

Benjamín Jarnés

PAULA
Y
PAULITA
NOVELA

Edición

Juan Herrero Senés

☞ - STOCKCERO - ☞

Copyright © heirs of Benjamín Jarnés
Copyright foreword & notes © Juan Herrero Senés
of this edition © Stockcero 2017
1st. Stockcero edition: 2017

ISBN: 978-1-934768-89-1
Library of Congress Control Number: 2017953769

All rights reserved.
This book may not be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in whole or in part, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without written permission of Stockcero, Inc.

Set in Linotype Granjon font family typeface
Printed in the United States of America on acid-free paper.

Published by Stockcero, Inc.
3785 N.W. 82nd Avenue
Doral, FL 33166
USA
stockcero@stockcero.com

www.stockcero.com

Benjamín Jarnés

PAULA
Y
PAULITA

NOVELA



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	VII
VITALISMO Y LITERATURA	VII
PAULA Y PAULITA, NOVELA EN DOS FASES	XVI
ESTA EDICIÓN	XXI
BIBLIOGRAFÍA	XXIII
NOTA PRELIMINAR	I
I—EL NÚMERO 479	7
II—PETRONIO	97
NOTA FINAL	147



INTRODUCCIÓN

VITALISMO Y LITERATURA

En los años que median entre 1925 y 1936, el escritor aragonés Benjamín Jarnés (1888-1949) publicó algunas de las novelas más importantes de la época, repletas de prosa lentamente cincelada, cuajada de sorprendentes metáforas que se engarzan hasta el infinito, auténticos rosarios de recuerdos y translaciones literarias de encuentros y ensueños del escritor. Destacan títulos como *El profesor inútil* (1926), *El convidado de papel* (1928), *Locura y muerte de nadie* (1929), *Paula y Paulita* (1929), *Teoría del zumbel* (1930), *Escenas junto a la muerte* (1931) o *Lo rojo y lo azul* (1932), que en cierta manera puede entenderse su última gran novela, a falta de publicarse en 1934 una segunda edición de *El profesor inútil* que prácticamente triplicaba su contenido y es considerada por muchos, entonces y ahora, el broche final de toda una época de vanguardismo literario.

He proporcionado en la introducción a *Escenas junto a la muerte*, publicada en esta misma editorial en 2010, un perfil biográfico de Jarnés al que remito al lector interesado, así que dedicaré las páginas que siguen a presentar algunos vectores de su proyecto estético que sirvan para enmarcar la lectura de la novela aquí ofrecida, *Paula y Paulita*, sin duda una de las mejores de su autor.

1929 resultó un año crucial para Jarnés. No sólo porque publicó dos de sus novelas más arriesgadas, *Paula y Paulita* y *Locura y muerte de nadie*, la primera versión de la fábula medieval *Viviana y Merlín* y la biografía *Sor Patrocinio, la monja de las llagas*, sino porque, en una frase, en esa fecha pasó de exclusivamente literato a ser además un intelectual (o en el vocabulario de Jarnés, un «árbitro» o «noble mediador»), tanto por lo que respecta a la consideración que tenía de sí mismo como la que le tenían los demás. La importancia de este año queda corroborada por el hecho de que el periodista Darío Pérez le dedicó a Jarnés, en tanto que «elemento representativo de la nueva literatura» un capítulo-entrevista en su libro *Figuras de España*, donde se incluían retratos de las más importantes personalidades del momento.

A estos sucesos personales y en gran medida circunscritos al ámbito literario debe sumársele la trascendencia histórica de 1929. La dictadura de Primo de Rivera se encontraba en un proceso de decadencia, y muchas eran las veces que clamaban contra ella, y una de las más férreas, que «volvía» con ansias de realización después de un paréntesis, era la de José Ortega y Gasset. Entre otras muchas lecturas, la de *La rebelión de las masas* fue seguramente uno de los factores de la sensibilización de Jarnés hacia los asuntos sociales que lo conducirían a plantearse su propio papel.

