Guadalupe Gómez-Ferrer Morant

Teoría, práctica y técnicas narrativas en la obra de Armando Palacio Valdés

Introducción

Si en el primer Congreso Internacional mis reflexiones se centraron en los discursos de Palacio Valdés en el sentido en que utiliza este término Roger Chartier[1], en esta ocasión he optado por hacer una serie de reflexiones acerca de la teoría, la práctica y las técnicas novelísticas del escritor asturiano. Es decir, acerca de la manera que tiene de proyectar esa teoría en sus mundos de ficción, echando mano de la realidad circundante y utilizando unas técnicas narrativas adecuadas a su objetivo. Me referiré a cuatro aspectos: en primer lugar y de forma breve, haré referencia a las dos etapas que conviene distinguir en la trayectoria del novelista; a continuación trataré de la teoría novelística de don Armando, cuestión importante, puesto que es uno de los pocos autores que teorizan sobre la novela en un momento en que ésta adquiere un perfil moderno; en tercer lugar veremos cómo se proyecta la teoría en cada una de las etapas de su biografía de escritor incorporando fielmente su propio entorno a los mundos de ficción. Finalmente aludiré a su técnica narrativa haciendo referencia al procedimiento descriptivo, a la presentación de los personajes, al narrador, y al humor y la ternura tan específicos del escritor asturiano.

---

1 CHARTIER, R., *El mundo como representación*. Barcelona. 1993

Etapas en la obra de Palacio Valdés

Roca Franquesa ha visto en la producción valdesiana dos etapas claramente diferenciadas, cuya bisagra coloca en los años que median entre la aparición de *Los majos de Cádiz* (1896) y la publicación de *La alegría del capitán Ribot* (1899). Señala este autor que las rupturas en la producción literaria de un escritor pueden establecerse a partir de un cambio estilístico o de un cambio ideológico, y cree que en el caso de don Armando la ruptura viene determinada por la crisis religiosa que experimenta en los años noventa[2]; crisis personal que comporta un radical cambio de enfoque tanto en lo que respecta los temas como al tratamiento de los personajes[3]. A partir de entonces, y a diferencia de su primera época, en que presenta los problemas del individuo y de la sociedad tal y como se dan en la realidad, las novelas del siglo XX tienen una clara intención moralizadora.

En cambio, Joaquín de Entrambasaguas cree que la producción del novelista asturiano puede dividirse en tres etapas distintas: años ochenta, años noventa y siglo XX. La primera, estaría caracterizada por un predominio de las ideas que definen a los personajes en ese momento; por una técnica todavía incipiente y por la utilización de escasos recursos naturalistas[4]. La obra de esta época podría encuadrarse en la que López—Morillas ha llamado «novela ideológica», aludiendo con ello a los primeros momentos de la novela moderna española en los cuales se encuentran las ideas alumbradas por el 68 y la resistencia que la sociedad española opone para asimilarlas e incorporarlas definitivamente[5]. De la segunda etapa que se corresponde con los años noventa escribe Entrambasaguas: «*Se trata* —escribe es autor— *de una sátira social, cuya amenidad e interés literarios, permita su asimilación por el* gran *público...»* .En estos años se acentúa el

2 GÓMEZ—FERRER MORANT, G., «Palacio Valdés en los años noventa: la quiebra del positivismo» en *Clarín y La Regenta en su tiempo.*. Oviedo. 1984 págs. 1053—1066

3 ROCA FRANQUESA, *Palacio Valdés; técnica novelesca y credo estético*. B. I.E.A.. Oviedo. 1951. pág. 11

4 ENTRAMBASAGUAS, J. De, en «Selección, introducción y prólogo» a *Obras Selectas de A. Palacio Valdés*. Barcelona. Planta. (1963—1969) 3 vols. . T.I

5 LÓPEZ MORILLAS, J., *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología*. Madrid. Ariel. 1972.

realismo del novelista y muchos críticos han visto en esta manera de novelar «*un pretendido naturalismo*»[6].

Nos parece adecuada la observación de Entrambasaguas en cuanto al giro que experimenta la producción novelística de Palacio Valdés en las últimas décadas del siglo XIX; pero creemos sin embargo, que se trata de un proceso único tanto en la maduración de una técnica como en la orientación ideológica. Pensamos que el escritor, instalado en el surco del realismo, intenta dar autonomía en sus mundos de ficción a la realidad española de esos años, enfocada a través de la óptica de la clase media, de la que él mismo procede y forma parte. El quehacer novelístico del escritor se irá enriqueciendo a medida que éste se fragua, influyendo decisivamente en este sentido la novela francesa e inglesa. A los recursos naturalistas empleados desde el primer momento, se añaden a partir de 1889, tanto los estudios sicológicos que profundizan y analizan el carácter de los personajes como el nuevo horizonte que abre la novela rusa[7]. A mi juicio el escritor permanece fiel a la marcha general de la novelística española que se orienta desde mediados de los ochenta, hacia un naturalismo de tipo espiritual. Ahora bien, resulta indudable que en la obra de Palacio Valdés se produce un viraje a fines de los años noventa, viraje que tanto Roca Franquesa como Entrambasaguas están de acuerdo en señalar. Para el primero este giro tiene una raíz fundamentalmente ideológica, para el segundo posee también un fuerte componente estilístico que se traduce en una aproximación al modernismo.

En mi opinión conviene aceptar la división de la obra palaciovaldesiana en dos etapas distintas, si bien discrepamos de Roca Franquesa respecto a las causas del viraje que él atribuye exclusivamente a la apuesta del autor por un cristianismo ortodoxo. Creemos más bien, que es el clima irracionalista y espiritualista que aparece tras la crisis del positivismo de fin siglo, la que unida a la situación específica española incide de una manera determinante en el talante de Palacio Valdés, provocándole una aguda crisis, que él personalmente resuelve, desde el punto de vista religioso acogiéndose al cristianismo, y desde el punto de vista político situándose definitivamente en las posturas conservadoras de unas clases medias que desengañadas totalmente de la experiencia democrática de la Restauración y desilusionadas por el fracaso del 98, aspiran a levantar el país por

6 ENTRAMBASAGUAS, J., op. cit. págs. 1199—1200

7 PATTISON,W.T., *El naturalismo español*. Madrid, Gredos, 1965 espec. págs. 140—165.

la vía regeneracionista que apela a la educación y, en algunos sectores, a la promoción de las masas campesinas. Estéticamente Palacio Valdés modifica ahora los recursos propios del naturalismo, hasta el punto de que cabe hablar de un nuevo tratamiento en los temas y personajes que guarda relación en ocasiones, con el horizonte modernista. Quedará como logro de la época anterior, la instalación definitiva en una vía realista de claro cuño castellano y la incorporación de una serie de recursos procedentes de la escuela francesa.

