esenciales del género consiste, precisamente, en la *hibridación* de elementos –formales, estilísticos y temáticos– que, en un principio, parecen contradecirse. Esta voluntad de mediación y de mezcla muy probablemente constituya el secreto de aquel éxito asombroso de las colecciones de novela corta. Y tal voluntad se manifiesta no sólo en los textos de los autores de novela corta sino también, y explícitamente, en los prólogos de los editores a una nueva *serie* o colección, que propagan y justifican las nuevas prácticas editoriales.

Pero antes de entrar en materia, cabe trazar a grandes rasgos el contexto socioliterario del *boom* de la novela corta en la España del primer tercio del siglo XX².

EL BOOM DE LA NOVELA CORTA



Portada de «Villa María», Carmen de Burgos, *La Novela Corta*, nº 8, año I, 4 de marzo de 1916.

La novela corta puede considerarse hija e *híbrido* de la novela de folletín y del cuento de la prensa decimonónicas³, tanto desde el punto de vista genérico, ya que por su extensión se sitúa entre la *novela* y el *cuento*, como por los modos de producción y difusión, muy parecidos a los de la prensa periódica, por mencionar sólo los rasgos exteriores y más evidentes⁴. En cierto modo, la novela corta se ofreció, pues, como un compromiso feliz entre un género que se encontraba ya en decadencia (el folletín y la novela por entregas) y otro, el

² Para una información más completa sobre la novela corta del primer tercio del siglo XX y sobre Carmen de Burgos, véase R.C. Imboden: *Carmen de Burgos «Colombina» y la novela corta*, Berna: Peter Lang, 2001.

³ Tanto el folletín como el cuento literario se popularizaron en el siglo XIX gracias a su inserción en la prensa periódica. Ángeles Ezama Gil acuñó para el relato breve finisecular, publicado en la prensa, el término *cuento de la prensa*. Véase su estudio *El cuento de la prensa y otros cuentos (1890-1900)*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1992.

⁴ Con respecto a la producción y difusión de la literatura de masas en el siglo XIX, véase por ejemplo: I. Román Gutiérrez: *Historia interna de la novela española del*

cuento literario, que a finales del siglo XIX se publicaba masivamente en los periódicos y gozaba de una enorme popularidad. El hecho de que ambos géneros estuvieran ligados a la prensa y, con ello, a los avances tecnológicos de la época que favorecían la producción masiva, permitía bajar los costos y poner el producto al alcance de todos los que sabían leer. A pesar de una tasa de alfabetización relativamente baja en el Madrid de 1900 – con un 35 % fue una de las más bajas de Europa⁵–, el número de lectores aumentó vertiginosamente con las publicaciones periódicas, gracias a que la literatura popular se adecuara al nivel de formación intelectual del público lector.

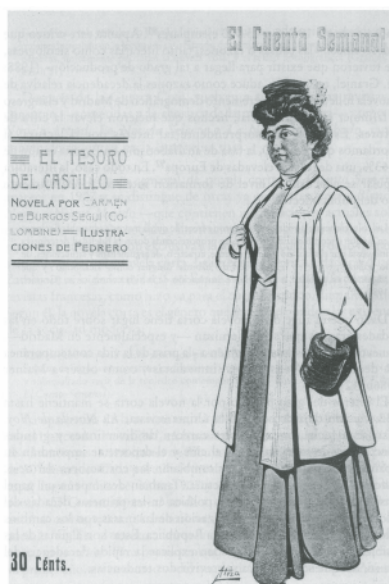
La novela corta fue (re)descubierta en España como género independiente para el gran público a principios del siglo XX⁶, debido a su comercialización y su difusión masiva en las revistas llamadas «colecciones», que estaban dedicadas exclusivamente a este género, que aparecían con una periodicidad semanal y que ofrecían en cada número una obra inédita y completa. Participaron en esta empresa prácticamente todos los autores españoles de la época, desde los maestros consagrados del 98 hasta los jóvenes que iniciaban su carrera, justamente, como colaboradores de dichas revistas y que, muy a menudo, combinaban esta labor con el periodismo.