El punto de partida parecía, en su abstracción, claro: por un lado, los artistas, cultos, en libertad, dedicados a su arte intrascendente; por otro, la ascendencia imparable de «la masa» que, entre otras cosas, parecía poner en peligro la existencia de un espacio donde el artista pudiera dedicarse a su trabajo. Y en medio, ineludible, la necesidad de

formación de una minoría intelectual de estirpe burguesa que aportara una interpretación fría y coherente de lo que sucedía en la realidad y de lo deseable, para, en un segundo momento, dirigir a los distintos actores sociales hacia ese fin. Jarnés, que se sabía miembro del grupo selecto de artistas, pero que no estaba dispuesto a tomar sobre sí el peso específicamente *político* de la misión de la minoría «directora», acogió sin embargo con excitación su inclusión en ella: «Desde 1929, ¡qué oscilaciones, qué intensidades y depresiones! Parecía que hasta entonces no había comenzado yo a vivir. Sentí el envaramiento del que penetra en un ámbito social nuevo...». Todo esto significaba *ampliar* el radio de acción de sus escritos, apartarse de la reclusión en una escritura minoritaria y hermética, para superar el marco estrictamente literario y alcanzar a la opinión pública, a una masa social con profundos problemas de convivencia y de sociabilidad. Ésa podría ser una de las razones que decidieron a Jarnés a ampliar los temas de su escritura con colaboraciones periodísticas en los principales diarios nacionales: *El Sol*, *La Voz*, *Luz*, *Crisol*, *La Vanguardia*, *El Norte de Castilla*, *El Mercantil Valenciano* o *La Voz de Aragón*.

El reconocimiento por parte de Jarnés de la nueva situación conllevó, naturalmente, cambios en su pensamiento, claramente perceptibles dentro y fuera del campo de la estética precisamente a partir de ese año de 1929. Por esas fechas se produjo la formulación del integralismo jarnesiano, esto es, la voluntad de reconocer al hombre en la totalidad de sus medios de expresión vital. Proyecto que sólo adquiere toda su dimensión unido a la recuperación de la realidad del mundo perceptible como origen de toda experiencia estética: «el arte verdadero

parte del mundo sensible para elaborar sus estructuras ideales. Se sale del recinto de la propia intimidad para recoger de cada «cosa» su porción inédita de belleza».

La problemática última que alienta la producción jarnesiana consiste en sugerir mediante la ficción una respuesta sólida y afirmativa al interrogante que supone la vida. De entrada, este vitalismo entiende la vida como lo más valioso que uno construye con su propio existir, a cada momento: «Es la misma vida: la primera y máxima preocupación. (Luego viene el amor, después el saber... Vivir, amar, saber. Lo demás, ¿qué puede importar frente a esto?)». En referencia a los autores con inclinaciones parecidas, Jarnés prefiere hablar del grupo de «los grandes voluptuosos», constituido por aquellos «que afirman y afirmarán siempre que la vida –esta pobre vida nuestra, tan calumniada– vale la pena de vivirse». Esta mención nos lleva a dos autores de primer orden en el ideario jarnesiano: José Ortega y Gasset, «el primer educador de España» y Friedrich Nietzsche, a quien Jarnés nombró en 1928 «el más alto poeta iniciador» del «arte actual».

En 1929, cuando apareció publicada la obra que nos ocupa, Jarnés definía su ubicación en el sistema literario español reconociéndose representante de la generación más joven, «la de los hombres del laboratorio y de la ardiente esperanza», pero a la vez sintiéndose cerca de las anteriores, «la de los hombres del taller, ya resignados a faenas acaso no soñadas en su ardiente juventud». En un testimonio publicado mucho después, la dedicatoria que encabezaba *Cartas al Ebro* (1940), el Jarnés exiliado en México se reubicaba entre los escritores del Arte Nuevo, aunque pensaba que su pertenencia a él sólo parcialmen-

te explicaba su trayectoria. Éstos se distinguían por la rebeldía y «yo fui el menos rebelde. [...] Soy de mi generación, pero mi generación sólo en parte me ha formado. Acaso vine formado desde los tiempos de mis grandes amigos: Marcial, los Argensola, Gracián, Goya y el Ebro...» (334).