Conviene señalar también que la crisis religiosa de Palacio Valdés durante los años noventa no es algo exclusivo de este autor. Como puso de relieve Mainer[8], gran parte de los intelectuales del momento padecen en esta época dramas existenciales que les llevan a una revisión de su postura personal. Frente a la primacía de la razón establecida por el positivismo, lo vital afectivo, lo espiritual, lo no racional resurge y propicia la prioridad de otros valores. «La novela de la generación del 98 —ha escrito Shaw— refiriéndose a toda la producción de este período es la respuesta en términos literarios a este imperativo dual: explorar y a ser posible solucionar la crisis de ideales y creencias a nivel individual, sin perder de vista el problema nacional»[9]. Lo que si es específico aunque tampoco exclusivo de Palacio Valdés, es la solución de esta crisis espiritual en la línea ofrecida por el cristianismo, lo cual determina una visión profundamente evangélica de los problemas, que a veces se sobrepone a la propia construcción novelesca como ocurre en *Santa Rogelia*.

En fin, en esta segunda época, tercera para Entrambasaguas, que comienza con *La alegría del capitán Ribot*, predomina el idealismo y la crítica social es menos acerada. Por lo demás, se observa también una indudable inflexión de reflejos sociales hacia los grupos dirigentes; el autor intenta plasmar la realidad de una forma objetiva, suavizando la intención crítica y proporcionando un escape estético que compense al lector de los sinsabores que produce la difícil situación española de fin de siglo; situación que don Armando quiere acertadamente situar en un clima que oscila entre el pesimismo y la esperanza[10] . El escritor en esta segunda etapa de su quehacer literario, se distancia del objetivismo naturalista e intenta, como

---

8 MAINER, J.C., *La edad de Plata*: Madrid. Los libros de la Frontera. 1975. pág. 40

9 SHAW, D. L., *Historia de la literatura española*. Barcelona. Ariel. 1973

10 Vid. JOVER ZAMORA, J. Mª, «Aspectos De la civilización española en la crisis de fin de siglo», en *Vísperas del 98. Orígenes y antecedentes de la crisis del 98*. Madrid. Biblioteca Nueva. 1997. págs.15—46.

toda la generación del 98, una interpretación subjetiva de la realidad que exprese las resonancias intelectuales o emotivas que las nuevas circunstancias provocan en el autor[11]. Al filo del siglo XX su obra toma otro sesgo, y aparentemente parece desconectada de la auténtica problemática nacional [12], recordemos *La alegría del capitán Ribot*, pero sobre todo el poema de *La aldea perdida*, mito de una arcadia sepultada por el advenimiento del progreso, concretamente del desarrollo industrial de la cuenca minera que sirve al escritor para idealizar su tierra natal; en la misma línea aparece casi treinta años más tarde *Sinfonía pastoral.* Pero tal vez lo más interesante sea el conjunto de obras de carácter autobiográfico que van desde *Los años de juventud del Doctor Angélico* (1911) hasta su obra póstuma, *El álbum de un viejo* (1940). «Consigue Palacio Valdés en esta nueva modalidad de su tercera etapa de novelista, un mundo de ficción o de recuerdo que transforma en otro literario evocador , de máxima atracción para el lector mediante el empleo magistral de todos los medios y recursos que antes había utilizado»[13]. Esta época, sin embargo, es mucho más desigual en cuanto a logros, y junto a obras magistrales como *Tristán o el pesimismo*, señalada por muchos críticos como la mejor de la producción palaciovaldesiana, se encuentran otras más flojas como *Los cármenes de Granada.*

Teoría novelesca de Palacio Valdés

Para Fielding la novela debe examinar la naturaleza humana, y el novelista debe descubrir «un aspecto hasta entonces desconocido y oculto de ésta»; la invención novelesca supone para el escritor inglés: «penetrar

---

11 Son fundamentales a este respecto los prólogos de *Marta y María, La hermana San Sulpicio* y *Los majos de Cádiz*, publicados respectivamente en 1883, 1889 y 1896. También el prólogo a las *Obras completas* que empezó a editarse en los años noventa y el de sus *Páginas escogidas* en 1917. Resultan también muy interesantes el artículo que publicó en septiembre de 1890 en «La *España* Moderna», titulado *La estética del carácter*; su discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua, algunos capítulos de *La novela de un novelista, Álbum de un viejo,* y especialmente, su *Testamento literario* que viene a ser una síntesis de toda su teoría.

12 GÓMEZ—FERRER MORANT, G., «Armando Palacio Valdés y la civilización de su tiempo: la sensibilidad de un novelista», en *Palacio Valdés. Un clásico olvidado (1853—2003).* Edición de Elena de Lorenzo Álvarez y A. Ruiz de la Peña . Laviana. 2005. págs. 131—166..

13 ENTRAMBASAGUAS, J., en *Las mejores novelas contemporáneas III (1905—1909).* Barcelona. 1967. pág. 690.

rápida y sagazmente en la verdadera esencia de todo lo que es objeto de nuestra contemplación», y desde esta perspectiva proclama la plena libertad —al margen de las leyes que quieran imponerle «los funcionarios de la literatura»— para escribir su obra. En esta línea se sitúa Palacio Valdés. Para el que *«La novela en su esencia, rechaza toda definición; es lo que el novelista quiere que sea»*[14] .

No es ocasión de referirse, ni aun someramente, a la historia de la novela, pero sí de señalar que en el siglo XIX tienen lugar una serie de cambios, procesos y revoluciones que cambian algo esencial y duradero en la existencia del hombre. Como ha señalado recientemente Milan Kundera: «la Historia se convierte en la experiencia de cada individuo», y el hombre comienza «a comprender que no moriría en el mismo mundo que le vio nacer; el reloj de la Historia —continua— se puso a dar la hora en voz alta por todas partes incluso en el interior de las novelas cuyo tiempo queda inmediatamente medido y fechado«[15]

Resulta fácil conocer la teoría novelesca de Palacio Valdés, debido principalmente a que no sólo aparece implícita en su corpus novelístico, sino que el autor la declara expresamente en algunos momentos de su vida. Son fundamentales a este respecto los prólogos de *Marta y María, La hermana San Sulpicio* y *Los majos de Cádiz* publicados respectivamente en 1883, 1889 y 1896. También el Prólogo a las *Obras completas* que comenzó a editarse en los años noventa y el de sus *Páginas escogidas* en 1817. También es necesario tener en cuenta, el artículo *La estética del carácter*, que publicó en «La España Moderna», su discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua, algunos capítulos de *La novela de un novelista, Album de un viejo,* y en general el *Testamento literario* .

En su *Testamento literario* y de manera más exhaustiva en el Prólogo a *Los majos de Cádiz*, el escritor explicita su concepto de la novela. Para él, este género literario tiene algo de común con la epopeya, la lírica y el teatro, aunque posee una mayor libertad que todos ellos puesto que no se ve sometido a la rima ni a las normas retórica por los que éstos se ven limitados: «La novela en esencia, rechaza toda definición; es lo que el novelista

---

14 PALACIO VALDÉS, A., *Testamento literario* y Prólogo a *Los majos de Cádiz*. Vid. Caps. V y XIV.

15 KUNDERA, M., *El telón. Ensayo en siete partes* .Barcelona. Tusquets. 2005. págs. 26—27.

quiere que sea»[16]. El objeto fundamental de toda obra de arte y por tanto de la novela, es la de presentar la belleza oculta en el universo; la novela tiene que despertar en los lectores la llamada «emoción estética», y el literato debe poseer pues, no solo la capacidad de crear belleza, sino sobre todo, el don de «poder hacerla ostensible»[17]Confiesa el escritor asturiano en *La hermana San Sulpicio*, que ha sido éste el deseo que ha guiado su pluma: « Mi aspiración única consiste en conmover a los lectores, en hacerles pensar y percibir la belleza que a todas horas pasa inadvertida por delante de sus ojos. Para eso busco el argumento sencillo, a fin de dar verosimilitud a la pintura, evitándoles el pensamiento, siempre destructor de la ilusión, de que lo que leen sea una fantasmagoría; haciéndoles creer por el contrario, que es una parte integrante de la realidad, algo que se ha vivido»[18].

