

# EL ENIGMA DE LOS OJOS GRISES (1938), DE JOSEFINA DE LA TORRE Y SUS PROCESOS DE TRANSMEDIALIZACIÓN

Alicia Pelegrina 

Universidad de Jaén

Jaén, España

## RESUMEN

Este artículo analiza la novela *El enigma de los ojos grises* (1938), de Josefina de la Torre, así como las tres obras surgidas a partir de esta: las piezas teatrales *El enigma* (1939) y *Alarma en el condado* (c. 1946), en las que también participó Claudio de la Torre, y el guion radiofónico *El enigma de los ojos grises* (1949). El corpus se pone en relación con la evolución del género policíaco en los años veinte a cuarenta del siglo xx, lo que permite contextualizar su análisis. Asimismo, se aportan nuevas claves interpretativas de las piezas. En la novela se detectan elementos policíacos no señalados con anterioridad, además de características de la literatura rosa y de terror. Estas últimas se atenúan en el resto de las obras para potenciar la intriga detectivesca y adecuarse a los límites de los distintos medios. Finalmente, se ofrece un folio inédito del guion de radio que no figura en la edición moderna de la obra, y se plantea la hipótesis de que dicho guion se compone de un solo episodio en vez de en dos.

**PALABRAS CLAVE:** transmedialidad, novela policíaca, teatro policíaco, radionovela, literatura popular.

*EL ENIGMA DE LOS OJOS GRISES, BY JOSEFINA DE LA TORRE,  
AND ITS PROCESSES OF TRANSMEDIALITY*

## ABSTRACT

This paper examines the novel *El enigma de los ojos grises* (1938), by Josefina de la Torre, along with the three works that stemmed from it: the plays *El enigma* (1939) and *Alarma en el condado* (c. 1946), to which Claudio de la Torre also contributed, and the radio script *El enigma de los ojos grises* (1949). The corpus is brought into relation with the evolution of the mystery genre from the twenties to the forties of the 20th century, providing a contextual foundation for its analysis. Likewise, new interpretative keys for the pieces are presented. Previously unnoticed detective elements are detected in the novel, in addition to characteristics of romance and horror literature. The latter elements are attenuated in the rest of the works to enhance detective intrigue and adapt to the limits of different media. Finally, an unpublished page of the radio script is offered, one which is not included in the modern edition of the work, and the hypothesis is raised that the mentioned script consists of a single episode instead of two.

**KEYWORDS:** transmediality, crime fiction, crime play, radio drama, popular literature.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.refiull.2025.51.19>

REVISTA DE FILOLOGÍA, 51; diciembre 2025, pp. 455-480; ISSN: e-2530-8548

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND\)](#)



## 1. INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

Josefina de la Torre (1907-2002) es una de las poetas más significativas del grupo del 27, como se ha venido reivindicando en los últimos años. Artista polifacética, su labor fue más allá de la poesía y alcanzó los ámbitos de la narrativa, el teatro, el cine y la radio, lo que la llevó a crear proyectos relacionados con la intermedialidad. Este estudio se centra en uno de ellos, nacido a partir de su primera novela policiaca, *El enigma de los ojos grises*. Se publicó originalmente en 1938 en Las Palmas de Gran Canaria, ciudad natal de la poeta, y dio lugar a una cadena de trasvases transmediales.

Su hermano Claudio de la Torre (1895-1973) la adaptó al teatro con el título de *El enigma* (1939), y años después ambos firmaron una versión ampliada del drama llamada *Alarma en el condado* (c. 1946)<sup>2</sup>. Asimismo, la autora elaboró un guion radiofónico basado en esta última pieza, que tituló *El enigma de los ojos grises* (1949). Se trata de una radionovela, es decir, «una historia contada a través de capítulos, cuyas entregas pueden ser diarias o semanales» y en la que «las acciones se continúan de emisión a emisión» (Godínez Galay, 2015, p. 3)<sup>3</sup>.

Hasta la fecha, se han realizado diversos estudios en torno a *El enigma de los ojos grises* y el proceso intermedial que siguió. García-Aguilar (2019a) fue pionero en el estudio de la novela, y junto con Coello Hernández ha realizado una importante labor de recuperación y edición de los dos dramas y el guion radiofónico (Torre y Torre, 2021). Además, ambos investigadores han dedicado varios trabajos a este proyecto (Coello Hernández y García-Aguilar, 2021 y 2022; García-Aguilar y Coello Hernández, 2021) y han destacado la importancia que tuvo en la trayectoria artística de Claudio y Josefina de la Torre.

El objetivo de este artículo es contribuir al estudio de las obras mencionadas desde tres vertientes. En primer lugar, las sitúo en el contexto histórico-literario en el que nacieron, poniéndolas en relación con la evolución del género policiaco en la novela, el teatro y la radio españoles de los años veinte y cuarenta del siglo xx. Por otra parte, profundizo en el análisis de las piezas. Identifico algunos motivos policiacos de la novela no señalados con anterioridad, y resalto la vinculación de esta con el género rosa y de terror. Asimismo, aporto información sobre cómo los diversos elementos narrativos cambian al producirse el trasvase al medio teatral y radiofó-

<sup>1</sup> Parte de este artículo ha sido financiado por un contrato FPU2022/00428 concedido a la autora por el Ministerio de Universidades del Gobierno de España.

<sup>2</sup> Esta datación aproximada la aportan García-Aguilar y Coello-Hernández (2021, p. 241).

<sup>3</sup> La radionovela es un subgénero del radiodrama, el cual se define como una forma de «ficción en radio» que emplea los elementos del lenguaje radiofónico –voz, música, sonidos, silencio– para contar una historia (Godínez Galay, 2015, p. 2). No se trata de «lecturas teatrales o literarias con un acompañamiento musical o algún ambiente que vista a la voz, sino de un trabajo complejo de recreación de espacios utilizando solo el sonido» (Aguilera y Arquero Blanco, 2017, p. 119). Ha recibido diversos nombres, entre los que se encuentran *ficción sonora*, *radioteatro*, *audioteatro*, *audiodrama*, *audioficción*, *radioficción* y *ficción radiofónica* (Ortiz Sobrino y Volpini Siso, 2017, p. 17).

nico. Finalmente, ofrezco en el anexo de este trabajo un folio inédito que no figura en la edición moderna del guion radiofónico de Coello Hernández y García-Aguilar (Torre y Torre, 2021), un descubrimiento de valor en el actual contexto de recuperación de la obra de Josefina de la Torre. Planteo, además, la hipótesis de que dicho guion se compone de un único episodio, y no de dos, como consta en la misma.

La investigación se estructura de la siguiente forma. Para empezar, presento un breve panorama de la novela, el teatro y los serials radiofónicos policíacos españoles entre los años veinte y cuarenta del siglo xx, lo que permite contextualizar las obras estudiadas. A continuación, trato la génesis de cada una de las piezas, deteniéndome en la hipótesis sobre el guion de 1949, e identifico los procesos transmediales que tienen lugar. Más adelante, analizo la novela, para lo cual me sirvo de la clasificación de los elementos del género policíaco realizada por Martín Cerezo (2006, p. 40). Dedico el resto del artículo a realizar un estudio comparativo entre las obras.

## 2. PANORAMA DEL GÉNERO POLICÍACO EN ESPAÑA ENTRE LOS AÑOS 20 Y 40: NOVELA, TEATRO Y RADIO

A principios del siglo xx, la novela policíaca se comportó en España como una «colonia cultural» debido a la importación de obras extranjeras. No fue hasta finales de los años veinte cuando empezaron a surgir los primeros escritores autóctonos. Con la excepción de Emilia Pardo Bazán, las novelas policíacas se mantuvieron ancladas en modelos extranjeros y no experimentaron ninguna evolución significativa antes de la Guerra Civil (Valles Calatrava, 1990, pp. 91-94). Lo más relevante de este período fue el surgimiento de colecciones policíacas en los años veinte, la gran mayoría integrada por autores de otros países (Colmeiro, 1994, pp. 127-128).

La traducción de obras extranjeras se reactivó tras la Guerra Civil y a lo largo de los años cuarenta experimentó un rápido crecimiento. La mayoría eran policíacas, románticas y del oeste, pues su conservadurismo formal no planteaba problemas a la dictadura. El género negro, debido a su componente crítico, violento y sexual, llegó de forma irregular.

El auge de la narrativa policíaca se mantuvo hasta principios de los cincuenta y estuvo especialmente ligado a la literatura popular, que experimentaba su época dorada<sup>4</sup>. Se crearon colecciones policíacas de gran éxito, como la «Biblioteca Oro» de la Editorial Molino, la «Biblioteca Iris» de Bruguera, la «Colección Misterio» de Clíper y la «Serie Wallace» de Cisne. Estas novelas eran imitaciones de los modelos anglosajones, firmadas con seudónimos extranjeros y ambientadas en otros países; se buscaba así aumentar las ventas y eludir la censura (Colmeiro, 1994,

<sup>4</sup> Tras la Guerra Civil, la población necesitaba evadirse y las novelas populares eran uno de los escasos entretenimientos disponibles. Su precio era bajo y pronto surgieron servicios de alquiler e intercambios entre los lectores. Su asequibilidad, unida a su sencillez, provocaron su éxito entre los españoles de la época (Eguidazu, 2020, p. 393).

p. 136). *El enigma de los ojos grises* (1938), de Josefina de la Torre, forma parte de esta corriente. Si bien se emplea el seudónimo hispano «Laura de Cominges», sigue las pautas anglosajonas y la trama sucede en Estados Unidos y en un país europeo, probablemente Inglaterra<sup>5</sup>.

Respecto al teatro, pueden establecerse dos etapas en el género policiaco del siglo XX: una que va desde sus comienzos a la inmediata posguerra (1900-1945/50) y otra que parte de esta última fecha y llega a la actualidad (Conde Guerri, 2010, p. 91). Las dos obras dramáticas analizadas se encuadran en la primera. Al igual que en la narrativa, en ella abundaron las traducciones extranjeras, con gran éxito de público, como *La mujer X* (1917), de Alexander Visón, y *El gato y el canario* (1929), de John Willard, al tiempo que los escritores españoles apenas mostraron interés por el género. Por otra parte, durante la posguerra, el teatro policiaco estuvo bajo el estricto control ideológico de la censura, por lo que eludía la crítica social mediante el humor o la ambientación de la trama en otros países (Besó Portalés, 2009, pp. 21-22)<sup>6</sup>.