Desde el año 1925, cuando su nombre empezó a sonar en los cenáculos literarios madrileños, y hasta el final de su carrera, Jarnés se dedicó a la doble tarea de escribir ficciones, principalmente las novelas ante aludidas, y textos ensayísticos donde reflexionaba sobre las nuevas formas literarias, alentaba a los jóvenes a producir, y avisaba sobre posibles peligros y contratiempos. Ya en 1927, en el volumen *Ejercicios*, Jarnés había dado algunas claves de su arte literario. Se mencionan ahí conceptos caros al autor como «armonía», «disciplina», o «voluptuosidad», y exhortaciones a huir de la ironía aguda y del puro juego verbal merced al cultivo de la lentitud, el esfuerzo y el «pensar en soledad». El arte tiene una tarea propia: proporcionar configuraciones inéditas de la realidad «para poder seguir soñando», y con ello cumple máximamente su papel como una más de las formas de conocimiento, al generar nuevos sentidos del mundo e iluminar prismas inéditos de la realidad.

Dos años después, en 1929, aparecía la importante «nota preliminar» a *Paula y Paulita*, que a modo de manifiesto buscaba desprezear el ambiente literario de los nuevos escritores denunciando sus males, y presentar un modo superador de entender la relación entre el arte y la realidad. Jarnés comenzaba notando que tras desechar la tradición anterior, el Arte Nuevo «vacila. Se abstiene». Es decir, no ofrecía obras que plasmaran la nueva sensibili-

dad. ¿Por qué? A lo que Corpus Barga había llamado «timidez», y Azorín «falta de audacia», Jarnés lo nombraba sin paliativos «miedo»: se evitaba abrir nuevos caminos, o seguir los ejemplos fecundos de los mayores; se revisaba en exceso, y se caía en la cautela desproporcionada; el escritor nuevo temía al fracaso, y le paralizaba la inhibición ante la doble desnudez de la destrucción o el folio en blanco. Pero el origen último de ese miedo residía en la distancia entre la realidad y el artista. De ahí esta definición: «Llamaremos, pues, miedo a cierto frío espiritual —que a veces se atribuye, aturdidamente, a la razón— capaz de abrir anchos espacios vacíos entre el espíritu y las cosas». Esa distancia tenía una larga genealogía: surgía de un «menguado conocimiento» de las cosas, lo que producía una «falta de amor» por ellas que causaba a su vez «escasa intimidad con los seres», esto es, distancia, que finalmente engendraba miedo cuando el propio artista ampliaba esta separación en vez de eliminarla y probaba a hablar de lo que no sabía. La solución pasaba por que «volvamos a enamorarnos del mundo, risueñamente, como niños». El amor, concepto que en Jarnés integra autoconocimiento, intimidad, alegría y serenidad era, como ya indicó James Bernstein, la compleja clave. Querer lo real, las cosas que nos envuelven desde una apropiación personal y calmada. Reencontrarse con la materia del mundo y plasmar esa interrelación.

Como se observa, tras la denuncia el miedo y la falta de rumbo de la nueva promoción literaria, y su carencia de obras sólidas, se ofrece una salida a partir de la idea de un reencantamiento con la realidad circundante que unida a la propia vivencia personal proporcione la materia prima para la escritura. Este reencantamiento es en realidad un ree-

ESTA EDICIÓN

El texto que presentamos se establece a partir de la primera edición de la obra (Revista de Occidente, 1929) y la edición preparada por Domingo Ródenas de Moya (Península, 1997). Solo se han enmendado algunas erratas y regularizado el uso de mayúsculas.