El interés del gran público por la novela corta se mantiene desde 1907, año en que Eduardo Zamacois lanza al mercado la primera serie, *El Cuento Semanal*, hasta 1932, cuando se deja de

siglo XIX. *Hacia el realismo*, I, Sevilla: Alfar, 1988; L. Romero Tobar: *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid: Ariel, 1976; J.-F. Botrel y S. Salaün (eds.): *Creación y público en la literatura española*, Madrid: Castalia, 1974; y V. Carillo: «Marketing et édition au XIX siècle», en Carillo - Botrel (eds.): *L'Infra-littérature en Espagne aux XIX et XXe siècles*, cit., págs. 7-101. En cuanto a los temas tratados y los estilos de la novela popular del siglo XIX, remito a los trabajos de G. Thoveron: *Deux siècles de paralittérature: lecture, sociologie, histoire*, Lieja: Cefal, 1996, y de Y. Olivier-Martin: *Histoire du roman populaire en France de 1840 à 1980*, Paris: Albert Michel, 1980, que ofrecen información interesante y válida también para el ámbito español. Para el cuento de la prensa, véase Ezama Gil: *El cuento de la prensa y otros cuentos (1890-1900)*, cit., 1992, y el artículo de L. Fernández Cifuentes: «Cuentos y novelas, periódicos y libros, kioscos y bibliotecas», *Ínsula*, 646, octubre 2000, págs. 26-28.

⁵ Madrid contaba entonces con unos 600 mil habitantes. Véase Yvonne Turin (1959), citada por Ezama Gil: *El cuento de la prensa y otros cuentos (1890-1900)*, cit., pág. 18.

⁶ Sirvió de modelo la *nouvelle galante*, que entonces estaba de moda en París. La novela corta viene a ser un género «independiente», puesto que no precisa ya del contexto del libro ni tampoco del contexto heterogéneo de la prensa periódica o la revista, donde los cuentos y folletines aparecen insertados entre las noticias del día, anuncios y otros textos literarios o periodísticos.



Caricatura de Carmen de Burgos, en la portada de «El tesoro del castillo», *El Cuento Semanal*, n.º 25, año I, 21 de junio de 1923.

editar la última revista, *La Novela de Hoy*⁷. Según Granjel, tal éxito se explica por la decadencia relativa de la novela folletinesca, el incremento demográfico de Madrid y el ingreso de la mujer en la vida social en esos años⁸. Hay que recordar, además, que en el primer tercio del siglo XX, los españoles carecían aún de diversiones y grandes espectáculos de masa. La radio, el cine y el deporte se imponen hacia los años treinta y cambian las costumbres del ocio, dedicado hasta entonces –al lado del teatro, de la tertulia y de los toros– a la lectura. También desempeña un papel considerable la despreocupación política en las primeras décadas del siglo, seguida de una nueva politización de las masas con los cambios en los años treinta y la llegada de la República. Estas son algunas de las posibles circunstancias que pueden explicar la rápida decadencia del género, del que, según Granjel, «únicamente perduran la novela ‘rosa’ y el relato pornográfico», o sea, justamente las dos tendencias menos representadas en las colecciones populares⁹.

⁷ Sin embargo, el fenómeno de la novela corta en el primer tercio del siglo XX ha quedado al margen de las historias de la literatura y excluido del canon de la literatura *culta*. Ultimamente, la crítica ha vuelto a interesarse por ello, sobre todo desde una perspectiva socioliteraria. Véase al respecto J.-F. Botrel: *Les productions populaires en Espagne 1850-1920*, Bordeaux: Centre régional de publication, 1986; B. Magnien - C. Salaün et al.: *Ideología y texto en «El Cuento Semanal» (1907-1912)*, Madrid: Ediciones de la Torre, 1986; B. Magnien - C. Salaün et al.: «El Cuento Semanal: La littérature de grande diffusion et son public», *Trames*, III, 1981, págs. 217-248.