Las obras de esta primera etapa tenían además del enigma un marcado componente melodramático y sensacionalista. Conde Guerri (2010, pp. 91-92) las asemeja al folletín teatral del siglo XIX, pero con la incorporación de lo jurídico y lo policiaco, así como al melodrama americano, por incluir el amor y el crimen con final convencional. De forma similar, Colmeiro (1994, p. 102) sitúa estas producciones «a medio camino entre el melodrama y la zarzuela musical». Reconoce, no obstante, el importante papel que tuvieron en España a principios de siglo, cuando contribuyeron a la popularización de la literatura policiaca.

Resulta pertinente referirse a la situación específica de las islas Canarias, pues allí se estrenó *El enigma* (1939), como se explicará más adelante. En ellas triunfó el teatro comercial, por lo que cabe suponer que también se representaron allí obras policiacas. Gutiérrez (2004, p. 55) indica que durante la contienda al público burgués solo le interesaban los espectáculos «lujosos, frívolos e intrascendentes», y que en la posguerra solo se incrementó el deterioro de los mismos. Por su parte, Fernández Hernández (2011, p. 518) incide en que tras el conflicto «lo insustancial y el mimetismo enseñorearon nuestros teatros».

Respecto a los seriados radiofónicos policiacos, no existió ninguno en España antes de la Guerra Civil. Si bien la primera radionovela se emitió en 1926 –*Las aventuras de una parisién en Madrid*, de temática sentimental–, este medio estaba todavía en crecimiento, limitado a las clases medias. Fue en la posguerra cuando llegó a su época dorada en España, que Barea (1994, pp. 34-35, 45, 82) sitúa entre 1939 y 1959. El guion de *El enigma de los ojos grises* (1949) se encuadra en la primera etapa distinguida por el investigador, entre 1939 y 1952. Esta se caracterizó por la adaptación del repertorio español clásico, novelas –como el caso analizado– o éxitos

<sup>5</sup> En *El enigma de los ojos grises*, el relato del conde de Rosent-Allen en comisaría revela que la localidad ficticia de Alsbrook se encuentra en el norte de un país europeo. La utilización de topónimos y antropónimos anglosajones induce a pensar que se trata de Inglaterra.

<sup>6</sup> En los años cuarenta, Miguel Mihura y Enrique Jardiel Poncela empezaron a cultivar un teatro policiaco cómico, que triunfaría en las décadas siguientes.

cinematográficos, además de por la emisión de radionovelas con intención propagandística. Los seriales policíacos se insertaban en esta última corriente, pues poseían un claro «moralismo exemplificador»: el orden, representado por la policía, nunca se cuestionaba, y el delincuente siempre era castigado por la ley (Barea, 1994, p. 152).

### 3. GÉNESIS DE LAS OBRAS

Josefina de la Torre publicó diez novelas en el sello editorial La Novela Ideal bajo el seudónimo de Laura de Cominges<sup>7</sup>. En una entrevista confiesa: «Me puse Cominges porque es el segundo apellido de mi madre, y Laura porque me gusta ese nombre» (Morales, 1943, p. 8). Decidió ocultar su identidad debido a que consideraba que estas narraciones eran «literatura menor» (Checa Oviedo, 1997). Su caso es peculiar en el panorama de la literatura popular de su época por dos razones. En primer lugar, su seudónimo no pretende adoptar la fonética anglosajona, pese a ser una estrategia muy habitual en las editoriales. Estas buscaban con ello aprovechar la fama y buena acogida de las obras extranjeras, así como aumentar la credibilidad de lo narrado cuando la novela se ambientaba en otros países. En segundo lugar, la autora canaria firmó con el mismo sobrenombre sus novelas románticas y policíacas, pese a que lo habitual hubiese sido cambiarlo a uno masculino para las segundas (García-Aguilar, 2019b, p. 101).

De las diez novelas, tres eran de temática policíaca: *El enigma de los ojos grises* (1938), *Alarma en el Distrito Sur* (1939) y *Villa del Mar* (1940). A estas hay que añadir *El caserón del órgano*, que vio la luz en 1944 en Ediciones Océano<sup>8</sup>. Son una de las primeras muestras de literatura policíaca escrita por mujeres durante la Guerra Civil y la inmediata posguerra (Godslan, 2007, p. 2; Vosburg, 2011, p. 76). Respecto a *El enigma de los ojos grises*, se publicó en diciembre de 1938 y fue el cuarto volumen de La Novela Ideal. En prensa, se anunció como una novela de misterio (La Novela Ideal, 1939a; La Novela Ideal, 1939b), y un crítico dijo de ella que era «un buen modelo del género policíaco» (N., 1939). Tuvo cierto éxito, ya que en 1941 se publicó una segunda edición<sup>9</sup>, algo no muy habitual en la narrativa popular (García-Aguilar, 2019a, p. 24)<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> El 6 de marzo de 1938 la familia De la Torre Millares creó en Las Palmas de Gran Canaria el sello editorial La Novela Ideal, centrado en narrativa popular. Con él intentaron superar las dificultades económicas avenidas por la Guerra Civil y la muerte del patriarca. Los lectores acogieron el proyecto con entusiasmo, y entre 1938 y 1944 se llegaron a publicar 51 volúmenes de temática romántica o policíaca (Patrón Sánchez, 2022, pp. 3-5). En su tesis doctoral, Patrón Sánchez (2023b, pp. 243-302) dedica un capítulo a profundizar en esta etapa de la vida de Josefina de la Torre.

<sup>8</sup> La Novela Ideal tomó el nombre de Ediciones Océano en 1944 (Patrón Sánchez, 2022, p. 5).

<sup>9</sup> Esta segunda edición no tuvo cambios reseñables respecto a la primera, más allá de la modificación de la portada y la inclusión de tres ilustraciones (García-Aguilar, 2019a, p. 24).

<sup>10</sup> Cuando el periódico *ABC* presentó un nuevo título de Laura de Cominges, *Alarma en el Distrito Sur*, identificó a esta como la autora de *El enigma de los ojos grises* (Otros libros, 1939). Se trata de otra señal del éxito que alcanzó esta novela.

Por su parte, *El enigma* (1939) fue la primera adaptación teatral de *El enigma de los ojos grises*<sup>11</sup>. La firmó Claudio de la Torre con el seudónimo de Alberto Alares, como queda reflejado en la cesión de derechos (Torre y Torre, 2021, p. 136). La obra se promocionó desde el principio como un drama policiaco, lo cual resultaba muy atractivo para el público general<sup>12</sup>. Su repercusión no terminó tras su estreno en 1939<sup>13</sup>, ya que Josefina de la Torre envió a censura una versión sin apenas modificaciones en 1943 para la compañía de Enrique Rambal. Esta se aprobó, aunque no se tienen noticias de si se llegó a representar (Coello Hernández y García-Aguilar, 2021, p. 21).

Asimismo, en torno a 1946, con motivo de la creación de repertorio para la Compañía de Comedias Josefina de la Torre, la obra se amplió con el título *Alarma en el condado*. Se mantuvieron los cinco actos de *El enigma* y se introdujo uno nuevo. Este se situó entre el antiguo primer acto, que pasó a ser el prólogo, y el segundo acto. En el documento mecanoscrito, la firma de Josefina de la Torre figura en primer lugar (Torre y Torre, 2021, p. 141). Después constan el pseudónimo de su hermano y el nombre tachado de Eduardo Moreno Monzón, actor y gerente de la compañía<sup>14</sup>. Esto abre una incógnita sobre el grado de participación de la escritora en la versión de 1939, *El enigma* (Coello Hernández y García-Aguilar, 2022, p. 188).

El último paso del proceso intermedial iniciado por *El enigma de los ojos grises* es un guion radiofónico. Se trata de una adaptación del prólogo y del primer acto de *Alarma en el condado*, lo cual se deduce por la similitud entre los diálogos y las acotaciones. Coello Hernández y García-Aguilar (2021, pp. 27-28) sostienen que el proyecto posiblemente comenzó en enero de 1949, cuando José R. Boeda le escribió una carta a Josefina de la Torre para que le enviara un guion radiofónico de *El enigma de los ojos grises*. Plantean además la hipótesis de que el «primer episodio conservado» pudo haberse emitido el lunes 7 de noviembre de 1949 a las 19:30, a juzgar por los sellos y la anotación que presenta, aunque se desconoce si finalmente se radio<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> García-Aguilar y Coello Hernández (2021, pp. 231-232) dan cuenta de las cuatro versiones del texto que se conservan, entre las cuales incluyen la de *Alarma en el condado*.

<sup>12</sup> La publicidad de la obra comenzó a aparecer en los periódicos el 20 de febrero de 1939, y parte de ella se basó en crear una intriga afín a lo policiaco (Coello Hernández y García-Aguilar, 2021, pp. 16-17). Por otra parte, muchos anuncios insistieron en el género de la pieza mediante construcciones como «drama policiaco en 5 actos» (*El estreno*, 1939a; Cine Cuyás, 1939), «obra de misterio, de intriga» (*El estreno*, 1939a), «atmósfera de misterio» (*El estreno*, 1939b) o «misterio-intriga-emoción» (Cine Cuyás, 1939).

<sup>13</sup> La pieza se estrenó el sábado 18 de marzo a las 21:30 en el Cine Cuyás, y tuvo otras siete representaciones más, lo cual atestigua su éxito (Coello Hernández y García-Aguilar, 2022, pp. 194-196).

<sup>14</sup> El nombre de Eduardo Moreno Monzón podría aparecer tachado porque «cabe intuir que el actor sugirió algunas ideas, aunque no se encargó de la ampliación, como solía hacerse en los guiones cinematográficos» (Coello Hernández y García-Aguilar, 2021, p. 23).

<sup>15</sup> En cambio, se tiene constancia de que el 24 de marzo de 1939 se emitieron algunas escenas del montaje de *El enigma* en Inter-Radio Las Palmas para promocionar el espectáculo (Coello Hernández y García-Aguilar, 2021, p. 26). Con la guerra civil, la radio experimentó un gran desarrollo en las islas Canarias (Yanes Mesa, 2011, p. 112), lo cual permitió que los hermanos De la Torre pudieran emplearla con este fin publicitario.

Como se adelantó en la introducción, al editar el guion radiofónico Coello Hernández y García-Aguilar aluden a la existencia de dos episodios: el primero adaptaría el prólogo de *Alarma en el condado* y el segundo, el primer acto (Torre y Torre, 2021, pp. 121-131). Cada uno está en documentos distintos, como se ha comprobado: en el JTP 122 y el JTP 132 del Fondo Josefina de la Torre<sup>16</sup>, respectivamente.