La vida cotidiana es pues, la base de la novela para Armando Palacio Valdés que coincide con la escuela naturalista francesa en que «toda parte de la realidad, toda fracción de la vida reproducida por un escritor inspirado puede engendrar una novela[19]. Juzga sin embargo, que llevando este principio hasta sus últimas consecuencias como han hecho los discípulos de Zola, se cae en una «literatura trivial y prosaica».

La novela que se vale del arte de la prosa, tiene para el escritor asturiano dos finalidades: una de carácter estético, y otra de carácter social. Desde este punto de vista, la semblanza de Fernán Caballero que expuso en el Ateneo madrileño resulta muy significativa, ya que expresa con nitidez sobria y precisa su propia concepción de la novela. La novela, en su óptica, constituye: «un verdadero poder» en la sociedad, y tiene una trascendencia ideológica y social que debe expresarse y difundirse, no por medio de sermones subjetivos del autor, o por medio de parlamentos de los personajes, —aunque en ambas cosas incurra el autor— sino a través de lo que él llama la concepción y desenlace de la obra.

La novela supone, para Palacio Valdés con un criterio tremendamente actual, la máxima totalización de la realidad existente; de tal forma que

---

16 PALACIO VALDÉS, A., *Testamento literario*. Madrid. Librería de Victoriano Suárez. 1929. pág. 61. También *Los majos de Cádiz,* cap.. XIV, respectivamente.

17 PALACIO VALDÉS, A. ,*Discurso de entrada en la Real Academia de la Lengua*. Madrid. Aguilar. OC. II. págs. 1469—1490,

18 PALACIO VALDÉS, A., Prólogo a *La hermana San Sulpicio.* 1ª edición, pág. XLVI.

19 PALACIO VALDÉS, A., *Los majos de Cádiz.* 1ª edición, pág. XX

una obra será tanto más perfecta cuando, a través de los medios más simples, refleje mayor cantidad de vida y acumule más belleza[20]. «El novelista —escribe—necesita vivir todas las vidas posibles» para hacer una buena obra, ya que ésta será en buena medida consecuencia de su experiencia vital»[21].

Palacio Valdés atribuye a la novela un alto valor significativo. Cree que no viene determinada libremente por la voluntad del autor, sino que depende del medio social e ideológico en que se gesta, de la cuestión que plantea, y por supuesto, de la persona que la escribe. Recordemos lo que afirma en el *Testamento literario*: «al encontrarme perplejo en lo que se refiere a la composición de la novela, no quiero decir que esto carezca de importancia, sino que es imposible fijarla con anticipación. Es un producto como ya he indicado, del país, de la raza y del carácter del escritor, pero sobre todo de la naturaleza del asunto»[22].

Cree Palacio Valdés que el escritor no debe ignorar el mundo en que vive sino observarlo atentamente, ya que el éxito de su obra depende en gran medida, de la fidelidad con que lo refleja: «Los autores que no sabiendo extraer de la suya nada interesante, han preferido fantasearla» son condenados al olvido pronto[23]. La realidad novelesca deja de ser trivial, precisamente porque tiene un valor significativo, es preciso que la idea informe la realidad, como apunta en la semblanza de Fernán Caballero, y que los hechos sean reveladores como indica en el Prólogo de *Los majos de Cádiz*, para que el arte aparezca. De acuerdo con el realismo o naturalismo que impregna la literatura del último cuarto del siglo XIX, el escritor no puede dejarse llevar en aras de la fantasía, sino que por el contrario debe estar en contacto con la realidad: «acercarse a cada instante a la tierra; cada vez que toque en ella sacará como el gigante Anteo, nuevas fueras. El hecho tiene un valor inapreciable que en vano se buscará en las fuerzas de nuestro espíritu. Todas las abstracciones desaparecen ante él: él es el verdadero revelador de la esencia de las cosas, no los conceptos que nuestra razón extrae de ellas: a él hay que acudir en última instancia para fundar todos los juicios y recrearse con cualquier belleza [...] Aplaudo pues sin reservas

---

20 PALACIO VALDÉS, A.,., *Testamento literario,* op.. cit. Pág. 81

21 PALACIO VALDÉS, A., *Los papeles del Doctor Angélico*, cit. por M. Pascual Rodríguez, op.. cit. Pág. 59.

22 PALACIO VALDÉS, A., *Testamento...,* op., cit., págs. 81—82.

23 PALACIO VALDÉS, A., Prólogo a *Los majos...,* 1º ed.. págs. XXI—XXII

ese respeto que los novelistas modernos sienten por la verdad y el cuidado con que evitan falsearla»[24].

Instalado en el surco del realismo, Palacio Valdés busca que los mundos de ficción se encuentren en íntima conexión con los contenidos del universo real que los engendra; en su óptica, el novelista debe «descubrir el misterioso lazo que une al hombre con la naturaleza, [y] a los caracteres con los sitios en los que ejercita su actividad»[25]. Los universos de ficción del novelista asturiano constituyen una espléndida cantera para estudiar el mundo de los discursos y las representaciones a que se ha referido Chartier[26]. Desde esta perspectiva el pensamiento del escritor asturiano coincide con el de Goldmann para el cual la novela «ha de ser necesariamente y a la vez, una biografía y una crónica social»[27].

La realidad novelesca deja de ser trivial, precisamente por su alto valor significativo, y por ello el novelista no puede dejarse llevar en aras de la fantasía, sino que ha de estar en contacto con la realidad: «...mientras el novelista y el autor dramático no se convenzan de que todo es argumento, porque toda la vida es igualmente interesante, y se empeñen con pueril afán en buscar combinaciones estupendas y enredos laberínticos, no harán obras firmes y duraderas» [28]

Frente a los románticos y a la novela de folletín, cree que no hay que dejarse arrastrar por la fantasía sino que es necesario presentar un asunto verosímil, si bien rechaza los excesos que han llevado al «insulso prosaísmo» y a una «prolijidad de análisis psicológicos, tan artificiosos como mentidos». El novelista, a juicio del escritor asturiano, debe valerse de la imaginación para mostrar con imágenes vivas y expresivas, tal vez de una manera impresionista, los rasgos fundamentales de un personaje o los elementos claves de una situación. Y esta técnica es la que adquirirá mayor riqueza a partir de 1899, fecha en que publica *La alegría del capitán Ribot.*