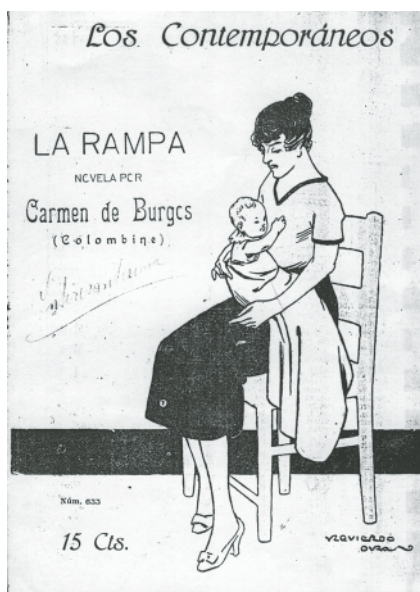
⁸ L. Granjel: *Eduardo Zamacois y la novela corta en España*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1980.

⁹ Granjel: *Eduardo Zamacois y la novela corta en España*, cit., pág. 51. La mayor parte de las revistas de novela corta no era «politizada» en el sentido de transportar una ideología determinada, ni tampoco solía presentar novelas sentimentales con un final feliz. Sin embargo, aún siendo el propósito mayor el de divertir al gran público, los textos daban también cabida a los problemas de la época e incluían una crítica, más o menos moderada, de las costumbres e instituciones tradicionales. La

El Cuento Semanal (1907-1912), inspirado en publicaciones francesas semejantes, inició el *boom*. Según Zamacois, la novela corta o *nouvelle* representa la nueva forma literaria que mejor corresponde «al frívolo y sobresaltado vivir de la sociedad contemporánea»¹⁰. He aquí como se definen los «propósitos» de la revista en el primer número de enero de 1907:

Las ventajas de nuestra Revista son notorias: un cuento no basta para fijar acabadamente la mentalidad y estilo de un autor, y, por otra parte, los libros suelen ser caros, y una gran parte del público los halla de lenta y fatigosa lectura. Las páginas de *El Cuento Semanal* [...] serán narraciones que podrán ser leídas rápidamente [además de] añadir a la brevedad amena del periódico las excelencias del libro.

El nuevo género se sitúa, pues, entre dos géneros, el cuento y la novela, pero también entre dos medios de publicación: el libro y el periódico. La novela corta presenta la ventaja de constituir, en comparación con la novela de folletín y el cuento de la prensa, por un lado, una publicación independiente, ya que se saca del contexto inmediato del periódico y, por otro, de presentar un texto completo y no sólo un fragmento o capítulo de una novela. La primera «serie», *El Cuento Semanal*, es una revista de apariencia prestigiosa, de papel blanco de alta calidad, en formato A4, de cuidadosa presentación y con numerosas ilustraciones de dibujantes consagrados. Cada



relación entre mujer y hombre, y particularmente la crisis del matrimonio, juega un papel preponderante en este contexto. Véase al respecto los estudios de Magnien - Salaün en su libro *Ideología y texto en «El Cuento Semanal»*, cit., 1986.

¹⁰ En el prólogo a *El Cuento Semanal*, último número de su primer año de publicación, diciembre de 1907.

portada reproduce una caricatura del autor. En los cinco años de su existencia llegó a publicar un total de 273 novelas cortas.

Por otro lado, llama la atención la gran confusión en la denominación del género, pues unas veces se habla de cuento, otras de novela, y otras, de novela corta, novelita o novela breve¹¹. Esta inconsecuencia se percibe ya desde los títulos de las revistas que hacen referencia al género, como *El Cuento Semanal*, *La Novela Corta*, *La Novela Semanal*, *Los Cuentistas*, *La Novela de Hoy*, *El Libro Popular*, *La Novela de Bolsillo*, *Novelas y Cuentos* o *La Novela Mundial*.