En el recto del documento JTP 122 hay un guion radiofónico que adapta el inicio de la novela popular *Villa del mar*, de Josefina de la Torre. El guion basado en *El enigma de los ojos grises* se encuentra en el vuelto. Este abarca siete folios mecanografiados que parecen haber sido escritos usando papel de carbón o de calco de color azul. Está muy desgastado, lo que hace difícil su lectura. Por otra parte, el documento JTP 132 presenta en el recto una narración sin título. En el vuelto se encuentra el guion estudiado, que consta de cuatro caras mecanografiadas fácilmente legibles, pero tachadas.

Los investigadores no transcribieron el último de los siete folios del JTP 122. Pese a este descubrimiento, la adaptación del prólogo de *Alarma en el condado* queda incompleta: falta lo que se correspondería con las páginas 46, 47 y 48 de la edición moderna. Si estas fuesen guionizadas, se añadirían previsiblemente al «primer episodio» una o dos páginas adicionales.

Hay dos indicios que conducen a pensar que en realidad los dos episodios diferenciados por Coello Hernández y García-Aguilar (2021, p. 28) son uno solo. El primero de ellos son los paratextos del guion. El primer folio del documento JTP 122 contiene el rótulo «Episodio I», además de los sellos y la anotación de la hipotética fecha de emisión. El documento JTP 132 parece continuarlo, ya que en su último folio presenta el rótulo «Fin del episodio primero». Conviene puntualizar que la materialidad de dichos documentos es distinta, al igual que la naturaleza de los textos que presentan en el recto. Esto último podría haberse originado con posterioridad, en el caso de que se hubiese escrito primero el guion y las hojas se hubiesen reutilizado después para otros asuntos. Sin embargo, también puede pensarse lo contrario; una segunda hipótesis sería que los mencionados documentos son las anotaciones previas de un posible guion perdido, lo cual encaja con la forma en que Josefina de la Torre escribía guiones radiofónicos, tanto basados en sus novelas como en obras de teatro<sup>17</sup>.

El segundo indicio se debe a la longitud del guion. Coello Hernández y García-Aguilar (Torre y Torre, 2021, p. 131, nota 71) señalan que el rótulo del documento JTP 132 se debe probablemente a un error o a un cambio de orden, y en ello se basan para distinguir dos episodios en vez de uno solo. Sin embargo, dichos episodios resultarían demasiado cortos para ser radiados: el primero constaría de entre

<sup>16</sup> El Fondo Josefina de la Torre se conserva en la Casa-Museo Pérez Galdós del Cabildo de Gran Canaria.

<sup>17</sup> Esta segunda hipótesis que explica la diferente materialidad de los documentos JTP 122 y JTP 132 ha sido sugerida por uno de los revisores de este artículo, al que le agradecemos su aportación. Por otra parte, Coello Hernández (2021, p. 137) y Coello Hernández y García-Aguilar (2021, p. 27) recogen los títulos de las novelas y obras teatrales que Josefina de la Torre adaptó al medio radiofónico.



Figura 1. Relaciones intermedias a partir de *El enigma de los ojos grises* (1938).

ocho y nueve folios y el segundo, de cuatro. Los seriales radiofónicos policíacos de los años 50 solían consistir en «un guion técnico y literario de entre 12 y 15 folios, desarrollados a lo largo de 30 minutos» (Barea, 1994, p. 155). Por ende, parece más plausible que los dos documentos formen un solo guion de entre doce y trece folios.

#### 4. ANÁLISIS DE LAS OBRAS

El repaso de la génesis de las obras evidencia que la novela *El enigma de los ojos grises* (1938) es el hipotexto de todas las obras posteriores. Asimismo, *El enigma* (1939) lo es de *Alarma en el condado* (c. 1946), y esta última lo es del episodio de radionovela *El enigma de los ojos grises* (1949) (véase la figura 1).

Dentro de la clasificación tipológica que realizan Gil González y Pardo (2018, pp. 34-35) de los procesos transmediales –imitación, reescritura y transficción–, *El enigma de los ojos grises* encaja en la primera categoría<sup>18</sup>. Hay en los hipertextos una voluntad de reproducir fielmente el argumento de sus respectivos hipotextos, si bien se insertan variables insoslayables debidas al cambio de medio. Estas se investigarán más adelante; primero, es preciso ocuparse del hipotexto principal: la novela.

#### 4.1. LA NOVELA *EL ENIGMA DE LOS OJOS GRISES* (1938)

*El enigma de los ojos grises* consta de 24 capítulos y un epílogo. El argumento cuenta cómo el joven financiero Roberto Stanley va a pasar las vacaciones a su castillo en Alsbrook. Una vez allí empiezan a ocurrir sucesos misteriosos y descubre que

<sup>18</sup> Gil González y Pardo (2018, p. 21) entienden la transmedialidad como el «trasvase no solo de obras sino también de materiales argumentales, o incluso repertorios y patrones narrativos, entre diferentes medios».

tiene unos nuevos vecinos, el conde de Rosent-Allen y su sobrina, Glenda Branley. Su criado Oliver y su perro Tom mueren envenenados, lo que inicia una serie de investigaciones que culminan con el descubrimiento de crímenes pasados y la detención del asesino, Gary Lester.

La trama puede dividirse en tres partes que se corresponden con las propias del relato policiaco: crimen (perturbación), investigación y solución (Martín Cerezo, 2006, p. 107). En los primeros capítulos se introducen una serie de hechos misteriosos cuyo clímax es el crimen que perturba el orden social: el asesinato de Oliver y de Tom. Esto lleva al inicio y desarrollo de la investigación. Por último, se producen una serie de confesiones que, unidas a los datos recogidos durante la segunda parte, llevan a la detención de los criminales y el restablecimiento del orden inicial.

Los personajes se mueven por una gran variedad de espacios, entre los cuales destaca el castillo de Roberto Stanley. Para el financiero, se trata de un lugar de reposo: lo asocia con su infancia y tiene reciente el recuerdo de las plácidas vacaciones anteriores. Este ambiente seguro y tranquilo, conocido como «ámbito burgués de vida», es propio de la literatura policiaca (Martín Cerezo, 2006, p. 77); se observa en muchas obras de Agatha Christie y en *El misterio del cuarto amarillo* (1907), de Gaston Leroux. En él, la ruptura de la confianza producida por el asesinato de Oliver y Tom tiene mayor trascendencia y precisa de una investigación para volver al estado de paz anterior. Otros espacios que contribuyen a crear la ambientación policiaca de la obra son el castillo vecino donde se oculta Lester –que, adelanto, se relaciona con la literatura gótica–, y la tienda de antigüedades de Isaac Luthan, que funciona como tapadera de un negocio de tráfico de drogas.

La novela se inicia con un asesinato, como suele ser habitual en el género. Las autopsias confirman que Oliver y Tom han sido envenenados con un estupefaciente; al perro, asimismo, se le ha extraído el corazón. No son muertes naturales, por lo que se crea un clima en el que todos sospechan unos de otros y que se materializa en las palabras que dirige el comisario de Alsbrook a Roberto: «Oígame usted un consejo, amigo mío. Desconfíe de todo el mundo. Hay alguien que sin duda le quiere mal y atenta contra su vida» (Torre, 2021, p. 127).

La investigación da pie a varias analepsis, un recurso común de las narraciones policiacas (Martín Cerezo, 2006, p. 87), que en este caso permite al lector ahondar en las motivaciones subyacentes a los crímenes. Se destapa el tráfico de drogas de Luthan, así como los diversos delitos cometidos por Lester. Este no solo es responsable de los asesinatos de Oliver y de Tom; también mata al enfermero del manicomio donde estaba ingresado, amenaza a los Branley, hiere mortalmente a Muriel cuando la policía va a capturarlo, e intenta acabar con la vida de Roberto en dos ocasiones.

Los dos delincuentes mencionados tienen un perfil distinto. Luthan actúa movido por la avaricia. Esta característica, junto a su condición de judío y su aspecto físico desagradable, remite a una visión antisemita tradicional. Por su parte, Lester se corresponde con el estereotipo del asesino loco, carente de empatía y con una fijación irracional, que se observa en mitos como el de Jack el Destripador. Su objetivo es asesinar a Roberto, pues cree que él y su esposa Muriel fueron amantes: los delitos que comete no son más que medios para llegar a este fin.

Asimismo, Lester presenta dos personalidades, lo cual remite al mito del doble, presente en un antecedente tan claro como *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson. A veces utiliza su fuerza física, como cuando mata al enfermero o se ensaña con Glenda pegándole una paliza. En otras ocasiones, es frío y calculador, lo que le hace optar por envenenar, emplear armas de fuego y presentarse ante Roberto fingiendo ser el asustadizo criado de los Branley. Su crueldad se manifiesta cuando tras envenenar al perro Tom, le extrae el corazón para aumentar el sufrimiento del financiero. Llega a ser animalizado en su enfrentamiento final con Roberto, señal de su locura y peligrosidad: «Se había agazapado junto al piano, en la actitud de una fiera al acecho, y sus ojos perdidos y brillantes marcaban en el rostro, junto con la mueca de la sonrisa, su espantosa locura» (Torre, 2021, p. 171).

El grado de inocencia de las víctimas de Lester es diferente. Destaca la falta de culpabilidad del protagonista, Roberto, y de su interés amoroso, Glenda: él no tuvo ninguna aventura con Muriel y ella es solo una joven incapaz de rebelarse contra su captor. Ambos disfrutarán de un final feliz tras el caso, que el lector percibe como «merecido» gracias a la bondad de ambos. A excepción del enfermero, que muere haciendo su trabajo, el resto de víctimas tiene mayor responsabilidad en lo ocurrido, pues deciden caer bajo el influjo de Lester: el conde de Rosent-Allen depende de él debido a su adicción a la morfina<sup>19</sup>, Muriel se casó pese a la desaprobación de su hermano y Oliver traiciona a Roberto por dinero. Estos tres personajes, nótense, experimentan un final menos halagüeño: el primero acaba hospitalizado y los otros dos, asesinados.

Cabe destacar que en la novela no hay *fair play*. Los principales sospechosos a lo largo de la trama son Walter –el ayuda de cámara de Roberto–, y Glenda. El primero pronto pasa a estar bajo la vigilancia de la policía y presenta un comportamiento anormal que despierta el recelo del lector. Por su parte, Glenda es un personaje ambiguo; parece implicada desde el principio en los sucesos de Alsbrook, pero se desconoce de qué modo. Otros sospechosos son, por orden de aparición, Laurence Branley, el conde de Rosent-Allen y Ketty. Por tanto, Lester, el verdadero asesino, no figura como sospechoso en ningún momento, y su culpabilidad se confirma directamente al final de la novela. Esto impide que el lector pueda descubrirlo antes que los investigadores.