Por otra parte, para el escritor asturiano el desenlace de la obra constituye la clave de la novela: «en toda obra de arte donde existe oposición de caracteres y lucha de principios o de intereses, existe latente o manifiesta

---

24 Idem., págs. XXIX—XXX.

25 PALACIO VALDÉS, A., Prólogo a *Los majos...,* op. cit., págs. XVII y XVIII.

26 CHARTIER, R., *El mundo como representación.* Barcelona. Gedisa. 1992.

27 GOODMAN, P., *La estructura de la obra literaria.* Madrid. Siglo XXI. 1971. pág. 20.

28 PALACIO VALDÉS, A., Prólogo a *La hermana San Sulpicio.* 1ª edición pág. XLII

esta conciliación. Sin ella, la obra no tendría explicación racional: reducida a ser la pintura de una serie de acontecimientos más o menos importantes, carecería de interés para el hombre. Esta conciliación se ofrece lo mismo en un desenlace desgraciado que en otro feliz»[29]. El desenlace pues, será el elemento que restablezca la justicia en la problemática planteada, será el factor que venga a establecer la coherencia en ese universo imaginario presentado por el autor; universo que viene a ser la plasmación de la visión del mundo de un grupo social determinado.

Final feliz o desgraciado que guardará estrecha relación con la postura del autor —conforme o disconforme— respecto a los personajes y tensiones planteadas, «unas veces la importancia de los principios o de los intereses que luchan puede ser tal, que exija forzosamente un desenlace trágico...», pero éste solo debe aparecer «allí donde sea necesario para producir un espectáculo de orden más elevado. Si esta necesidad no existe el dolor y la desgracia no tienen nada que los justifique»[30]. En resumen, a juicio de Palacio Valdés, habrá optimismo allí donde aparece un mundo cuya escala de valores es compartida totalmente por el autor; ahora bien, en la medida en que éste discrepa y tiende y tiende a construir una situación de recambio, aparece el inconformismo, y por ende las soluciones trágicas y pesimistas.

Los «caracteres» que deben estar dotados de una gran humanidad constituyen para don Armando, el segundo elemento novelesco. Cree el escritor asturiano, que es un grave error fijar normas para su creación, «normas que sólo sirven para empequeñecer el arte y cortar las alas del artista. La única condición del carácter —afirma— es que sea humano y eso basta» [31]. El personaje de la novela realista, a diferencia de los tipos costumbristas, inverosímiles y caricaturescos, que no tienen ninguna participación en la acción novelesca, ha de ser humano, verdadero, objetivo y determinará con su acción la marcha de la obra en la que participa. Entre «el tipo» costumbrista y el hombre fisiológico propuesto por el naturalismo, Palacio Valdés, enraizado en la vía realista, aboga, sin embargo, por la superioridad del espíritu sobre la materia. «Es más interesante —escribe— estudiar al hombre como hombre que como animal, aunque otra cosa piensa la escuela naturalista. El acto material de la procreación nos confunda con las bes-

29 PALACIO VALDÉS, A., *Testamento*..., op. cit. pág. 88.

30 Idem., pág. 89

31 Idem., págs. 71—72

tias; pero el hombre ha añadido ya a este acto un elemento espiritual, el pudor»[32]. Para el escritor asturiano la presentación de los caracteres debe hacerse al hilo de la misma acción novelesca. Rehuye la intromisión del autor en la interioridad del personaje, aunque a veces caiga en ella, y piensa que son las acciones y los actos, lo mismo que ocurre en la vida real, los que definen al personaje[33].

Consideremos finalmente lo que piensa Palacio Valdés acerca de la técnica novelesca. En primer lugar conviene señalar la importancia que concede a la composición equilibrada: la armonía, el tamaño y la unidad, constituyen a su juicio, elementos fundamentales si se desea conseguir una buena novela. Piensa Palacio Valdés, que «una obra bien definida, clara y armónica», permanece siempre fresca reflejando la inmortal belleza del universo; y aunque resulta difícil dictar normas respecto a su extensión, piensa que es casi imposible componer una buena obra de dimensiones exageradas[34]

En cuanto a los personajes, rechaza el de carácter colectivo —tan caro al naturalismo— elaborado por acumulación de casos individuales de los hombres pertenecientes a un determinado sector social: «los soldados», «los labradores», «el clero», etc. Pero no solo rechaza este procedimiento abstracto que a imitación de las antiguas epopeyas intentan resumir una civilización, sino que rechaza también la manera de realizarlo, ya que se parte de un falseamiento de la realidad, al amontonar en un solo individuo o en un único lugar una serie de datos dispersos con el fin de producir una mayor impresión. De manera estratégica expresa su repulsa de esta modalidad que tiene en Zola su mejor exponente, y cuya obra «Germinal», aparece aludida implícitamente. Sin embargo, él mismo utilizó en algunas ocasiones este procedimiento. Recordemos, por ejemplo, el pueblo de Rodi-

---

32 PALACIO VALDÉS, A., Prólogo a *La hermana...,* op. cit. Pág. LXXVI.

33 En el *Testamento literario* encontramos lúcidamente expuestas las ideas del escritor asturiano a este respecto: «Muchos novelistas —escribe— aspiran a dar a conocer el carácter directamente, penetrando en el cerebro del personaje y ofreciéndonos todos los pensamientos altos y bajos que cruzan por él...Más seguro es presentarnos sus acciones y discursos, de los cuales deducimos sin equivocarnos, lo que pasa por su espíritu». págs. 76—77.

34 El deseo de escribir obras extensas significa un deseo pueril de afirmación por parte del escritor, la auténtica capacidad de éste consiste en «apoderarse del asunto y dominarlo y dominarse a sí mismo y poseerse enteramente». *Vid*. Prólogo a *Los majos...,* op. cit. pág. XIX

llero, escenario de *«José»* o los trabajadores de las minas de Riosa en «*La espuma».*

Palacio Valdés mantiene una repulsa hacia los extremos del naturalismo francés, una repulsa de la novela idílica campesina tal como aparece en la novelística alemana, inglesa y española[35], y una repulsa también hacia la novela de folletín al estilo de Feuillet. Su disconformidad teórica con estos principios no le impidió sin embargo caer en ellos en algunas de sus obras, recordemos el caso de *La aldea perdida* o el de *Sinfonía pastoral.*

El estilo, conectado estrechamente con el ingenio del literato, constituye para Palacio Valdés, la manera personal de «concebir y representar la realidad»; y será tanto más sencillo y espontáneo cuanto mayor sea aquél. Escribir de manera que «todo el mundo crea que puede hacer lo mismo debe ser la mayor aspiración de un novelista, cuyo máximo deseo estriba en expresar «con la mayor sencillez posible su pensamiento y su sentimiento» [36].