Como es habitual en esta colección, abundan las notas al pie que aclaran palabras, expresiones y referencias culturales y cuyo único objetivo es facilitar la comprensión de la novela.

BIBLIOGRAFÍA

La crítica sobre Benjamín Jarnés posee ya un volumen considerable, y ha sido recientemente ordenada por Juan Domínguez Lasierra: *Benjamín Jarnés (1888-1949). Bibliografía*. Instituto Fernando el Católico, Zaragoza, 2013, libro al que me permito remitir para consultas bibliográficas.

PAULA
Y
PAULITA
NOVELA

Nota preliminar

Tengo delante una moderna construcción. Es una quinta, una casa de placer. Tiene por fachada un blanco, un limpio muro rectangular, abierto aquí y allá por negros, por exactos cuadrados. Cada frente de la nueva arquitectura es otro rectángulo. Y otro el barandal de piedra. Y la tapia del jardín.

Ni aleros, ni hornacinas, ni columnas, ni ménsulas, ni frisos, ni frontones. Planos, Planos, Planos. Y, detrás, unos árboles. Líneas, ángulos enjutos, perfectos, desnudos. Y, en segundo término, el barroco volumen —oro y verde— del campo.

Abro un libro de versos: Líneas ágiles, delgados chorros líricos, soterrado patetismo, emociones estranguladas por el implacable lazo irónico, diseños de sonrisas. Y, detrás, amenazante, ceñuda, la palmeta del dómine, el enorme aparato tradicional que amenaza caer sobre la desnuda construcción. Si al arquitecto le amenaza la naturaleza bravía, al poeta le amenaza la escuela intolerable.

Y, en un estudio de pintor —recordemos el de Francisco Bores¹—, telas manchadas de gris, de ceniza, de blancos terrosos, donde se asoman, trémulas, unas formas rudimentarias, bosquejos de seres, estructuras larvadas, sin apoyo, sin tentáculos que esclavicen la atención, sin afán alguno de cosechar palmas: líricos tallos de floras desconocidas que apuntan en un terreno yermo donde el rastrillo arrancó las últimas raíces.

El arte descendió al Jordán, hundió en él su carga de

1 *Francisco Bores*: Pintor español (1898-1972) que participó activamente en la escena cultural española de las primeras vanguardias, y con el que Jarnés trabó amistad en Madrid hacia 1924.

delitos. Al volver de su bautismo, va retrasando la hora de volver a vestirse. Libre de la abrumadora impedimenta de siglos, respira en sus días de vacación, sin decidirse a obrar de nuevo, a pecar de nuevo —porque sólo en el pecado es posible ser originales, ya que las virtudes prefieren la pauta común—. El arte balbucea. Vacila. Se abstiene.

El arte tiene miedo.

No sabe qué pintar en el muro en blanco.

2

Aquí está la última razón del virginal rectángulo desnudo y de la tela gris.

El arte tiene miedo. Es ésta una época de arte que nada tiene de heroica, a menos que podamos llamar heroico a un exceso de cautela. El artista no tiene con qué cubrir su desnudez, arrojado del fértil paraíso de la exuberante fantasía, del capricho desmelenado. Se siente que esa fachada, que esa tela, que esa página rechazarían al menos sospechoso relieve, aun al más sobrio. Y todo por miedo. Por miedo a reanudar sus rotas relaciones con el guardarropa tradicional.

Queda proscrita la indiscreción, la frivolidad, la ligereza, la impaciencia. Pero tanto recelo es sospechoso. Se parece mucho a la tímida pobreza. Apuntaba Azorín que los jóvenes artistas contemporáneos no son lo suficientemente audaces. Ya Corpus Barga había hablado acerca de la timidez de algunos escritores españoles...

Cierto, cierto. Sólo un escritor petrificado puede hablar de audacias en el arte juvenil actual. Los más inteligentes artistas de hoy han caído en esa timidez —graciosa hermana del miedo— en la que asusta toda ruidosa exhibición. Algunos condenan su obra, ya extensa, a delicadezas, a revisiones, a

perennes cautelas. El artista más agudo —y el más tímido— se esconde, se repliega. ¿Por desdén? ¿Por flaqueza?