Finalmente, es relevante detenerse en los agentes que se ocupan de la investigación del crimen. El comisario de Alsbrook y el comisario general Roger Walton son los principales representantes de la policía. Realizan una labor minuciosa y dan así una imagen dogmática y reivindicadora de las fuerzas del orden, algo común en las narraciones de la época. Por su parte, Roberto, Walter y Muriel investigan por cuenta propia, si bien se prestan a colaborar con los comisarios. Obtienen infor-

<sup>19</sup> La dependencia del conde de Rosent-Allen a la morfina puede entenderse como un homenaje a Sherlock Holmes. Josefina de la Torre conocía al personaje, ya que su novela *Villa del Mar* (1941) escribe lo siguiente: «Se sentía casi un Sherlock Holmes» (Torre, 2021, p. 417). La deuda con el detective británico es frecuente en esta generación de escritores de narrativa popular.

mación por medio de trabajos de archivo, entrevistas, persecuciones... Priorizan la acción antes que la deducción, por lo que ninguno de ellos se corresponde con el arquetipo detectivesco<sup>20</sup>. Es por ello que *El enigma de los ojos grises* no es una novela policiaca clásica, sino una novela de aventuras policíacas, como ha explicado García-Aguilar (2019a, pp. 26, 28).

Por otra parte, varios elementos de la novela pueden emparentarse con la literatura de terror. Las impresiones de Roberto resultan fundamentales para crear una atmósfera similar a la de este tipo de relatos. El protagonista se siente amenazado desde su llegada a Alsbrook –en su primera noche ya tiene pesadillas–, y llega a relacionar este sentimiento con lo sobrenatural. No solo piensa que sobre él pesa «una fatalidad indescifrable» y que «una fuerza oscura y poderosa» se ha vuelto en su contra, sino que además menciona en dos ocasiones que lo ocurrido le hace creer en los fantasmas (Torre, 2021, pp. 115-116, 129, 139).

En línea con esta ambientación, la novela incluye el motivo de la casa embrujada, el cual aparece también en otras novelas de Josefina de la Torre, *Villa del Mar y El caserón del órgano* (García-Aguilar, 2019b, pp. 103-107). En *El enigma de los ojos grises*, el episodio sucede en el castillo de los Branley, un espacio que de por sí tiene una clara influencia de la literatura gótica, en la que proliferan este tipo de construcciones (López Santos, 2008, p. 205). Se trata de un edificio que ha estado abandonado durante años e incluso un personaje, el jockey Renato, dice que está embrujado. Cuando Roberto lo visita por primera vez para cenar con los Branley, su deterioro es evidente, pero no resulta un lugar amenazador. En cambio, en su segunda visita, cuando entra sin invitación, todo parece más sombrío; incluso las flores despiden un aroma enervante. Poco después se encadenan varias personificaciones que hacen parecer que la casa está encantada:

Los golpes arreciaban y la casa toda empezó a temblar estremecida. Se oían chocar los cristales de los vasos sobre el mármol de las pesadas mesas. Las argollas de las altas cortinas sonaban entre sí, y las lujosas lámparas de bronce hacían entrechocar sus cadenas y arandelas. La casa entera parecía despertar despavorida. (Torre, 2021, p. 122)

En los personajes también hay huellas de la literatura de terror; concretamente, en el conde de Rosent-Allen y su sobrina Glenda. El primero se relaciona con el estereotipo del vampiro, otro arquetipo de la literatura gótica: viste entero de negro, su piel es de un blancor extraordinario, tiene el pelo tan blanco que parece haber sido casi albino, y sus facciones finas y acusadas resultan aristocráticas. Además, cuando Roberto lo conoce, su caballo se detiene en seco y se queda con las patas rígidas en el suelo, como si estuviese intimidado.

<sup>20</sup> Martín Cerezo (2006, pp. 61-63) recoge las características del primer modelo de detective de la narrativa policiaca, entre las que se encuentra la posesión de «cualidades intelectuales en grado extremo», lo que le permite realizar complejas deducciones para resolver los casos.

Por otro lado, el personaje Glenda encaja en el arquetipo de «mujer monstruosa» (Garcerá, 2021, p. 14), por lo que trasgrede el canon de la época. Destacan especialmente sus ojos, «grises, casi exentos de pupilas, alargados y oblicuos, de transparencias irreales, que hacían pensar en historias de maleficios» (Torre, 2021, p. 106). La atracción que esta mirada ejerce sobre Roberto es irresistible. Además, cuando este la oye cantar, todos los efectos parecen multiplicarse, hasta el punto de que él siente que su voz envuelve sus sentidos «como en un sueño de locura»; un efecto que puede asociarse con el canto de las sirenas. Glenda también se relaciona con lo fantasmagórico. Cuando Roberto la ve por primera vez a través de la ventana, parece una aparición, pues cuando sale al jardín es incapaz de encontrarla, como si se hubiese esfumado. Además, durante noche en la que cenan juntos, se alude a su «andar leve» y a que se mueve «deslizándose sobre la alfombra» (Torre, 2021, pp. 112-113).

Si bien el objetivo central de la novela es la resolución del misterio de Alsbrook, también hay espacio para un triángulo amoroso, formado por Roberto, Muriel y Glenda, lo cual puede explicarse por el éxito que tenía el género rosa en la época. El financiero se presenta como un buen pretendiente: rico, caballeroso, discreto y con un físico muy atractivo, como reconoce la propia Muriel (Torre, 2021, p. 155). Las mujeres no se quedan atrás. Muriel es inteligente, culta y atlética, al tiempo que Glenda posee una «original belleza» y ejerce la ya mencionada atracción sobre Roberto. Ninguna de las dos, en tanto que rivales amorosas, muestra una superioridad clara sobre la otra, como sí ocurre en otras novelas rosas de Josefina de la Torre, como *Idilio bajo el terror* (1938) o *María Victoria* (1940). Lo único reseñable es que Muriel supera en edad a Roberto, mientras que Glenda es muy joven, como solía ocurrir con las protagonistas de las novelas rosas (Amorós, 1968, p. 21).

Cuando Roberto llega a su castillo, se intuye la soledad que padece: «Los había perdido a los tres y se había quedado solo. Solo en aquel gran castillo....». Está por tanto receptivo a encontrar una mujer con la que compartir su vida. Si bien Muriel fue en el pasado «uno de sus más agradables *flirts*», la relación no prosperó debido a que ella estaba casada con Lester (Torre, 2021, pp. 98, 123). Así pues, durante los sucesos de Alsbrook, el verdadero interés amoroso del protagonista es Glenda, y ella le corresponde; sin embargo, al principio no son conscientes de ello, lo que le da más emoción a la trama. El triángulo amoroso se dirime definitivamente cuando Muriel muere y Glenda y Roberto, libres de la amenaza de Lester, se casan.

Por otra parte, hay cuestiones de la novela que escapan de los estereotipos de la literatura popular y le dan un punto de originalidad: la caracterización de Glenda y Muriel y el lenguaje empleado. Las dos mujeres mencionadas presentan características propias de la mujer moderna<sup>21</sup>, un modelo femenino muy distinto del franquista; la tensión entre ambos patrones atraviesa la obra narrativa de Josefina de la

<sup>21</sup> El proceso de modernización de la mujer alcanzó su máximo apogeo en España en los años veinte (Mangini 2000, p. 75). Durante la Segunda República las mujeres continuaron adquiriendo libertades. La propia Josefina de la Torre encarnó este modelo de mujer, como se observa en la biografía que encabeza sus poemas en la *Antología de poesía contemporánea* (1934) de Gerardo Diego.

Torre, como reflejan varias investigaciones<sup>22</sup>. Muriel, además de poseer las virtudes ya mencionadas, es muy activa, pues se involucra por cuenta propia en la resolución del caso. Además, abandona a su marido cuando es infeliz y se muestra escéptica respecto a las historias de fantasmas, mostrando una gran racionalidad. También ha trabajado como secretaria y cajera, si bien esto no entra en contradicción con lo difundido por la Sección Femenina, la cual admitía el empleo femenino, limitado a una etapa de la vida y en ciertas profesiones adecuadas (Barrera, 2019, p. 274). Por su parte, Glenda conduce con gran destreza y ayuda activamente al financiero pese a la amenaza de Lester. No obstante, ambas mujeres terminan apoyándose en Roberto para que las salve del peligro.

Pese a que el lenguaje de la novela tiene una clara vocación popular, hay ciertos pasajes que demuestran el oficio poético de Josefina de la Torre. Esto se observa, por ejemplo, cuando se describe el aspecto físico de Glenda y su influencia sobre Roberto. El conde de Rosent-Allen se la presenta formalmente al financiero, y se dice de ella que lleva un «traje de tafetán color de acero» y que tiene «el pelo color de bronce» (Torre, 2021, p. 111). La frialdad de los metales concuerda con el carácter distante de la joven, lo que muestra cierta voluntad de estilo por parte de la autora. Asimismo, cuando Glenda canta, se dedican varias líneas a describir el éxtasis musical que vive Roberto:

Y la misma sensación de éxtasis, de entrega total de todo su ser, empezó a adueñarse de Stanley. Los contornos de la habitación habían perdido su forma. No veía colores ni sombras, no percibía nada a su alrededor. Tan solo aquella voz y aquella mirada estaban en sus oídos y en sus ojos, envolviéndole los sentidos como en un sueño de locura (Torre, 2021, p. 112).

Este pasaje podría relacionarse con la leyenda «Maese Pérez el organista», de Gustavo Adolfo Bécquer. En ella, aquellos que oyen tocar su instrumento a Maese Pérez viven un éxtasis, esta vez de naturaleza religiosa. Josefina de la Torre era, no olvidemos, era una gran admiradora del poeta sevillano<sup>23</sup>. Asimismo, muestra el vínculo de la autora con la música; ha de recordarse que cantó en las representacio-

<sup>22</sup> Patrón Sánchez (2023a, p. 26) sostiene que las protagonistas de las novelas rosas de Josefina de la Torre «encarnan a la perfección los ideales y los valores defendidos por la Sección Femenina», mientras que en sus narraciones policíacas hay personajes femeninos que contravienen este modelo. Por su parte, Navas Ocaña (2023, p. 85) también argumenta que la autora canaria creó varios personajes con rasgos de la mujer moderna que ella misma fue «años atrás», si bien su selección no coincide por completo con la realizada por Patrón Sánchez. Finalmente, Soler Gallo (2016, pp. 137-138; 2021, pp. 191-194), García-Aguilar (2019c, p. 156), Patrón Sánchez (2022) y Pelegrina (2024, p. 156) analizan más concretamente ciertas novelas rosas, evidenciando su conexión con el ideario de la Sección Femenina.