Don Armando es partidario de un equilibrio entre la descripción y la acción, ya que, en su óptica, la minuciosidad descriptiva propia del naturalismo conduce a un estilo desmayado y prosaico. Partidario también de las imágenes claras, vivas y expresivas al modo impresionista sólo encuentra justificado el detalle pormenorizado si va encaminado a poner de relieve la complejidad de las relaciones que unen al individuo con el medio: «La novela no es una obra de ciencia, sino de arte [...] y su único fin es expresar la vida y la belleza de los seres y sus relaciones. Porque no se han penetrado bien de esta idea muchos de los que la cultivan, entienden que su fin directo es la observación, cuando ésta sólo es un medio para descubrir la idea que anima la naturaleza exterior. La observación de los pormenores, hasta de los más insignificantes, es buena cuando conduce a esto...La materia sobre la que recae la observación no debe ser el pormenor de la vida, sino la idea que contiene es pormenor»[37].

En fin, distingue el novelista entre el estilo y el lenguaje; ambos se refieren a la forma, pero si el estilo atiende a la «forma espiritual», y por ello le atribuye mayor importancia; el lenguaje es referible a la «forma material». El lenguaje debe ser la manifestación clara del pensamiento y por ello

---

35 PALACIO VALDÉS, A., *Testamento literario*,, op. cit. pág. 68.

36 Vid. E.H. CADY, « *Armando Palacio Valdés. Writes to William Dean Howells*, en «Symposyum. Nº 2. 1948. P 201.

37 PALACIO VALDÉS, A., Prólogo a *La hermana...,* 1ª ed.. Págs. XXXIX—XL.

no es más que un instrumento que el escritor debe utilizar necesariamente para poder expresar sus ideas. Enemigo de la retórica y de los giros y locuciones arcaicas, encarece la precisión lógica, la elegancia, la flexibilidad. Su principal y único objetivo debe consistir en «adaptarse perfectamente al pensamiento», puesto que no es un fin en sí mismo, sino solo un medio. «Por eso nunca he podido comprender , afirma, lo que en retórica se llaman galas del lenguaje»[38]

Podríamos extendernos mucho más en estos aspectos, pero no es el momento por razones obvias, insistiremos en algunas de estas cuestiones al referirnos más detenidamente a las técnicas narrativas empleadas por Palacio Valdés. Ahora tras las breves reflexiones hechas acerca de la teoría novelística de este autor, me propongo poner de manifiesto, cómo de acuerdo con su teoría, el mundo real se hace presente en sus obras y asoma en lo que Kundera llama «el reloj de la historia»

La incorporación de la realidad al mundo novelístico: las posibles identificaciones

Palacio Valdés ya lo hemos indicado, cree que lo vulgar y lo cotidiano puede servir de tema novelesco: «todo es argumento, porque toda la vida es igualmente interesante», escribe en el prólogo de «La hermana San Sulpicio». Y aunque distingue, por supuesto, asuntos más o menos dignos de ser tratados por el artista, piensa que, en último término, la calidad de lo obra no depende tanto de la base objetiva como de la manera en que ésta es tratada por el autor, cuya misión consiste precisamente, en detectar y comunicar, la parte de belleza que hay en toda realidad. El realismo consiste para don Armando «en pintar bellamente las cosas que merecen ser pintadas» [39].

Partiendo pues del principio de que todo es novelable, nos es permitido creer que el escritor asturiano realiza una verdadera absorción de cuanto queda al alcance de su sensibilidad; el entorno es sometido a un gigantesco saqueo, cuyo botín podemos encontrar en sus universos novelísticos: en su obra hallamos incorporados, no solo multitud de elementos autobiográficos, sino también el mundo que le fue contemporáneo: paisajes, ambientes, ciu-

38 PALACIO VALDÉS, A., *Testamento literario*, op. cit. Pág. 95.

39 ALAS, L. y PALACIO VALDÉS, A., *La literatura de 1881*. Madrid. Alfredo de Carlos Hierro editor. 1982. pág. 51.

dades, palacios, fincas, comercios, leyendas, amigos y familiares, cobran cuerpo en la obra del escritor asturianos. Podríamos afirmar que la novelística de Palacio Valdés resulta un buen exponente de su «vividura»[40]. En ella se conjugan admirablemente la realidad española del momento, la desilusión ante la misma y la utopía soñada para su regeneración. Por otra parte, resulta fácil advertir la distinta intensidad y garra con que el novelista expone aquellos temas y ambientes que quedan dentro de su «vividura» y aquellos que de alguna manera le resultan ajenos. Recordemos por ejemplo la insistencia y la fuerza que adquiere en su obra el espacio asturiano, el sistema político de la Restauración, el tema religioso o incluso la función social de la mujer —que empezaba a ser objeto de debate—, a diferencia de la rapidez o la superficialidad con que despacha otros temas que no incidían en su vida de una manera tan directa.

Resulta imposible averiguar el grado de conciencia que tiene el novelista de los elementos tomados de la realidad. Esto sería fácil, si cada obra fuera el resultado de una experiencia o de un hecho concreto, pero como ha escrito Vargas Llosa, «una novela no resulta de un tema concreto sustraído a la vida sino siempre de un conglomerado de experiencias, importantes, secundarias o ínfimas que ocurridas en distintas épocas y circunstancias, empozadas al fondo del subconsciente o frescas en la memoria, algunas personalmente vividas, otras simplemente oídas, otras más bien leídas, van de manera paulatina confluyendo hacia la imaginación del escritor , que como una poderosa mezcladora, los deshará y rehará en una sustancia nueva a la que las palabras y el orden dan otra existencia. De las ruinas y disolución de la realidad real surgirá algo muy distinto, una respuesta y no una copia: la realidad ficticia[41].

Por su parte, Palacio Valdés explica con gran sencillez y espléndida claridad, este proceso de conversión de lo real en ficticio que se produce: «recogiendo las noticias de los amigos, observando la vida de los parientes, penetrando en la propia [...]y aprovechando lo que se encuentra en ellas de verdad, de sinceridad, de emoción [...] y sobre todo ello, una caricia de poesía, [...]infundiéndoles calor y realidad». Respecto a los personajes sigue el mismo procedimiento: «...¿dónde se los encuentra? En todas par-

40 Utilizo la expresión de Américo Castro para el cual «la vividura no es un concepto estático sino un juego dinámico entre posibilidades e imposibilidades». Id. CASTRO, A., *La realidad histórica de España*. México. Porrúa . 1954. págs. 47—48.

41 VARGAS LLOSA, A., *La orgía perpetua*. Madrid. Taurus. 1975. pág. 102

tes, en nuestra familia, en nuestra casa, en la casa de al lado, en nuestro corazón...»[42].

En cuanto a los escenarios, juzga que son los lugares más distanciados afectivamente del autor, los que pueden ser plasmados con mayor acierto, puesto que aquellos espacios a los que el novelista se halla entrañablemente vinculado, jamás podrán ser aprehendidos en toda su objetividad, y menos ser materializados de nuevo fielmente, «se nos metieron en el corazón —escribe— antes que la inteligencia pudiera analizar...»[43] . Palacio Valdés tiene la convicción de que es en la vida cotidiana donde se encuentra el material novelable, por ello cabe hablar de un desdoblamiento de su personalidad en la actitud que adopta al asomarse a la realidad.. En cierta manera, no solo él, sino en todo escritor coexisten dos hombres distintos, el que existencialmente vive, disfruta y padece la vida, y el que observa este mismo vivir con fines de posible utilización literaria.