Acaso por manejar demasiado bien la brújula. Acaso en arte es preciso un poco de ceguera, una mínima dosis de aturdimiento. Y hoy el artista conoce demasiado los caminos que cuidadosamente, ha de evitar. En la imposibilidad de inventar otros nuevos, se inhibe.

Nunca, como ahora, está todo por comenzar. El espíritu sincero venera y admira a sus mayores, pero no se cree en el deber de seguir sus ejemplos de fecundidad.

(El caso de Góngora es único, y quizá no tan eficaz como se cree. Un centenario apasionado hizo releer con fervor las Soledades, y esta relectura —para tantos lectura— provocó en muchos de nuestros poetas un nervioso afán, de niño en vacaciones, de repetir los garridos modos y los vetustos temas de Don Luis. Pero el centenario pasó, y con él tan curioso como poco fecundo mimetismo. El espléndido pasado seguirá haciendo graves carantoñas al profesor y al erudito, pero el auténtico artista prefiere seguir andando sin volver la cabeza.)

Vuelve el arte a la célula. En arquitectura, al plano. En el pentagrama, a la pura línea melódica. En el poema, al esqueleto de imagen.

Desnudez. Punto de partida. Piscina. Lazareto.

Y un gran miedo, un gran miedo a cometer nuevos errores. Algún pródigo no emprenderá ya la marcha. Le gusta demasiado la clásica ternera que manda siempre matar el padre. Sólo el más niño, el hermanito menor —como acontece en el poema de André Gide— sabrá, callandito, echar a correr por el campo, hacia tierras de aventura. Aunque tropiece con las bellotas, con los cerdos.

Una obra de arte es siempre un choque con algo que estaba ahí, cerca de nosotros, viviendo sencillamente, sin presumir que de él pudiera brotar el milagro. Hay siempre una ruptura de hostilidades entre el mundo y el verdadero artista, cuando comienza a producirse la obra original. De pronto se interrumpe el tranquilo ritmo de las cosas, y comienza un compás apresurado, febril, intenso; una nueva vida comienza: la del arte.

A ese estado no puede llegar el artista indeciso, no puede llegar el arte medroso. Teme fracasar en la ejecución, y aguarda que una fuerza superior lo empuje. Por eso, ahorra todo acto desmesurado. No recuerda que la ejecución puede ser una serie de momentos geniales insospechados. Toda idea preconcebida es, en arte, muy dudosa. A ese estado de maravillas excepcionales —como diría Paul Valéry²— no puede llegar el miedo.

Y las cosas están ahí, esperando al hombre decidido. Están en derredor nuestro cargadas de posibilidades de belleza, como de una luminosa electricidad inagotable que podríamos hacer brotar aproximando a ellas un dedo, bruscamente. Todo, en torno, aguarda la violación del artista. La materia es siempre dócil al espíritu sincero cuya vitalidad es una continua creación.

Y el miedo sólo puede proceder de una escasa intimidad con los seres; y esta escasa intimidad sólo puede nacer de una falta de amor, y esta falta de amor sólo puede ser fruto de un menguado conocimiento. La mezquina percepción de los

2 *Paul Valéry*: Escritor francés (1871-1945) defensor de una literatura de alta intensidad intelectual y sin rastro de emotividad, ejerció gran influencia entre los escritores vanguardistas españoles en la primera mitad de los años veinte (el primer libro publicado por Jarnés, *El profesor inútil*, se abre con una cita suya). Con el paso de los años estos escritores —Jarnés entre ellos— se fueron alejando de sus postulados estéticos.

hombres y las cosas no puede encender lumbre alguna apasionada: hablo de esa percepción que ni los libros ni los años pueden enseñar. Y sólo esa llama puede acortar la distancia entre el mundo y nosotros. Llamaremos, pues, miedo a cierto frío espiritual —que a veces se atribuye, aturdidamente, a la razón— capaz de abrir anchos espacios vacíos entre el espíritu y las cosas.