<sup>23</sup> Josefina dictó dos conferencias sobre la figura de Bécquer, una en 1964 y otra en 1971, y dejó escrito en una de sus libretas «Habría querido ser Gustavo Adolfo Bécquer» (Garcerá, 2020, p. 24). La versión redactada de la conferencia de 1971 ha sido recientemente publicada en el volumen *Al habla con Josefina de la Torre. Entrevistas, artículos y textos de una vida en la esfera pública (1931-2001)* (Coello Hernández, Garcerá y García-Aguilar, 2024, pp. 348-365). Por otra parte, varios de los poemas de la artista canaria contienen referencias a la obra del sevillano, como los que empiezan «Semana

nes de *El enigma* de 1939, en las que interpretaba a Glenda (Coello Hernández y García-Aguilar, 2021, p. 18)<sup>24</sup>.

#### 4.2. LA OBRA DE TEATRO *EL ENIGMA* (1939)

La simplificación del título de la novela, que da como resultado *El enigma*, se debe a que en la obra de teatro «se restó importancia al detalle de los ojos grises, de gran efectismo narrativo, pero que en escena ofrecía menos posibilidades» (Coello Hernández y García-Aguilar, 2022, p. 191). La pieza consta de cinco actos divididos en un número variable de escenas, que oscilan entre las seis y las nueve. Su estructura es similar a la de la novela, ya que se sigue el esquema de crimen-investigación-solución: en el segundo acto Oliver muere envenenado, en el tercero y el cuarto se desarrolla la investigación, y en el quinto esta concluye con la detención de Luthan y la muerte de Lester.

El primer acto es la mayor novedad estructural. Funciona como una especie de prólogo, ya que sucede meses antes de los crímenes de Alsbrook, cuando Lester acaba de escapar del manicomio. La tensión se construye desde el principio mediante dos recursos: uno sonoro, la campana de alarma, y otro visual, el personaje desconocido que cruza la escena «como perseguido» (Torre y Torre, 2021, p. 37). Se empieza, por tanto, con un misterio –la identidad del personaje–, que, junto al tema de la persecución, son elementos típicamente policíacos. En la obra de teatro resulta fundamental el desarrollo de estos hechos, que en la novela solo se relatan brevemente. Esto se debe no solo a que da información clave en la resolución del misterio, sino porque en el medio teatral las acciones y los gestos son herramientas mucho más eficaces para generar sentido que el diálogo (Lavendier, 2003, p. 379).

Los límites espacio-temporales del teatro influyen en la adaptación de diversos aspectos de la novela. En cuanto a los personajes, en la novela intervienen más de una veintena, mientras que en la obra de teatro el elenco se reduce a quince. Esta modificación se debe a que un número elevado de personajes podría confundir al espectador y elevar el presupuesto de la obra.

Respecto al tiempo, se condensan los hechos de Alsbrook, lo cual aumenta la intensidad. Este fenómeno es especialmente destacable en el cuarto y el quinto acto, que llegan a superponerse temporalmente. Ambos están conectados por la llamada de teléfono del conde de Rosent-Allen: al final del acto cuarto, Glenda la recibe y al principio del quinto, el conde la realiza. Finalmente, la disposición de los acontecimientos de la trama es lineal. Esto era frecuente en las obras policíacas de posguerra que trataban sobre un crimen aún no cometido, ya que «añade al suspense la

---

Santa isleña de inefable memoria» y «No digáis que agotado su tesoro», y el titulado «A la manera de Bécquer» (Torre, 2020, pp. 104, 241, 277).

<sup>24</sup> Siemens Hernández (2007) y Coello Hernández (2024) han estudiado las incursiones de Josefina de la Torre en el ámbito de la música.

inquietud propia del delito no consumado pero que amenaza con llevarse a cabo» (Besó Portalés, 2009, p. 464).

En *El enigma*, los múltiples espacios de la novela quedan reducidos a tres: el despacho del director del manicomio de Carrington (acto 1), la biblioteca del castillo de Alsbrook (actos 2 y 4), y el salón del castillo del conde de Rosent-Allen (actos 3 y 5). Las casas lujosas eran comunes en el teatro policiaco español de posguerra, pues contrastaban con el horror del crimen cometido (Besó Portalés, 2009, p. 468). En este caso, son además espacios aislados, lo que dificulta la intervención de la policía. Por su parte, el manicomio es también un tópico en el género, y contribuye a la creación de una atmósfera inquietante desde el principio (García-Aguilar y Coello Hernández, 2021, p. 238).

Las acotaciones son concisas, por lo que se le da bastante libertad creativa al director a la hora de escoger la escenografía. La edición moderna del texto, al fin y al cabo, parte de un libreto «que cuenta con bocetos y anotaciones de montajes, testimonio del estreno de *El enigma*» (Coello Hernández y García-Aguilar, 2021, p. 34). Se da poca información sobre cómo deben ser el manicomio o el castillo de Roberto, más allá de detalles técnicos, como las puertas de entrada y salida de los personajes y algunos muebles. Solo se percibe la voluntad de crear una atmósfera lúgubre en la descripción del castillo del conde de Rosent-Allen: «Habitación sombría, de pesados muebles, dando el conjunto todo una impresión de vejez y abandono. [...] Media luz». Incluso los personajes inciden en esta percepción: Walter dice que está «casi en ruinas» y el conde de Rosent-Allen, que es un «caserón destartalado» (Torre y Torre, 2021, pp. 66, 49, 68).

Por otra parte, las acotaciones intentan recoger las emociones propias de una trama novelesca oscura, como puede observarse en la siguiente lista no exhaustiva de ejemplos: «Sorprendido», «Bruscamente», «Con amargura», «Inquieta», «Aterrada», «Evasivo», «Alarmada», «Turbado», «Fríamente», «Con intención», «Con aire misterioso», «Impaciente», «Con terror» y «Acobardado» (Torre y Torre, 2021, pp. 39, 43, 46, 47, 48, 50, 54, 64, 65, 76, 81, 82, 92, 100). También hay acciones de personajes que contribuyen a crear tensión, como las constantes interrupciones, las vacilaciones o las pausas antes de hablar. Todo ello redonda en la ambientación sombría de la obra.

La escena en la que Roberto Stanley ve el rostro de Glenda a través de la ventana puede servir para entender cómo opera el paso de la novela al teatro. La posición que ocupa en la trama difiere: mientras que antes de que suceda en la narración hay solo pequeños indicios de peligro, como el encuentro con el extraño viajero o el hallazgo del primer frasco, en la pieza teatral hay señales de alarma más graves, como el asesinato del perro y el anónimo. Esto se debe a la condensación temporal de esta última obra, ya mencionada.

Por otra parte, en la novela la escena tiene un ritmo pausado. El narrador se centra en la subjetividad de Roberto: desde sus emociones de calma o inquietud, hasta su atracción por los ojos de Glenda o su sensación de no poder moverse. En la obra teatral, al no haber narrador omnisciente, la escena se plantea de otra forma. Roberto se queda dormido al oír a Glenda y se despierta cuando deja de cantar. Se mantienen elementos como el sonido del viento entremezclado con su voz o la luz de la luna sobre su rostro, fácilmente escenificables. El financiero solo ve a la mucha-

cha fugazmente, y poco después le transmite a Ketty su malestar y sus dudas sobre lo percibido, un recurso que permite al espectador conocer su subjetividad.

Respecto a los géneros populares, a la hora de condensar la trama de la novela se privilegia uno de sus ejes argumentales, el policiaco, y se elimina prácticamente todo lo que queda en su periferia. Con ello se trata de encajar el horizonte de expectativas del espectador medio de la época, acostumbrado al teatro comercial de este género. El montaje resultante es realista y funciona de manera autónoma respecto de la novela, ya que no es necesario haberla leído para entender la trama. En cuanto a los crímenes, el único que no se produce en *El enigma* es el asesinato de Muriel. Este personaje pierde trascendencia en la adaptación: no investiga por iniciativa propia y tampoco forma parte de un triángulo amoroso con Roberto y Glenda. En consecuencia, su muerte no tendría el mismo efecto que en la novela y por ello probablemente se eliminó. Por otra parte, los roles de los personajes respecto al crimen cambian, simplificándose.

Los personajes de Luthan y Lester siguen siendo los delincuentes y tienen un mayor protagonismo. El primero sigue siendo caracterizado como un avaro. Se destaca la ilegalidad de sus negocios; al mismo tiempo, su reiterada afirmación de que él es un comerciante honrado, que mantiene incluso tras ser detenido, resalta su hipocresía. Respecto a Lester, en la novela su existencia y su culpabilidad se descubren tardíamente, por lo que prima el misterio sobre la naturaleza de la amenaza. En cambio, la obra de teatro dedica todo el primer acto a presentar al personaje a través del diálogo entre Dixon y el director del manicomio. Su motivación para matar a Roberto son celos, de nuevo infundados. Todo ello hace que encaje de nuevo con el tipo de personaje «loco, de psicología enferma y comportamiento impredecible», que era habitual en el teatro policiaco de posguerra (Besó Portalés, 2009, p. 442).

Por ello, en *El enigma* el misterio se transforma en tensión: el espectador sabe que un asesino peligroso está buscando a su víctima. Además, como la luz difusa le impide ver su rostro cuando cruza el escenario, desconoce si se hace pasar por otro personaje. Y así es: Lester aparece varias veces en escena actuando como el criado de los Branley. Si bien al entrevistarse con Roberto continúa fingiendo cobardía, en el acto cinco empieza a presentar conductas violentas: sujeta a Luthan del cuello y llama a Glenda por su nombre en vez de por su apellido, sin respeto. Su transformación termina cuando intenta disparar a Roberto, pues en este punto «la mueca de su rostro marca su terrible locura» (Torre y Torre, 2021, p. 104).

Respecto a las víctimas, Roberto sabe que corre peligro desde el principio. No solo por la temprana muerte de su perro y de Oliver; también recibe un anónimo que lo evidencia. Pierde el carácter activo que tenía en la novela, y pasa de ser un héroe que investiga a una víctima. Se eliminan los encuentros misteriosos entre él y Glenda, así como sus intentos por descubrir la identidad de Laurence, ya que se desvían de la intriga principal. Mantiene su valentía, pero depende de Dixon: sale con él a examinar el terreno cuando Glenda dispara en el jardín, y va a avisarlo cuando la joven va a enfrentarse a Lester al final de la obra. En cuanto a los Branley, el espectador sabe desde el primer acto que tienen una relación con Lester que los perjudica, lo que genera intriga, y conforme avanza la trama va obteniendo más información al respecto.