En el autor asturiano la simbiosis entre la vida y la obra es impresionante. Muchas de sus novelas se enraízan en acontecimientos concretos cuya pista puede detectarse sin otro trabajo que el de leer atentamente el «Prólogo» de sus «Páginas escogidas». Es indudable que hubiésemos podido encontrar muchos más datos concretos de habernos sido posible el acceso a la biblioteca de don Armando, pero por circunstancias ajenas a nuestra voluntad nos ha sido imposible consultarla. Partiendo pues de la base de que no es posible hacer un inventario de los materiales utilizados por el escritor —tema que por otra parte queda fuera de nuestro propósito en esta ocasión—, trataré de hacer únicamente un breve muestreo que nos sirva para conocer no solo lo que utiliza el novelista, sino la manera en que lo utiliza, y la medida en que lo transforma—

Conviene señalar el sector social que preferentemente elige el propio novelista para poner en pie sus mundos de ficción: la clase media. Cree don Armando que por dos razones «el hombre de la clase media, es un tema para el arte de capital importancia»; una es de orden estético y otra de orden sociológico. Estético, porque el realismo tiene que ser sacado «de las buhardillas» y trasladado a «las salas y salones»; y sociológico —y a esto concede una gran importancia— porque el público lector está compuesto

42 CABAL, C., *Una interviú de otros tiempos: de cómo se escribe una novela*. Boletín del Instituto de Estudios Asturianos Oviedo. 1953. págs. 459—465.

43 Idem.

fundamentalmente por personas pertenecientes a este estrato social[44]. El novelista es plenamente consciente de las posibilidades que ofrece este grupo social como sujeto novelable y explica su opción por él en el prólogo de *«Los majos de Cádiz»*: «Las novelas que se publican en el mundo, son leídas casi en su totalidad por personas que pertenecen a la que hemos dado en llamar clase media. El mundo aristocrático es muy exiguo comparado con ésta, y en cuanto a las clases trabajadoras se puede afirmar que en España viven alejadas de la literatura, a lo menos en sus formas elevadas. Ahora bien, lo que interesa realmente a la clase media es la clase media, sus amores, sus ambiciones, sus tristezas y alegrías, sus ideales, lo que quiere ver reproducido en el arte, y en ello se recrea. El mundo aristocrático y el plebeyo son para ella tan solo objeto de curiosidad efímera. El hombre no se siente conmovido sino por lo que le toca de cerca. Digámoslo en términos crudos, el hombre no se interesa sino por sí mismo» [45].

Según las líneas que anteceden podríamos deducir que la única finalidad del escritor asturiano, es la de «entretener» y «divertir» a un determinado grupo social. Pensamos sin embargo, que no es exactamente así, ya que no se le puede tomar al pie de la letra interpretando literalmente sus palabras. Tanto en sus artículos de la «Revista Europea» como en su obra novelística, encontramos un hombre preocupado por los problemas a los que ha de hacer frente la sociedad española[46]. Su obra no será una evasión, sino un trasunto de estas preocupaciones[47]; el autor trata de enfocar los problemas que observa en la sociedad española, y obviamente, lo hace desde el punto de vista de la clase media a la cual pertenece él mismo y a la que va dirigida la obra. Y será precisamente desde ella, desde la que se asoma al mundo de la clase dirigente y al mundo campesino. En el primer caso, la elite será objeto de implacable denuncia; en el segundo, el autor, entrañablemente unido al medio opta por una visión idealizada de sus habitantes y una mitificación del paisaje[48] . A mi juicio, la trabazón entre la

---

44 ALAS, L y PALACIO VALDÉS, A., *La literatura de 1881,* op. cit. págs. 51—52

45 PALACIO VALDÉS, A., Prólogo a *Los majos...,*, en *Páginas escogidas*. Madrid. Ed.. Calleja. 1917. págs. 179—180.

46 Cfr las semblanzas hechas por Palacio Valdés de Azcárate y Castelar en «La Revista Europea». Nº 173. págs. 765 ss.

47 GÓMEZ—FERRER MORANT, G., *«Armando Palacio Valdés y la civilización de su tiempo...,* op. cit.

48 GÓMEZ—FERRER MORANT, G., «*Apoliticismo y fisiocracia entre las clases me-*

vida y la obra de Palacio Valdés es indudable: argumentos, personajes y escenarios están tomados de su propio entorno. Recordemos algunas de sus obras con el fin de averiguar como proyecta en ellas sus vivencias personales y el mundo que le rodea.

En su primera novela, *El señorito Octavio,* peinará los recuerdos infantiles con problemas electorales del Sexenio, eligiendo como marco un escenario rural que le es bien conocido: Entralgo, el lugar donde pasó muchas temporadas en su niñez y adolescencia, ambiente que no guarda secretos para él, y cuyos complejos resortes conoce a fondo, precisamente por estar su familia materna sólidamente asentada en aquel lugar. Elige en esta obra, un problema que siente la necesidad de denunciar: la diferente ética que informa el «modus operandi» del candidato conservador y republicano, y la dificultad de que la utopía que informa el pensamiento de éste último pueda conducir a la democracia.

En *«Marta y María»* revivirá un tema que le impresionó muchos años atrás según cuenta el propio autor. La génesis de esta novela, la explica en sus *Páginas escogidas*; mi objetivo ha sido: «presentar dos caracteres que se ofrecieron a mi vista cuando contaba veinte años y que ejercieron considerable influencia en mi vida y en mi corazón, fue mi único designio»[49] . Pensamos que debe tratarse de dos tías solteras, hermanas de su padre, que vivían con su abuelo y en cuya casa pasó los años que residió en Oviedo. Encontramos elementos físicos tomados de su mundo —el Avilés de su infancia—, y problemas reales que aquejan a España, porque entre otras cosas, esta novela es una dura condena de la España intransigente y neocatólica encarnada en María, una de las dos protagonistas[50].

A *«El idilio de un enfermo»* no es difícil seguirle la pista, el autor no dice nada al respecto, pero leemos las críticas aparecidas en el momento, observamos que se pone de relieve la falta de acción novelesca y la vulgaridad y realismo del tema. Lara y Pedraja en la revista «Asturias» sale en defensa de Palacio: «No entraba seguramente en el pensamiento del

---

dias españolas de comienzos del siglo XX», en «Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea». vol. IV. Madrid. Ed.. Complutense . 1980. págs. 187—209.