Los Contemporáneos (1912-1926), la segunda colección fundada por Zamacois, aparece en formato A5 y en papel de menor calidad, con un precio de 15 céntimos, la mitad de lo que costaba *El Cuento Semanal*¹². Es interesante constatar que, a lo largo de los años, el tamaño de las revistas se reduce cada vez más, de mismo que la calidad del material y las ilustraciones, ya que las editoriales procuran abaratar al máximo los costos para poder vender un mayor número de ejemplares¹³. Lo que había empezado con *El Cuento Semanal* como un proyecto personal de Eduardo Zamacois,

¹¹ Así, Emilia Pardo Bazán, que a veces colaboraba en las colecciones semanales, usaba al lado de «novela», «cuento» o «novelita» el término «cuento largo» para designar sus novelas cortas. Ramón Gómez de la Serna, en cambio, la llamaba simplemente «novela», reservando para el género extenso la expresión «novela grande» o «novela extensa» (véase al respecto el capítulo «La novela corta frente a la novela y al cuento», en Imboden: *Carmen de Burgos «Colombine» y la novela corta*, cit., págs. 96-103). Carmen de Burgos usaba indistintamente los términos «cuento» y «novela», pero nunca el de «novela corta»; un ejemplo de esta práctica lo constituye su antología de novelas cortas—publicadas anteriormente en las revistas *La Novela Semanal*, *La Novela Corta* y *Los Contemporáneos*— con el título de *Mis mejores cuentos* (Madrid: Prensa Popular, 1923; reedición por Editoriales Andaluzas Unidas, Sevilla, en 1986). Los intentos de la época de definir el *nuevo* género comprenden también definiciones cuantitativas que se dan a conocer, por ejemplo, en las convocatorias a concursos literarios que las revistas organizan para promocionar el género: como comenta Martínez Arnaldos, un texto se consideraba novela a partir de las 50 mil palabras, novela corta, si comprendía entre 30 y 50 mil, y cuento, si iba de 100 a 30 mil palabras (M. Martínez Arnaldos: «El género novela corta en las revistas literarias (Notas para una sociología de la novela corta, 1907-1936)», en P. García Victorino, ed.: *Estudios literarios dedicados al Prof. Mariano Baquero Goyanes*, Murcia: Universidad de Murcia, 1974, págs. 234-249).

¹² Zamacois se vio forzado a salir en 1909 de la dirección de *El Cuento Semanal*; ese mismo año, fundó *Los Contemporáneos*, la revista más duradera de cuantas se publicaron entre 1907 y 1932.

¹³ *El Cuento Semanal*, en su primer año (1907), vende el ejemplar a 30 céntimos, y *Los Contemporáneos*, a 15, mientras que, en 1915, el lector consigue *La Novela Corta*, sin ilustraciones y con papel de pésima calidad, por sólo 5 céntimos el ejemplar (en 1919 sube a 10 cts., y el ejemplar especial con ilustraciones y portada de color, a 20 cts.). *La Novela Semanal* (1921-1925), se vendía por un precio de 25 a 30 céntimos.

autor *galante* que quería introducir en España la *nouvelle* francesa de toque erótico, se transformó, a partir de *La Novela Corta* (1915-1926), en un producto de venta de las grandes editoriales como Prensa Popular, Rivadeneyra o Renacimiento que dominaban con sus *bestsellers* el mercado de la literatura popular.

Según José Carlos Mainer, las colecciones semanales de novela corta suponen «uno de los más interesantes fenómenos de divulgación de la lectura en los primeros treinta años del siglo»¹⁴. En efecto, los éxitos de ventas de las colecciones resultan asombrosas: hasta diez y quince mil llegan las tiradas para *El Cuento Semanal*, en el primer decenio del siglo XX; hasta cincuenta y setenta mil las de revistas como *Los Contemporáneos* y *La Novela Corta*, en los años diez; y hasta cien mil, algunas ediciones de *La Novela de Hoy*, la colección más leída en los años veinte¹⁵.

CARMEN DE BURGOS «COLOMBINE», AUTORA DE NOVELAS CORTAS

Todavía en 1925, dieciocho años después de iniciarse el *boom*, los editores de *La Novela Semanal* opinan en el prólogo a uno de sus números que la novela corta «es acaso uno de los géneros literarios que más cultivadores tiene en la actualidad»¹⁶. ¿Qué significa este nuevo contexto para los autores de la novela corta? Al lado de los *maestros* cuya participación esporádica asegura el prestigio de la colección¹⁷, encontramos un gran número de *jóvenes*, que se dan a conocer como autores de novela corta, justamente a través de las publicaciones dedicadas al género.