4

Será preciso que volvamos a enamorarnos del mundo, risueñamente, como niños. Que intimemos con él. Que le perdamos el respeto. Que le tiremos de las greñas como a un león domesticado.

Será preciso recordar que sólo en lo sensible puede adquirir su forma una idea. En lo sensible que hayamos hecho nuestro, que hayamos zarandeado como una dócil masa, donde haya prendido la levadura personal de nuestro espíritu. Sin gestos. Sin gritos.

El arte tiene miedo, porque ha olvidado ese camino donde se juntan el mundo y el espíritu: el del amor inteligente, capaz de empujar los astros, las ideas y los hombres.

Sólo ese amor puede hacer que, de nuevo, volvamos a pintar alguna cosa en el muro en blanco.

I
EL NÚMERO 479

I

La antesala es el paraje donde mejor se nos desarrolla la facultad de fingir.

Por eso comienzan en un andén tantas novelas. Es el andén un aula donde aprendemos la asignatura de la cortesanía. Es tocador para el espíritu, donde lo aderezamos para salir –pulidos, escamoteados, risueños– a la pista social. De la antesala salimos transformados, elásticos, flexibles. El hombre que nunca hizo antesalas es un ente incompleto; no conoce el poder de rectificarse, de forjarse caparazones resbaladizos donde fracase la táctica enemiga.

La antesala es un lugar de inquietud. Fría, hostil, necesaria trinchera desde donde el espíritu se lanza a tomar en la vida posiciones avanzadas.

El aire tiene su antesala: el hangar. También el mar la tiene: el puerto. En nuestras visitas por la tierra, la antesala es el andén. Desde cualquiera de las tres se entrega el hombre a poderes oscuros. Pasamos a ser muñecos deleznable a quien un niño puede voltear, desarticular, romper. El andén –este andén– es una antesala donde me dispongo a caer de bruces en lo desconocido.

Tiene el andén dos tiempos: Antes y después, partida y regreso. Me consuela pensar que si me pierdo en el primer tiempo, he de recuperarme en el segundo; volveré a

encajarme, como al salir de una visita, mi verdadero rostro, volveré a enfundarme en mi auténtica piel. Si el primer tiempo es patético, el segundo es jovial como todas las resurrecciones. Yo, inerme viajero, bulto anónimo, juguete de un poco de vapor almacenado, víctima posible de un error de segundos, de una manecilla, de un latido eléctrico, seré otra vez dueño de mis huesos, de mis caminos, de mi reloj.

La entrada en el andén es la entrada a la inquietud o a la normalidad. Empieza o acaba el drama. Punto final a la aventura, o preludio de ella.

Con el preludio del andén se inicia hoy mi programa anual de silencio. Con un número estruendoso. Confluyen aquí vehemencias de tan varia aceleración y tan dispares ritmos que sólo el estrépito de tan poderoso titán, como lo es el tren número 502, es capaz de domarlas, de fundirlas en un único cauce.

Una tirana voz de mando, el gesto cesáreo de encrespar el bigote, indican que el formidable dragón va a romper toda trayectoria ajena a la suya. Me sumerjo alegremente en el seno del ruidoso dragón que en esta mitología ferroviaria ostenta el número 502. Él borraré de mí el más leve rastro de musiquilla de ciudad, y me devolverá a Aguas Vivas, capaz de percibir algunas de esas vibraciones del campo hasta hoy no catalogadas en ninguna *Pastoral*³. Es el vagón una piscina de donde saldré restañado, limpio de todo poso de costumbre y velocidad adquiridas. Primer baño de mi plan curativo.