49 PALACIO VALDÉS, A., Prólogo a *Marta y María* en *Páginas escogidas* op. cit. Pág. 23.

50 GÓMEZ—FERRER MORANT, G. «Las clases acomodadas» en *La época de la Restauración (1875—1902). Civilización y cultura*, tomo XXXVII ** de la *Historia de España Menéndez Pidal—Jover Zamora,* Madrid. Espasa Calpe. 2002. espec. págs. 691 ss.

autor el dar alcance ni puesto principal a la parte dramática del libro sino mostrar algunas relaciones que existen entre la vida humana tal como se ofrece en el seno de la naturaleza y tal como se desenvuelve en el seno de la sociedad, y por eso ha escogido personajes corrientes y acción tan sencilla para resolver»[51] . El hecho de que un contemporáneo suyo viese en la novela un reflejo de la vida cotidiana nos autoriza a pensar que la fantasía del escritor jugó poco papel en ella, tal vez solamente para ordenar y dar vida a unos acontecimientos tomados de la realidad. Los campesinos que aparecen en esta novela no participan del pesimismo frío y crudo de los que presenta Zola, ni de la brutalidad de los de Blasco Ibáñez, pero quedan también muy distantes del labriego idealizado de *La aldea perdida* y de toda la obra campesina escrita posteriormente por el mismo Palacio Valdés[52]. Pensamos que algunos personajes de esta novela tienen una mayor semejanza con los campesinos que aparecen en las obras gallegas de Pardo Bazán: hombres violentos, groseros y pasionales, que con los campesinos cántabros presentados por Pereda, autor con el que a veces se ha emparejado a Palacio Valdés.

Por otra parte, el paisaje de sus mundos de ficción se puede identificar fácilmente. En el caso de *El idilio de un enfermo* creo que se trata del alto valle del Nalón, geografía espiritual de don Armando; Riofrío, escenario de la obra, debe corresponder a una de las aldeas de los concejos campesinos de Sobrescobio o de Caso, sitos en el valle de Laviana; Lada puede ser Sama de Langreo o La Felguera, lugares en los que comenzaba por aquel entonces la industrialización, dato que sirve a Palacio Valdés para dar la connotación de la villa: «un grupo de chimeneas altas y delgadas como los mástiles de un buque y adornados de blancos y negros y flotantes penachos de humo»[53]. Clarín en su crítica publicada en «Sermón perdido», llama la atención sobre «algunos detalles» que el autor no ha bebido «en la fuente propia del asunto»[54], lo cual nos autoriza a pensar que el crítico asturiano debía ver una base muy real en todo el conjunto de la novela. Francisco Trinidad en una espléndida y reciente Introducción a la reedición de esta

---

51 Cit por A. SOLÍS en *La Asturias de Palacio Valdés*. Avilés. 1973. pág. 75.

52 GÓMEZ—FERRER, G., Sobre Congreso o artículo

53 PALACIO VALDÉS, A., *El idilio de un enfermo. Madrid. 1984.*

54 LAS, L., *Sermón perdido págs. 235—248.*

obra se refiere a cómo se entrelazan en esta obra el marco rural en que se desarrolla y las propias vivencias del autor[55].

En *José,* Palacio Valdés reconstruye un pueblecito de la costa asturiana: Candás, lugar en el que pasó algún verano y en el que conoció a su primera mujer Luisa Maximina Prendes. El hecho de que fuese escrita precisamente en el corto período de su matrimonio, nos hace sospechar que fue una especie de tributo que el autor quiso rendir a este rincón asturiano tan ligado a su existencia. Por otra parte, se advierte en el escritor a lo largo de su obra una profunda simpatía hacia el mar y hacia el mundo marinero que tuvo raíces autobiográficas. Creo que es más fuerte su identificación con el mundo marinero que con el medio campesino: en aquél encuentra firmes y sólidas virtudes, en éste más bien una serie de valores que necesitan ser educados. La base real de la obra aparece muy clara en sus «Páginas escogidas»: «el pueblecito que sirve de escenario a esta novela fue para mi un paraíso en los años juveniles. Allí gocé como en ninguna parte de los encantos de la mar que era mi pasión en aquella época. Nunca más feliz que entonces...Durante un verano no fui más que pescador...». Pero no sólo el escenario tiene una base real, también los personajes están tomados del natural, el autor deja constancia de ello: «al publicarse la novela no es quien la hizo llegar a sus manos viéndose retratados se sintieron contentos y orgullosos...Y después venían los interminables comentarios. Todo lo querían descifrar: este es Fulano, esta doña Zutana...Yo fui quien puse la piedra en el anzuelo para engañarle. A ti a quien te tiró el golpe de mar...»[56]. Por lo demás, él mismo se encarga de señalar que no es la idealización sino la añoranza lo que perdura en su ánimo al pensar en esta novela*: «*muchos años han transcurrido desde entonces. En medio de las miserias y resquemores de la vida cortesana mi pensamiento ha volado más de cien veces hacia aquellos nobles y valerosos amigos».

Desde mediados de los años ochenta la geografía de sus novelas se hace más variada; junto a Madrid, escenario de muchas de ellas, aparece Sevilla, Cádiz, Valencia, Granada. Madrid constituye el escenario de *«Riverita»* y *«Maximina»*. Estas dos novelas han sido vistas como una única obra de carácter autobiográfico. El autor sale al encuentro de esta afirmación pero sólo para desmentirla en parte, ya que nos confiesa: «algunas personas han

55 TRINIDAD, F., *El idilio de un enfermo*. Laviana. 2004

56 PALACIO VALDÉS, A., Prólogo a *José*, en *Páginas escogidas*. Op. cit. Págs. 55—56.

creído que estas dos novelas constituían una autobiografía. Es un error. En la fábula nada hay que se parezca a mi vida: solo algunas escenas he extraído de ella. Pero en lo que se refiere a los caracteres debo confesar que el principal se haya ligado a mi existencia de modo que ni la muerte ni el tiempo han podido separarlo. En la hora más aciaga de mi existencia me prometí darlo a conocer al mundo. Hice cuanto pude, mas el retrato quedó lejos de la realidad»[57] .

De esta confesión podríamos deducir que si bien la biografía de Riverita no puede identificarse con la del autor, sí pueden ser identificados parcialmente los caracteres de los protagonistas. Respecto a la figura femenina, él mismo declaró a Cabal de donde tomó la referencia: «a Maximina la encontré a mi lado. En mi hogar, en mi casa.»[58] (51), lo cual conduce con bastante certidumbre a relacionarla con su propia mujer. Por otra parte, pueden advertirse muchos puntos de afinidad entre la realidad y la novela: la historia brevísima del matrimonio, la existencia de un único hijo algunos acontecimientos de la vida del protagonista y sobre todo, algunos rasgos del carácter de Miguel Rivera. El novelista toma partido, consciente o inconscientemente sobre una serie de cuestiones que aparecen a lo largo de la trama: desde su actitud escéptica hacia la revolución del 68 hasta su entusiasmo lleno de reflejos pequeño—burgueses por el tipo femenino de Maximina. En suma, todo lleva a establecer la hipótesis de que muchos de los datos que se recogen en «Riverita» o «Maximina» se encuentran estrechamente ligados con su propia biografía.