Aunque en *El enigma* se desvele desde el principio que Lester es el asesino, se desconoce cuándo y cómo tratará de matar a su víctima, o si tiene cómplices. Por tanto, sigue siendo posible la existencia de sospechosos. Walter lo es por los mismos motivos que en la novela, si bien no se presenta como el «criado perfecto» de Roberto, sino como aquel que va perdiendo su confianza día tras día. En cuanto al conde, es una figura más ambigua que en la narración. Mientras que las sospechas de Dixon y otros personajes se dirigen hacia Walter, el conde despierta recelos especialmente en el espectador debido a su antigua amistad con Lester y a la vigilancia que ejerce sobre Glenda. Sin embargo, protege en varias ocasiones a su sobrina, y al final de la obra termina de enmendarse cuando decide ayudarla a detener a Lester.

Dixon es el principal investigador en la obra de teatro. Se instaló en Alsbrook como médico rural, pero dado el aislamiento de la zona, suple la labor de la policía. Él era el médico responsable de Lester en el manicomio y la huida de este truncó su carrera. Colabora con la policía, si bien su objetivo principal es redimirse, como él mismo explica: «Trato de curar con el menor dolor. Mi misión se reduce a procurar la detención de Lester, de cuya evasión fui en parte responsable» (Torre y Torre, 2021, p. 101). Esto influye en el desenlace de la obra, ya que avisa a un agente de policía para que detenga a Luthan, pero renuncia a perseguir a los Branley, pese a ser clientes del traficante.

Glenda no investiga como Dixon, pero tiene un papel muy activo en la resolución del caso; es más, ellos dos son los únicos personajes que salen en todos los actos. Deja de ser un personaje ambiguo, aunque el médico sospeche de ella. Mientras que en la novela se descubría su inocencia al final, en la obra de teatro esta se evidencia en el acto tres, cuando la joven advierte a Roberto del peligro. Igualmente, pese a ser incapaz de rebelarse contra Lester sola, demuestra ser un personaje valiente y activo, lo que contrasta nuevamente con el ideal de mujer promovido por la Sección Femenina. Los ejemplos son abundantes: manda un anónimo a Roberto, dispara en el jardín porque siente que alguien ronda la casa, insta a su tío a rebelarse contra Lester... Otros personajes refuerzan esta impresión: Luthan dice que «Miss Branley se basta para defenderse» y el conde admite que «Glenda descubrió la verdad» (Torre y Torre, 2021, pp. 95, 102).

Por otro lado, *El enigma* se elimina gran parte del componente de terror que tenía la novela. Lo sobrenatural apenas se evoca y el castillo de los Branley mantiene su apariencia sombría, pero no tiene lugar el episodio de la casa embrujada. Respecto a los personajes, el conde de Rosent-Allen no tiene un aspecto vampírico, ya que las acotaciones no lo describen. Por su parte, Glenda, pierde sus inquietantes ojos grises debido a las dificultades para representarlos en escena. Pese a eliminarse el componente monstruoso, la presentación de la joven en el manicomio intenta general inquietud en el espectador. Se ríe sin justificación aparente, por lo que «responde al arquetipo de la histérica, que cuenta con un amplio desarrollo en el teatro del siglo XIX». Además, se mantiene el momento en el que Roberto ve su rostro a través de la ventana de su castillo, lo que la convierte «en una suerte de aparición fantasmal» (García-Aguilar y Coello Hernández, 2021, pp. 238-239). Por otra parte, no hay ninguna indicación explícita en las acotaciones de que ejerza una atracción irresistible sobre el financiero, lo cual hace más ambigua su relación.

Asimismo, en *El enigma* la trama amorosa se modifica. Roberto, en vez de ser un pretendiente irresistible, queda caracterizado como un hombre solitario, impulsivo, caprichoso y mujeriego. Muriel enfatiza e incluso le pregunta socarronamente «A ver, ¿de cuántas mujeres te has enamorado desde que no nos vemos?» (Torre y Torre, 2021, p. 77). De hecho, la relación de Roberto con su antigua amante, la bailarina Bebé Lorraine, se menciona más veces que en la novela. Por otra parte, se elimina el triángulo amoroso, pues Muriel no siente atracción por Roberto en ningún momento; de hecho, tuvo que desengañarlo. Se comporta con el financiero con camaradería y solo le ocultó su matrimonio con Lester por vergüenza; en la novela, en cambio, lo hacía porque estaba enamorada.

La relación entre Glenda y Roberto no alcanza la misma intensidad que en la narración, pues no se casan. Sin embargo, los diálogos dejan entrever que sí existe un interés mutuo entre estos personajes. Muriel le dice a Roberto lo siguiente: «Pero, en el fondo, te desespera también la situación de Miss Branley. Te interesa la muchacha, ¿no es eso?». Por su parte, Dixon intuye que quizás Glenda tiene celos de la secretaria y declara que «a Miss Branley le interesa... demasiado el señor Stanley». Además, el financiero le dice a la muchacha que se siente «unido a su vida» como a la suya propia (Torre y Torre, 2021, pp. 77, 98, 88), y también se niega a abandonarla cuando esta le aconseja huir del peligro. Estos indicios dan pie a que el director de la pieza pueda crear, si lo desea, complicidad y tensión entre la pareja sobre las tablas, algo factible en la posguerra, ya que muchas obras policíacas incluían un conflicto sentimental (Besó Portalés, 2009, p. 458).

#### 4.3. LA OBRA DE TEATRO *ALARMA EN EL CONDADO* (C. 1946)

*Alarma en el condado* tiene cinco actos y un prólogo. El acto añadido se convierte en el primero y no está dividido en escenas, a diferencia de los otros. En él, Glenda y Ketty se encuentran en la tienda de antigüedades de Isaac Luthan cuando van a comprarle drogas al traficante. Dicho encuentro se contaba a través de los diálogos en *El enigma*, por lo que su puesta en escena en *Alarma en el condado* facilita al espectador su comprensión. Intervienen ocho personajes. Tres ya estaban incluidos en *El enigma*: Luthan, Ketty y Glenda. Se añaden cinco: la Mujer, James, Bob, Jack y el Policia. Resultan especialmente significativos Luthan, Bob y Jack. Se profundiza en la psicología del primero, y los dos últimos forman un dúo criminal con matices cómicos.

La preocupación constante de Luthan por que la policía descubra sus negocios ilegales carga de tensión la escena. Vuelve a incidirse en la avaricia de este personaje, y su reacción por la muerte de James, su empleado, a manos de los delincuentes Bob y Jack va en esta línea: «Ahora te llevas mis secretos, pero me dejas en cambio tus ahorros. Te has portado bien hasta el final» (Torre y Torre, 2021, p. 120). Esta muerte era necesaria a nivel diegético, ya que si el empleado siguiera vivo sería lógico que él fuese a Alsbrook, en lugar de su jefe.

Respecto a Bob y Jack, destaca su caracterización como dúo: mientras Jack es alto y delgado, Bob es gordo y pequeño. Esto remite a otros famosos en la litera-

tura, como don Quijote y Sancho Panza o la pareja clásica detectivesca de Sherlock Holmes y el Dr. Watson. Su complicidad y su habla infantil hacen que formen una pareja cómica, por lo que se relacionan con el teatro policíaco humorístico que se empezó a cultivar en los cuarenta. Esto contrasta con su proceder sin escrúpulos, ya que se insinúa que han cometido un asesinato para venderle los objetos de valor a Luthan y lo amenazan con sus pistolas para que les dé más dinero.

En cuanto a la temporalidad, el nuevo acto ocurre entre la huida de Lester del manicomio y los hechos de Alsbrook, por lo que la disposición de la trama sigue siendo lineal. Por otra parte, se introduce un nuevo espacio: la trastienda del almacén de antigüedades de Isaac Luthac, a orillas del Támesis. Esto confirma que los hechos posteriores de la obra también ocurren en Inglaterra. La acotación inicial describe el mobiliario –una mesa desvencijada, una vieja cortina, una ventana de cristales polvorrientos–, que en su conjunto crea una atmósfera decadente. La inclusión de este espacio incide aún más en el carácter policíaco de la pieza, ya que se trata de un «entorno portuario al margen de las leyes y las normas morales imperantes durante el régimen franquista» (Coello Hernández y García-Aguilar, 2021, p. 24).

#### 4.4. EL GUION RADIOFÓNICO *EL ENIGMA DE LOS OJOS GRISES* (1949)

La conservación de una parte de la radionovela permite deducir que se proyectaron más capítulos. Se distancia por ello de los seriados radiofónicos policíacos de la época, que solían cambiar de trama y personajes cada episodio, manteniendo solo el narrador (Barea, 1994, p. 155). Dado que en el episodio conservado hay dos espacios diferentes, podría dividirse el mismo en dos partes: la primera ocurre en el despacho del director del manicomio de Carrington y la segunda en la tienda de Luthan.

Si bien el guion radiofónico se basa en el teatral, las peculiaridades del medio permiten la inclusión de un narrador. No tiene, sin embargo, la misma función que solía cumplir en las radionovelas del género, en las que «intervenía en la valoración de los hechos, aconsejaba y reflexionaba» (Barea, 1994, p. 157). Se limita a presentar el lugar donde sucede la acción, antes de que empiece el diálogo entre personajes; proporciona por tanto una información que en la pieza teatral se daría de forma visual. Esta escasa presencia del narrador proporciona una mayor sensación de inmersión al oyente (Ortiz Sobrino y Volpini Siso, 2017, p. 19).

Las descripciones de los espacios crean un ambiente sombrío a partir del uso de la luz. En el manicomio hay «una luz difusa» que se filtra por la puerta de cristal, mientras que la tienda está iluminada por «la escasa luz de una bombilla» y por la «la luz de la luna», que lucha «por entrar en la obscura habitación». Por otra parte, en la primera intervención del narrador este apenas da datos sobre el hombre que huye, manteniendo el misterio de la obra teatral: «Entró un hombre, que cruzó rápidamente el despacho, como perseguido. Indudablemente debía de serlo, pues trataba de ocultar el rostro y buscar las sombras de la habitación» (Torre y Torre, 2021, pp. 121, 128, 121).