En el prólogo al primer número de *La Novela Corta*, de enero de 1916, leemos que «*La Novela Corta* [...] pondrá al obrero y al lector estoico en contacto permanente con Galdós, Baroja, Dicenta, Valle-Inclán, la Condesa de Pardo Bazán, Jacinto Benavente [...]» Sin embargo, los grandes nombres que se citan aquí no reflejan la situación real, y hablar de «contacto permanente» resulta un tanto exagerado, pues suelen invitarse sobre todo para los primeros números, con el fin de otorgar más prestigio a la revista. Los de

¹⁴ J.C. Mainer, en su «prólogo» a Magnien - Salaün (eds.): *Ideología y texto en «El Cuento Semanal» (1907-1912)*, cit., pág. 12.

¹⁵ Luis Granjel proporciona estas cifras en su libro *Eduardo Zamacois y la novela corta en España*, cit.

¹⁶ Prólogo a *La Novela Semanal*, marzo de 1925.

¹⁷ Los *maestros* del realismo y naturalismo decimonónicos que participan son, entre otros, Emilia Pardo Bazán, Octavio Picón y Blasco Ibáñez; entre los *maestros* de la generación del 98 se cuentan Unamuno, Azorín, Valle Inclán, etc.

segunda fila, en cambio –que constituían la mayoría– no eran más que un tipo especial de colaboradores, junto a los ilustradores, los tipógrafos y los vendedores en los quioscos. Muy a menudo compaginaban esta actividad con el periodismo o participaban en varias revistas a la vez (o sucesivamente), de modo que los mismos nombres que figuran en *El Cuento Semanal* vuelven a aparecer más tarde en las portadas de *La Novela Corta*.

Efectivamente, las condiciones de producción para el artículo de periódico y para la novela corta eran comparables en cuanto a la obligación de producir dentro de unas normas fijas –respecto al contenido y a la extensión– y en un plazo determinado. Los autores tenían estatuto de empleados y estaban forzados a modificar a veces sus textos para hacerlos entrar en el marco deseado y así cumplir con las expectativas del público. Así, las historias, acompañadas a veces de ilustraciones, debían responder al gusto de la clase media, a su deseo de evasión, pero también a sus preocupaciones reales.

Es interesante constatar que, siendo la mayor parte de los relatos de tema amoroso, no cabe en estos textos el final feliz, más bien se refleja en ellos una crisis del matrimonio y, en general, de las instituciones sociales.

Carmen de Burgos «Colombine» (1867-1932), una figura sobresaliente en los círculos literarios, políticos y feministas madrileños de su época¹⁸, fue también una de las más fieles colaboradoras de las colecciones semanales y publicó durante los veinticinco años que duraron éstas casi un centenar de novelas cortas; salieron en diferentes revistas, desde *El Cuento Semanal* hasta *La Novela de Hoy*¹⁹.



¹⁸ Trabajó, entre otro, como periodista, escritora (de novelas, novelas cortas, biografías y libros de viajes), traductora, maestra de escuela y autora de manuales de uso práctico, y luchó como feminista y republicana militante por los derechos de la mujer española.

¹⁹ Los años 1916 a 1925 suponen la etapa de máxima productividad literaria de

El año de su muerte coincidió con la desaparición, en 1932, de la última revista. Con el estallido de la guerra civil y la posterior censura franquista, la obra de esta insigne autora quedó relegada al olvido durante más de medio siglo²⁰.

Los textos de «Colombine», al igual que los de otros autores de la *Promoción de El Cuento Semanal* –marbete que acuñó Sainz de Robles para su generación²¹–, ostenta una mezcla entre una visión crítica y la evasión romántica, entre un estilo conservador, heredado del realismo decimonónico e ideas progresistas, entre la protesta social y el compromiso pragmático, por sólo mencionar algunas de las dicotomías que caracterizan el estilo de gran número de autores que cultivaban la novela corta. Esta hibridación y ambivalencia es, justamente, lo que caracteriza a las novelas cortas populares de la *Edad de Plata*²², y lo que, como un acuerdo implícito, relaciona todas las novelas de una serie o «colección» entre sí; al menos en este sentido debe entenderse la afirmación de José Carlos Mainer de que las colecciones formarían «una obra global de un hipotético autor colectivo»²³. Pero, ¿se puede hablar de una estética de la novela corta en relación con las colecciones semanales del primer tercio del siglo XX? Veamos un ejemplo de «Colombine» que testimonia la conciencia –y la defensa– de esta autora de la literatura popular de su época.