Defenderé mi derecho al silencio con todas las armas de que dispongo. Al ceremonioso saludo del viajero que ahora sube al vagón, entre dos maletas, contestaré con un

3 *Pastoral*: Composición musical destinada a los bailes campestres, y por extensión un tipo de opera donde predominan los motivos en torno a la vida de los pastores.

sobrio y mudo ademán. Quiero adiestrarle en la espinosa tarea de callar. Si subiesen dos o más viajeros, podría borrarle entre sus confidencias. Siendo uno sólo, tendré que servir de contrapeso. Si es locuaz, su charla y mi silencio han de sufrir, en el balancín, muy bruscas oscilaciones.

Extraigo del maletín mi arma favorita: un libro. Me cuelgo al pecho el cartel de «Sed breve. Vuestros minutos son tan preciosos como los míos», impertinente en el tren número 502, porque, con el billete, se regala a cada viajero un generoso cucurucho de minutos sobrantes que es preciso chupar y agotar en el trayecto. Traigo siempre en mis viajes este libro, y suelo, ya en la estación de partida, dejarlo sobre el asiento, con la cubierta bien visible, bien enfilada hacia el enemigo. Fue este libro elaborado por un fraile, y se titula *Molestias del trato humano*⁴. Debe de ser una ametralladora de sentencias hurañas que nunca leí, como no suelo dispararme ese revólver que muestro disimuladamente al pasar por los suburbios donde acecha el cobarde atacante.

Arrecia el preludeo. Ajeno al torbellino, el tren número 502 comienza a estrangular despedidas, a abatir brazos, a arrollar pañuelos. Va recogiendo esos febles tentáculos vitales que le mantenían adherido a la estación. Con un gesto desdeñoso de gigante encadenado por un tropel de liliputienses, rompe en un momento todos los hilillos que se cruzaban entre cada ventanilla y su proyección en el andén.

Dentro de los vagones, todos se van resignando a su oscuro papel de vísceras; se van acurrucando en el vientre del monstruo con el gesto del feto que busca la postura

4 *Molestias del trato humano declaradas con reflexiones políticas y morales, sobre la sociedad del hombre* (1745), libro escrito por el monje cisterciense Juan Crisóstomo de Olóriz (Zaragoza, 1711-1783) donde se defienden los beneficios de la soledad y los inconvenientes de la vida en sociedad.

más cómoda para aguardar las convulsiones del parto. Reduzco yo también mis dimensiones para ofrecer menos blanco al enemigo. Temo el primer choque, y espío cada movimiento de posible avance. Disputaré palmo a palmo el terreno. Mi diálogo será un puro esquema de ademanes. Acaso la ruta del enemigo termine en la próxima estación: me bastaría entonces un bosquejo de despedida.

Pero se nos huye una estación y él no desciende. No se trata, pues, de una escaramuza, sino de un largo asedio. El cartel del padre Oloriz va ganando eficacia. He sufrido tres agresiones: tres preguntas. A la primera contesté con tres palabras. A la segunda, con dos. A la tercera, con un sobrio zumbido. A la cuarta permaneceré inmóvil. Tal vez este viajero apele, por fin, al monólogo interior. Me desembarazaré de él en Aguas Vivas, y quizá nunca vuelva a verle; mi reputación de hombre huraño divagará un poco entre unos recuerdos de viaje, se perderá en alguna provincia lejana, y, al fin, se desvanecerá por escasez de anécdotas de que nutrirse.

Cuando el viajero, en una retirada honrosa, decide al fin dormirse, el tren me deja en Aguas Vivas. Los bañistas desaparecemos del andén por escotillón, y después de cruzar un largo pasillo subterráneo, caemos en los brazos solícitos de la Empresa, que allí nos aguarda con un auto. Y es tan mezquino el trayecto desde la estación a las Termas, que el coche se cree obligado a describir algunos arabescos a través del Parque, para así poder acreditar en las facturas una partida más.

Realizamos este breve simulacro de viaje y, al minuto, nos acoge el hotel.

—Al número 479—me dice un empleado, mientras otro recoge la maleta.