Se respetan con bastante fidelidad los diálogos y acotaciones del texto teatral que matizan la forma de enunciarlos. Sin embargo, también se introducen algunos

cambios, fruto del cambio de medio. Por ejemplo, se simplifica el elenco de personajes, pues se elimina a Bob y a Jack. Esta acción es habitual en las adaptaciones radiofónicas por dos motivos: «por una cuestión práctica de contratación» y «porque las voces son más difíciles de identificar que las caras», de forma que «a menos personajes, menos probabilidades de que el oyente se pierda» (Aguilera y Arquero Blanco, 2017, pp. 124-125).

También se simplifica la trama, lo que conlleva la eliminación de algunas frases o intervenciones aisladas. En algunos casos, esta supresión es mayor. Por ejemplo, en la primera parte se elimina un trozo del diálogo entre Dixon y el director del manicomio, en el que discutían sobre la obsesión de Lester por su esposa (Torre y Torre, 2021, pp. 40-41). La eliminación más extensa es la de la intervención de Bob y Jack (Torre y Torre, 2021, pp. 115-119). Los fragmentos suprimidos son digresiones o tratan de enfatizar una característica antes presentada, lo que explica que fuesen eliminados.

Los diálogos del texto teatral a veces se modifican para suprir la falta de un dato que antes se daba visualmente. Por ejemplo, el director indica la entrada de Dixon a su despacho y la salida del enfermero de la siguiente forma: «Ya está aquí el doctor Dixon. Puede usted retirarse». Asimismo, cuando Glenda entra a la tienda de Luthan, se añade a la frase «¿qué manera de entrar es esa?» el vocativo «chico» para señalar que ella está disfrazada de muchacho (Torre y Torre, 2021, pp. 123, 130).

Las acotaciones indican que las dos partes del episodio se abren con música, la cual contribuye a crear la ambientación deseada. Asimismo, se introducen sonidos que proporcionan información que antes era visual. Solo se escuchan sonar aquellos objetos que influyen en el transcurrir de la narración, como es el caso de la campana de alarma, el teléfono o el sobre que se rasga. Los sonidos de las puertas y los pasos indican la entrada o salida de personajes. Muchos de estos recursos eran comunes en las radionovelas policíacas de la época (Barea, 1994, p. 155). Por otra parte, se construye la ilusión de espacialidad mediante acotaciones como «Pasos de mujer que se acercan», «De lejos a cerca» o «Pasos de Dixon que se alejan». En la segunda parte se incluyen además acotaciones que diferencian los planos sonoros, como «Lejos, como en el interior» o «Plano cerca» (Torre y Torre, 2021, pp. 125, 128).

## 5. CONCLUSIONES

La novela *El enigma de los ojos grises* (1938) revela que Josefina de la Torre conocía bien los arquetipos no solo del género policíaco, sino también de la narrativa rosa y de terror. La obra sigue en gran parte la estructura propia del policíaco, consistente en la presentación de un crimen, la investigación y su resolución. Los personajes encajan en las categorías propias del género (criminal, víctima...), si bien –como ya se mencionó–, no existe la figura del arquetipo detectivesco ni sus elaborados razonamientos. Destaca la inclusión de elementos propios de la literatura gótica, como el castillo o el vampiro, así como de un triángulo amoroso característico de la novela rosa.

La obra, no obstante, no se sustenta únicamente en tópicos. La perspectiva femenina de Josefina de la Torre se deja ver en algunos aspectos de la novela, como

el hecho de que Glenda encarne el transgresor arquetipo de la «mujer monstruosa» y en que tanto ella como Muriel presenten características propias de la mujer moderna. Además, el lenguaje de la novela a veces adquiere tintes poéticos, lo que manifiesta las cualidades artísticas de la escritora.

En cuanto a la adaptación teatral *El enigma* (1939), Claudio de la Torre también demuestra ser un buen conocedor de los estereotipos de lo policíaco. Los límites espacio-temporales del género llevan a la síntesis de la trama, el elenco de personajes, los espacios e incluso la temporalidad de la novela. Se potencia lo policíaco, de forma que los elementos del terror o de la novela rosa quedan muy atenuados. Todo ello tuvo claramente una finalidad comercial, ya que en el teatro de posguerra el género era muy popular. La obra es más coral que la novela y los personajes en general se simplifican, perdiendo en contradicciones. Destaca la inclusión de Dixon, que, sin llegar a ser un detective al estilo holmesiano, se acerca más a él que los múltiples investigadores de la narración.

El acto que se añade en la pieza *Alarma en el condado* (c. 1946) sigue la misma línea que el resto de la obra. Tiene una clara función de facilitar la comprensión de la trama al espectador, ya que destaca unos hechos sucedidos alrededor del tráfico de drogas, el cual es fundamental para la resolución del caso. Además, se perfila aún más la psicología de uno de los delincuentes, Luthan, y se incluye un toque cómico con la pareja de malhechores Bob y Jack, la cual hace pensar en el teatro policíaco humorístico que empezaba a triunfar en los años cuarenta.

Respecto a la radionovela *El enigma de los ojos grises* (1949), he argumentado por qué el fragmento conservado podría tratarse de un solo episodio en vez de dos, además de aportar un folio inédito que se transcribe en el anexo. El análisis de la obra muestra que Josefina de la Torre tenía un amplio conocimiento del medio radiofónico. El texto teatral se sintetiza para facilitar la comprensión de los hechos al oyente, y se modifica para suplir los elementos visuales. Asimismo, se incluyen narrador, música y efectos sonoros para ambientar y apoyar la trama.

En suma, la serie de obras creadas a partir de la novela *El enigma de los ojos grises* demuestran que los hermanos De la Torre conocían los arquetipos de la literatura popular y dialogaban con la tradición precedente. Asimismo, sabían cómo adaptar una misma historia a las características de otros medios, lo cual queda atestiguado por el éxito que tuvo *El enigma*, la única de las adaptaciones que vio la luz al gran público. Por tanto, resulta fundamental seguir ahondando en su labor en los campos de la literatura popular y la intermedialidad, que no está reñida con sus facetas de escritores cultos.

RECIBIDO: 11.3.2024; ACEPTADO: 26.2.2025.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA, Mayca y ARQUERO BLANCO, Isabel (2017). La ficción sonora y la realización en directo: el reto de RNE. Área abierta. *Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 17 (1), 117-146. <https://doi.org/10.5209/ARAB.54404>.
- AMORÓS, Andrés (1968). *Sociología de una novela rosa*. Taurus.
- BAREA, Pedro (1994). *La estirpe de Sautier. La época dorada de la radionovela en España (1924-1964)*. El País/Aguilar.
- BARRERA, Begoña (2019). *La Sección Femenina (1934-1977). Historia de una tutela emocional*. Alianza Editorial.
- BESÓ PORTALÉS, César (2009). *El teatro policiaco en la posguerra española (1939-1975). Análisis de «Madrugada», de Antonio Buero Vallejo* [Tesis de doctorado, Universidad de Valencia]. TDX. <https://www.tdx.cat/handle/10803/31793>.
- CHECA OVIEDO, Edith (31 de enero de 1997). *Homenaje a las mujeres de la Generación del 27: Josefina de la Torre* [Vídeo]. Canal UNED. <https://canal.uned.es/video/5a6f361ab1111fd42f8b4571>.
- Cine Cuyás. (18 de marzo de 1939). *La Provincia*.
- COELLO HERNÁNDEZ, Alejandro (2021). Josefina de la Torre y las artes escénicas: apuntes de una trayectoria vital sobre las tablas. En Alberto García-Aguilar e Isabel Castells-Molina (Eds.), *Josefina de la Torre y su tiempo* (pp. 123-144). Peter Lang.
- COELLO HERNÁNDEZ, Alejandro y GARCÍA-AGUILAR, Alberto (2021). Los misterios de la colaboración entre Josefina y Claudio de la Torre. La creación de un proyecto transmedia: El enigma. En Alejandro Coello Hernández y Alberto García-Aguilar (Eds.), *El enigma. Adaptación teatral de Claudio y Josefina de la Torre* (pp. 7-30). Torremozas.
- COELLO HERNÁNDEZ, Alejandro y GARCÍA-AGUILAR, Alberto (2022). El estreno de *El enigma* (1939), de Josefina y Claudio de la Torre: una obra teatral entre la Guerra Civil y la posguerra. *Lectora: Revista de dones i textualitat*, 28, 185-200. <https://doi.org/10.1344/Lectora2022.28.10>.
- COELLO HERNÁNDEZ, Alejandro (2024). Josefina de la Torre entre la música y la poesía: repertorio español, conciertos y textos durante la Edad de Plata (1920-1936). En Tatiana Aráez Santiago, Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo (Eds.), *Cuplé y canción española. Escenarios de representación* (pp. 137-148). Dykinson.
- COELLO HERNÁNDEZ, Alejandro, GARCERÁ, Fran y GARCÍA-AGUILAR, Alberto (Eds.) (2024). *Al habla con Josefina de la Torre. Entrevistas, artículos y textos de una vida en la esfera pública (1931-2001)*. Torremozas.
- COLMEIRO, José F. (1994). *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*. Anthropos.
- CONDE GUERRI, María José (2010). El teatro policiaco en España: con delito de omisión. En María José Álvarez Maurín y Natalia Álvarez Méndez (Eds.), *Ficción criminal. «Justicia y castigo»* (pp. 89-99). Universidad de León. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3433172>.
- EGUIDAZU, Fernando (2020). *Una historia de la novela popular española (1850-2000)*. Ediciones Ulises. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- El estreno de *El enigma* en el Cine Cuyás. (11 de marzo de 1939a). *Diario de Las Palmas*.
- El estreno teatral del próximo sábado. (14 de marzo de 1939b). *Diario de Las Palmas*.

- FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael (2011). Autores y tendencias de la escena insular. Una aproximación al teatro canario del siglo xx. *Anuario de Estudios Atlánticos*, 57, 499-524.
- GARCERÁ, Fran (2020). «Para mejor amarte en cada vena»: plenitud profesional e íntima de Josefina de la Torre. En Fran Garcerá (Ed.), *Josefina de la Torre. Poesía completa* (vol. 2) (pp. 7-30). Torremozas.
- GARCERÁ, Fran (2021). Josefina de la Torre, novelista. En Fran Garcerá (Ed.), *Las novelas de Laura de Cominges* (pp. 5-18). Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias.
- GARCÍA-AGUILAR, Alberto (2019a). *El enigma de los ojos grises*. Josefina de la Torre como escritora de novela policiaca. En Javier Sánchez Zapatero y Álex Martín Escribà (Eds.), *Género negro sin límites* (pp. 23-29). Andavira.
- GARCÍA-AGUILAR, Alberto (2019b). La novela policiaca de quiosco como narrativa de terror: *Villa del Mar* y *El caserón del órgano*, de Josefina de la Torre. *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 3, 95-122. <https://doi.org/10.15366/actionova2019.3.005>.
- GARCÍA-AGUILAR, Alberto (2019c). Modelos femeninos y masculinos en la novela rosa del franquismo: *¡Me casaré contigo!*, de Josefina de la Torre. En *Estudios del mundo atlántico. Nuevas aportaciones en el ámbito del patrimonio, la historia y los estudios de género* (pp. 143-157). Instituto de Estudios Canarios La Laguna.
- GARCÍA-AGUILAR, Alberto y COELLO HERNÁNDEZ, Alejandro (2021). El género criminal en la trayectoria de Josefina y Claudio de la Torre. Su colaboración teatral *El enigma* (1939). *Cauce: Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 44, 229-249. <https://revistascientificas.us.es/index.php/CAUCE/article/view/16182>.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio J. y PARDO, Pedro Javier (2018). Intermedialidad. Modelo para armar. En Antonio J. Gil González y Pedro Javier Pardo (Eds.), *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre Intermedialidad* (pp. 11-40). Éditions Orbis Tertius.
- GODÍNEZ GALAY, Francisco (2015). Revisando el radiodrama en la actualidad. *Revista Comunicación y Medios*, (31), 85-101. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2015.35769>.
- GODSLAND, Shelley (2007). *Killing Carmens. Women's crime fiction from Spain*. University of Wales.
- GUTIÉRREZ, José Ismael (2004). Teatro canario del siglo xx: tradición y modernidad. En Carmen Yolanda Arencibia Santana (Ed.), *Literatura y pensamiento: Canarias en el siglo xx* (pp. 47-59). Fundación MAPFRE.
- La Novela Ideal publica *El enigma de los ojos grises*. (30 de enero de 1939a). *Diario de Las Palmas*.
- La Novela Ideal publica *El enigma de los ojos grises*. (11 de marzo de 1939b). *Diario de Las Palmas*.
- LAVENDIER, Yves (2003). *La dramaturgia. Los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic*. Ediciones Internacionales Universitarias.
- LÓPEZ SANTOS, Miriam (2008). Teoría de la novela gótica. *Estudios humanísticos. Filología*, (30), 187-210. <https://doi.org/10.18002/ehf.v0i30.2840>.
- MANGINI, Shirley (2000). *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales de la vanguardia*. Península.
- MARTÍN CEREZO, Iván (2006). *Poética del relato policiaco*. Universidad de Murcia.
- MORALES, Sofía (17 de octubre de 1943). Una visita a Josefina de la Torre. *Primer plano*, 157, 6-7. <http://hdl.handle.net/11091/27837>.
- N. (20 de marzo de 1939). Estreno de *El enigma*, de Laura de Cominges. *Falange*.

- NAVAS OCAÑA, Isabel (2023). Josefina de la Torre vs. Laura de Cominges: una mujer moderna en la España de Franco. *Impossibilitia*, 26, 74-89. <https://doi.org/10.30827/impossibilitia.262023.28329>.
- ORTIZ SOBRINO, Miguel Ángel y VOLPINI SISO, Federico (2017). Realización, lenguaje y elecciones narrativas de radioteatro: tres aproximaciones a la creación de espacios sonoros en el tiempo. *Área abierta*, 17 (1), 13-36. <https://doi.org/10.5209/ARAB.53496>.
- Otros libros. (17 de diciembre de 1939). *ABC*.
- PATRÓN SÁNCHEZ, Marina (2022). *Un rostro olvidado*. Una novela inédita de Josefina de la Torre, *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 198 (805), 1-11. <https://doi.org/10.3989/arbor.2022.805011>.
- PATRÓN SÁNCHEZ, Marina (2023a). El caso Laura de Cominges: Feminismo y novela policíaca en la posguerra española. En Fernando Candón Ríos, Nuria Torres López y Leticia de la Paz de Dios (Eds.), *La mujer y el texto. Nuevas propuestas críticas literarias* (pp. 18-38). Dykinson.
- PATRÓN SÁNCHEZ, Marina (2023b). *Josefina de la Torre Millares: Vida y obra* [Tesis de doctorado no publicada, Universidad Complutense de Madrid].
- PELEGRINA, Alicia (2024). Los modelos femeninos en *Idilio bajo el terror* (1938) y *María Victoria* (1940), de Josefina de la Torre. *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 35, 139-161. <https://doi.org/10.24197/ogigia/35.2024.139-161>.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar (2007). Josefina de la Torre y la música. En Alicia R. Mederos (Ed.), *Josefina de la Torre: Modernismo y vanguardia* (pp. 355-377). Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes.
- SOLER GALLO, Miguel (2016). Novela rosa y fantasía amorosa en la España de los años cuarenta: Análisis de *La rival de Julieta*, de Josefina de la Torre. *Cuadernos de Aleph*, 8, 128-148.
- SOLER GALLO, Miguel (2021). La insolencia y la heroicidad de las «señoritas» de la Sección Femenina de Falange en la ficción sentimental: Mercedes Ballesteros, Josefina de la Torre, Carmen de Icaza y Mercedes Formica. En Teresa Fernández Ulloa y Miguel Soler Gallo (Eds.), *Las insolentes: Desafío e insumisión femenina en las letras y el arte hispanos* (pp. 179-204). Peter Lang.
- TORRE, Claudio de y TORRE, Josefina de (2021). *El enigma. Adaptación teatral de Claudio y Josefina de la Torre*, Eds. Alejandro Coello Hernández y Alberto García-Aguilar. Torremozas.
- TORRE, Josefina de (2020). *Poesía completa* (vol. 2), Ed. Fran Garcerá. Torremozas.
- TORRE, Josefina de (2021). *Las novelas de Laura de Cominges*, Ed. Fran Garcerá. Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias.
- VALLES CALATRAVA, José R. (1990). *La novela criminal*. Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación de Almería.
- VOSBURG, Nancy (2011). Spanish Women's Crime Fiction, 1980s-2000s: Subverting the Conventions of Genre and Gender. En Nancy Vosburg (Ed.), *Iberian Crime Fiction* (pp. 75-92). University of Wales.
- YANES MESA, Julio Antonio (2011). La propaganda radiofónica de la España nacional en Canarias durante la Guerra Civil, 1936-1939. *Analisi: Quaderns de comunicació i cultura*, 41, 101-116. <https://doi.org/10.7238/a.v0i41.1194>.

## 8. ANEXO: TRANSCRIPCIÓN DE DOCUMENTO JTP 122 DEL FJT, SÉPTIMA HOJA, VUELTO

### 8.1. CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN

En la edición diplomática se transcribe con fidelidad el texto original y se respetan sus peculiaridades, incluso los errores o las faltas de ortografía. Se respeta asimismo la acentuación y la puntuación.

El texto está escrito con tinta morada y mecanografiado, si bien algunas de sus vocales han sido acentuadas con un bolígrafo de tinta azul. Se manifiesta esta particularidad colocándola entre corchetes [ ]. Por ejemplo: «ten[i]a».

Cuando se escribe por debajo del renglón normal del texto, se apunta mediante corchetes angulares abiertos > <. Si se escribe por encima, se hace notar mediante dobles corchetes angulares cerrados <>.

Se indica el número de línea entre llaves; por ejemplo: {1}. Se colocan entre llaves {} las letras o signos legibles, pero borrosos, y se señalan las letras ilegibles mediante un guion, correspondiéndose cada uno de ellos a una letra. Para indicar un aumento de la sangría que se prolonga hasta acabar la intervención del personaje, se escribe {sangría}. Finalmente, se señalan así las dudas de transcripción: {?}.

### 8.2. EDICIÓN DIPLOMÁTICA

- {1} DIR{E}CTOR.- {sangría} Sientense ustedes.
- {2} CONDE.- {sangría} Graci{a}s. No quisiera molestar mucho su atenci[ó]n. Es un {3} poco tarde, adem{á}s. El objeto de nuestra visita es el {4} sigui{e}nte: mi sobrina y yo ven[i]amos esta tarde >a<qu[í] a {5} despe{d}irnos de un viejo amigo, pues pensamos trasladar-{6}nos a Europa. Acabamos de saber la noticia. ¿Es cierto {7} que Gary Lester ha fallecido, víctima de un accidente?
- {8} DIRECTOR - {sangría} (despu{é}s de una pausa). Siento mucho decirles que el se-{9} ñor Lester.... se ha suicidado.
- {10} CONDE.- {sangría} (perdi-{nd}o la serenid{a}d) !No{!} !No es cierto!. ¡No es po-{11} sible! !Gary no ha podido! !No es verdad, no es verdad!
- {12} FGLENDA.- {sangría} No se {a}larme, señor Director. Mi tio es muy impresionable
- {13} DIRECTOR.- {sangría} Cre{a}, {s}enorita, que s{o}y el primero en lamentar la desgra-{14}cia. No nos explicamos como ha posido suceder.
- {15} GLENDA.- {sangría} Fig[ú]re{s}e usted nuestra impresi[ó]n. Venir a despedirnos... {16} (como recordando). Ka [ú]ltima vez lo encontramos muy deca[í]o {17}do.
- {18} DIR{E}CTOR.- {sangría} ¿Venía usted a verle?. La verdad, no recuerdo.....
- {19} GL{E}NDA.- {sangría} (como {d}espertando) He dicho mal. Era mi tio quien lo vi-{20} sitaba.
- {21} DIR{E}CTOR.- {sangría} !Pues es extraño! {A}costumbro a recordar los nombres de {22}los v-sitantes. El nombre de su tio es....
- {23} C{O}ND{E}.- {sangría} (mas s{e}reno) Ros{en}t-Allen.
- {24} DIR{E}CTOR.- {sangría} ¡Qué r{aro} -
- {25} GL{E}NDA.- {sangría} {Mi} tio {i}ncurr{e} con frecuencia, {e}n ciertas extravaganc{26}ias. No {me}{extrañaría} que {se} {hub}iese cambiado{d}e nombre {27} l>a<s {veces} {que}--no.

- {28} CONDE.- {*sangría*} (de nuevo excitado); Por que t[ú] me lo decias?! !; Por que t[ú] {29} me obl{i}gab{a}s a cambi{a}rlo!>?< !Resp[ó]ndeme! ;<{S}>i no era una {30} vergu{e}nz{a}, para qué me lo decias?
- {31} GL{E}NDA.- {*sangría*} (seren{a}) Porque ten{f}a que decirtelo{,} tu lo sabes. ; De ma-{32}nera {,} señor Director, que Gary Lester ha muerto?