«EL BROTE», UNA NOVELA CORTA METALITERARIA

«El brote» de Carmen de Burgos fue publicado en 1925 en la colección *La Novela Corta*²⁴ y refleja mejor que ningún otro texto de

Carmen de Burgos. Unas 50 novelas cortas se publican en las revistas semanales, 15 de entre ellas en *Los Contemporáneos* y 27 en *La Novela Corta*, además de ocho novelas extensas, una biografía de Mariano José de Larra y varios libros de entrevistas.

²⁰ En los últimos diez años, se ha observado un creciente interés por la obra y la persona de Carmen de Burgos: así se han publicado varios libros de tipo biográfico, se han reeditado algunas de sus novelas y más de una docena de sus novelas cortas. Para los estudios críticos, remito a Elisabeth Starcevic, Concepción Núñez Rey, Miguel Naveros y Nelly Clemessy.

²¹ F. C. Sainz de Robles: *La promoción de 'El Cuento Semanal' (1907-1925)*, Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

²² Tomo la denominación de José Carlos Mainer. Véase su libro *La Edad de Plata (1902-1939)*, Madrid: Cátedra, 1983.

²³ J. C. Mainer: «Prólogo» a Magnien - Salaün (eds.): *Ideología y texto en «El Cuento Semanal» (1907-1912)*, cit., pág. 16.

²⁴ Es el último texto que «Colombine» publica en *La Novela Corta*, ya que esta revista desaparece en 1925. Con ello se cierra la década que considero la más fértil

«Colombine» la problemática y los propósitos de la novela corta popular difundida en las revistas semanales dedicadas al género, en relación con su producción y con el gusto y las preocupaciones de la sociedad de entonces. Ofrece asimismo una visión de este ya no tan *nuevo* género, híbrido, entendido como fiel reflejo de la realidad. Pero este relato pone en escena no sólo los conflictos sociales de la época, sino también el conflicto entre ideología y estética, entre viejas formas literarias, heredadas del siglo XIX, y contenidos modernos. *El brote* plantea desde un principio el problema de la herencia. En este contexto, retoma la dicotomía – constante en los textos de Carmen de Burgos– de los valores antiguos y modernos, en cuya tensión se mueve el sujeto, además de añadirse la dimensión (meta)literaria. Otra constante, temática, es la búsqueda del sujeto de la plenitud, de la armonía con el mundo, del equilibrio y de la integración de modos de vida, en principio incompatibles, en una solución final pragmática.

Pero antes de entrar en materia, cabe ofrecer un breve resumen de la historia. María Isabel hereda de su tía, representante del discurso tradicional, una gran finca en el sur de España, con la curiosa condición de no contraer nunca matrimonio. Un día, encuentra en su jardín a un apuesto ingeniero inglés, representante del discurso moderno, en busca de su pelota de tenis. Como es de esperar, los dos jóvenes vuelven a verse y se enamoran, viéndose forzados a buscar una manera de evadir la promesa de la heredera sin romperla. Por otra parte, ella no está dispuesta a renunciar a su herencia, ni tampoco a irse con su ingeniero, el *self made man* por excelencia, a vivir a Gran Bretaña. En el transcurso de la historia, el mundo interior de la finca que configura la visión de una España conservadora –el espíritu de la tía difunta, las criadas y el cura están allí presentes–, es penetrado cada vez más por el mundo exterior y sus modos de vida modernos que, entre otro, incluyen el deporte y los viajes²⁵. La joven introduce cambios en la casa y en el jardín, hasta entonces cuidado por los viejos criados: «¡Ni el jardín respetaba! A pesar de la resistencia de los dos Franciscos había llamado a un jardinero de la ciudad para hacer nuevas plantaciones de flores extrañas que jamás se habían cultivado allí, y sobre todo de rosales, de tal manera que cambiaba el aspecto

de Carmen de Burgos. Para un análisis más detallado de «El brote», véase Imboden: *Carmen de Burgos «Colombine» y la novela corta*, cit., págs. 199-251.

²⁵ Así, la nueva propietaria de la finca instala, después de conocer a Jorge, el ingeniero inglés (aficionado, además, a viajar), una pista de tenis. Asimismo, empieza a emprender pequeñas excursiones a la playa.

antiguo. [...] Se transformaba todo»²⁶. Finalmente, la pareja no contrae matrimonio, sino que opta por el concubinato encubierto: el ingeniero inglés se instala en la finca de María Isabel, ocupando el puesto de administrador. Así, «el espíritu de doña Isabel [la tía], queriendo imponerse después de muerte, para prohibir el amor, no lograba aflojar las leyes de la Naturaleza. Obligaba al pecado» (pág. 299). Un pecado que, sin embargo, en el contexto de la novela corta popular, no debía pesar demasiado sobre la conciencia de los jóvenes.

Pero lo interesante de esta historia no lo constituye la trama sentimental sino el hecho de compartir los dos amantes, tan distintos en cuanto a su cultura, su nacionalidad y su lengua, una misma pasión: la jardinería. Ambos se dedican al cultivo de las rosas, pero ella no ha logrado buenos resultados con los injertos; él, en cambio, sabe cómo crear nuevas variedades a partir de la fecundación de una cepa vieja con una semilla nueva. Aparte de las connotaciones eróticas en la descripción del acto de fecundación, en cuyo transcurso la joven se ruboriza una y otra vez, el texto establece una analogía sistemática entre jardinería y literatura, entre planta y libro, lo que permite una lectura metafórica del mismo. Se construye de este modo una equivalencia semántica entre las dos isotopías, que induce al lector a interpretar las figuras vegetales como conceptos literarios.

La jardinería interesa, pues, sólo en la medida en que configura la práctica literaria. Así, leemos como el joven inglés dice a María Isabel, en uno de los primeros capítulos del relato: «Un jardín como éste es una biblioteca, donde hay mucho que estudiar para pasar la vida encantado» (pág. 283). Y atribuye a las flores cualidades literarias –«Mire usted qué poesía tiene el nenúfar» (pág. 291)–, además de integrar en este juego de equivalencias a la mujer como parte de ese jardín literario (para no dejar de lado ningún tópico): «No hay nada que pueda rimar con usted como las flores» (pág. 284). Con la llegada del hábil ingeniero, la protagonista permite que la vida moderna entre poco a poco en su recinto «de rancio ableno español». Y finalmente emprende, junto con él, la aventura de crear un nuevo género, esto es, una nueva variedad de rosa. Precede a esta decisión el diálogo siguiente, iniciado por el ingeniero inglés:

²⁶ «El brote», anexo en Imboden: *Carmen de Burgos «Colombine» y la novela corta*, cit., pág. 278.

–Es lástima que usted no se dedique a enriquecer nuestra flora con esa gran pasión que por ella tiene.

–No soy experta en eso. Siembro e injerto, pero en realidad no logro ninguna variedad notable.

–Es que a la naturaleza hay que ayudarle. Podía usted conseguir una rosa que llevase su nombre «María Isabel».

–Sembraré muchas este año y si logro alguna la enviaré con su cliché a la Sociedad de floricultura. (pág. 293)

Y, efectivamente, la pareja consigue producir una nueva rosa en el viejo jardín español: un género híbrido que promete enriquecer, como dice el texto, «nuestra flora con esa gran pasión que por ella tiene». Patriotismo y modernidad se mezclan aquí para desembocar en los tonos atenuados de la bandera española, salmón y dorado:

–Pero no hay que dejarlo al acaso. Se necesita una rosa extraordinaria, como usted lo es. Una hija de la Rosa Cutea con el Emperador de Marruecos, que es blanco o con «Paul Neyron» que es rojo oscuro, puede darnos un rosal refulgente que tenga el color amarillo, que le ha negado la naturaleza. Podríamos lograr tonos salmón y dorado admirables.

–¡Cómo me gustaría! (pág. 293)

Del mismo modo, la *nouvelle* francesa, aquel género frívolo y ligero que Eduardo Zamacois pretendió introducir en España, dio sus frutos en las colecciones semanales de novela corta. El nuevo género, aunque ostentaba desde sus principios una poética *híbrida*, logró constituirse en un fenómeno independiente que dejó sus improntas en el ámbito literario del primer tercio del siglo XX en España. Tal situación se configura implícitamente en «El brote», donde se refleja la situación literaria de aquella época, y donde el conflicto entre lo *viejo* y lo *nuevo* late tanto en la crisis del sujeto – María Isabel entre la herencia y la modernidad – como en la mezcla de diferentes estilos, pues a diferencia de lo que ocurre con la literatura *culta* del 98, la novela corta popular integra problemáticas coetáneas en un estilo principalmente heredado del siglo XIX. La originalidad de estos «*bestsellers* en serie» reside, precisamente, en aquella mezcla atenuante, que reconforta y estimula al lector medio sin ser por ello una literatura de evasión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Botrel, Jean-François – Salaün, Serge (eds.): *Creación y público en la literatura española*, Madrid: Castalia, 1974.

- Botrel, Jean-François: *Les productions populaires en Espagne 1850-1920*, Bordeaux: Centre régional de publication, 1986.
- Burgos, Carmen de: *La Flor de la Playa y otras novelas cortas*, ed. de Concepción Núñez Rey, Madrid: Castalia, 1989.
- Carillo, Víctor: «Marketing et édition au XIX siècle», en V. Carillo - J.-F. Botrel et alii (eds.): *L'Infra-littérature en Espagne aux XIX et XXe siècles. Du roman feuilleton au romancero de la guerre d'Espagne*, Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1977, págs. 7-101.
- Ezama Gil, Ángeles: *El cuento de la prensa y otros cuentos (1890-1900)*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1992.
- Fernández Cifuentes, Luis: «Cuentos y novelas, periódicos y libros, kioskos y bibliotecas», *Ínsula*, 646, octubre 2000, págs. 26-28.
- Ferreras, Juan Ignacio: *La novela en el siglo XX (hasta 1939)*, Madrid: Taurus, 1988.
- Granjel, Luis S.: *Eduardo Zamacois y la novela corta en España*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1980.
- Imboden, Rita Catrina: *Carmen de Burgos «Colombine» y la novela corta*, Berna: Peter Lang, Perspectivas hispánicas, 2001.
- Magnien, Brigitte – Salaün, Carmen et alii: «El Cuento Semanal: La littérature de grande diffusion et son public», *Trames*, III, 1981, págs. 217-248.
- : *Ideología y texto en «El Cuento Semanal» (1907-1912)*, Madrid: Ediciones de la Torre, 1986.
- Mainer, José Carlos: *La Edad de Plata (1902-1939)*, Madrid: Cátedra, 1983.
- Martínez Arnaldos, Manuel: «El género novela corta en las revistas literarias (Notas para una sociología de la novela corta, 1907-1936)», en PÁG. García Victorino (ed.): *Estudios literarios dedicados al Prof. Mariano Baquero Goyanes*, Murcia: Universidad de Murcia, 1974, págs. 234-249.
- Olivier-Martin, Yves: *Histoire du roman populaire en France de 1840 à 1980*, Paris: Albert Michel, 1980.
- Román Gutiérrez, Isabel: *Historia interna de la novela española del siglo XIX. Hacia el realismo*, I, Sevilla: Alfar, 1988.
- Romero Tobar, Leonardo: *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid: Ariel, 1976.
- Sainz de Robles, Federico Carlos: *La promoción de 'El Cuento Semanal' (1907-1925)*, Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- Thoveron, Gabriel: *Deux siècles de paralittérature: lecture, sociologie, histoire*, Lieja: Cefal, 1996.
- Urrutia, Luis: «Les collections populaires de romans et nouvelles (1907-1936)», en V. Carillo - J.-F. Botrel (eds.): *L'Infra-littérature en Espagne aux XIX et XXe siècles. Du roman feuilleton au romancero de la guerre d'Espagne*, Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1977, págs. 137-161.