Por lo demás, resulta muy interesante comparar el capítulo treinta y ocho de *«La novela de un novelista»* con el VIII de *«Riverita»*; su lectura permite detectar coincidencias y diferencias entre la vida del autor y el mundo de ficción que pone en pie. Sabemos por la primera, que los años de bachiller de Palacio Valdés —felices, provincianos y familiares— fueron diametralmente opuestos a los del protagonista de la segunda, Miguel Rivera. Existe además una diferente cronología: Palacio Valdés marcha a Madrid para comenzar la carrera de derecho, cuatro días antes de cumplir los diecisiete años, es decir el 4 de octubre de 1870[59]; es por lo tanto que Riverita vivirá la revolución de septiembre ya abogado y casado con Maxi-

---

57 PALACIO VALDÉS, A., Prólogo a *Riverita*, en *Páginas escogidas,* op. cit.

58 CABAL, C., *Una interviú...,*op. cit. pág. 463

59 PALACIO VALDÉS, A., *La novela de un novelista*. Madrid. Victoriano Suárez. 1921.

mina, es, pues, doce o trece años mayor que el escritor. Ahora bien, a pesar de todas estas diferencias hay entre ambos capítulos elementos de semejantes entre el protagonista y el escritor: los dos van a estudiar Derecho, los dos experimentan el sentimiento de embriaguez que les produce la independencia de llegar a la Universidad; incluso la noticia de la muerte de la madre de Riverita con que comienza la novela, puede evocar el hecho real de la muerte de la madre de Palacio Valdés, precisamente en sus primeros años de estancia en Madrid. En suma, los datos que aparecen de la vida madrileña del joven Riverita, acerca de su vida en la facultad de Derecho, acerca de su amistad con Mendoza, acerca de su pasión ateneística podrían tener un fuerte componente autobiográfico.

Tal vez existiera en la realidad su inseparable amigo Pedro Mendoza, «Brutandor». En este caso, es posible que el ambiente del colegio de la Merced que nos consta que no fue vivido por Palacio Valdés, fuera reconstruido de acuerdo con las narraciones del mismo Brutandor que quizá lo viviera realmente. Dejando de lado la existencia real de este personaje porque no me ha sido posible encontrar datos suficientes, sí me inclino a pensar que Palacio Valdés ha recogido en él la figura de algún político relevante, cuyo espíritu significa para Pesseux—Richard, «la mediocridad triunfante, el espíritu limitado, la tensión de todas las facultades hacia un fin al cual se llega paso a paso por un trabajo asiduo [...], por costumbres moderadas, si puede ser, o en todo caso, libertinas». Semblanza que resulta muy próxima al concepto del político que posee Palacio Valdés y que expresa repetidamente en la «Revista Europea» a fines de los setenta, es decir, antes de escribir su novela. Entonces, a juicio de Palacio Valdés la política es una profesión que no precisa de competencia para conseguir el ascenso y el prestigio, ya que en España, esta ocupación, escribe: «tiene todo el aspecto de una correría, de una algarada a través de los fértiles campos del presupuesto [...], el que a ella se dedica, prescinde casi en absoluto de la vida del ciudadano, desconoce las necesidades del país porque no las ha sentido…»[60]. Frente a esta imagen se alza la del intelectual, personificada en el protagonista, que supone indudablemente un trasunto del propio escritor; Rivera «es la inteligencia, es la fantasía, es la indolencia, es la indulgencia clarividente...»[61].

---

60 *Los oradores del Ateneo. Don José de Carvajal*, en «Revista Europea», 1877, núm.. 169. pág. 631.

61 PESSEUX—RICHARD, H., *Armando Palacio Valdés* en «Revue Hispanique» XLIII,

Por otra parte, el desajuste cronológico arriba indicado sugiere la posibilidad, si como creemos «Maximina» tiene un fuerte componente autobiográfico, de que las sórdidas prácticas políticas —general conde Ríos, Mendoza, viaje de elecciones a Galicia, etc.— que allí aparecen ubicadas en el Sexenio, fueran vividas realmente por Palacio Valdés durante la Restauración. Me inclino por esta última suposición, ya que el escritor durante el 68 no tiene formada una conciencia política madura, y en cambio ya hemos visto su actitud de repulsa, de denuncia y de apartamiento respecto a la política de la Restauración[62].

Por último quisiera hacer una observación acerca de una serie de problemas que se plantea el protagonista al concluir estas dos obras sobre los que también ha llamado la atención el crítico francés Pesseux—Richard. Problemas que se resumen en una serie de interrogantes acerca de la actitud ante la vida, ante la trascendencia, ante el mundo del espíritu, y cuya solución implica toda una filosofía personal. La serie de estas dos obras se cierra con unos interrogantes angustiosos que acechan al protagonista: «La Creación se le presentó de pronto con un aspecto terrible. Los seres devorándose los unos a los otros sin piedad; el más fuerte martirizando al más débil constantemente. Unos y otros, engañados por la ilusión de la felicidad que no ha de llegar jamás para ninguno, trabajan, padecen en provecho de cada especie, éstas en provecho de otras, y así sucesivamente hasta el infinito. El mundo, en suma, se le ofreció como una catarata inmensa, un lugar de tormento para todos los seres vivos, más cruel aún para los conscientes. La felicidad absoluta para el Todo, porque es y será eternamente; la absoluta desdicha para los individuos, porque eternamente se renovará para padecer y morir. Ante aquel cuadro espantoso que vio con intensa claridad, su alma quedó turbada. Un estremecimiento de horror sacudió su cuerpo. «¡Dios mío, Dios mío! ¿por qué me has abandonado? murmuraron repetidamente sus labios trémulos»[63].

Miguel Rivera se hace una serie de preguntas y se plantea un conjunto de problema. Reflexiones que quedan en el aire y que el autor retomará para darles solución, precisamente cuando él mismo, a nivel existencial,

---

1918, págs. 258—259.

62 GÓMEZ—FERRER, G., «La inhibición política de las clases medias a través de unas novelas de la Restauración» en VV.AA. *La sociedad madrileña de la Restauración, 1876—1931.*. Madrid. 1989. págs. 181—199.

63 PALACIO VALDÉS, A., *Maximina*. Madrid. Aguilar. 1940. pág. 395.

los haya resuelto y tenga unas respuestas que ofrecer. *La Fe* y *Los años de juventud del Doctor Angélico*, serán claves a este respecto. Todo ello nos inclina una vez más, pensamos que con bastante posibilidad de acierto, a suponer una fuerte apoyatura real a su obra novelesca; apoyatura manifiesta en hechos, en personajes y sobre todo en el carácter de los protagonistas. Por lo demás, el marco urbano madrileño en el que se desarrollan las obras resulta perfectamente ajustado a la realidad y el discurso de la obra expresa el rechazo valdesiano a la práctica política propia del sistema de la Restauración.

El cuarto poder se desarrolla en Sarrió, nombre supuesto, posiblemente identificable con Avilés, el lugar en el que transcurre la mayor parte de la infancia del escritor. Algunos críticos lo relacionan con Gijón, tal vez tomando pie en el Sarrió que aparece en otras obras de Palacio Valdés y en las que sí se corresponde, a mi juicio, con esta ciudad. Parece sin embargo, que el panorama de las luchas caciquiles que trueca el ambiente pacífico y pacífico de ciudad asturiana, por otro de recelo y desasosiego se corresponde claramente con un hecho acaecido en Avilés [64]. Patricio Adúriz sin embargo, cree que Palacio Valdés recoge acontecimientos ocurridos en las dos ciudades. Según este crítico, *El cuarto poder* «es un producto mixto en el que hay retazos de Avilés de la infancia del escritor y del Gijón de sus correrías de mocedad»[65]. En esta obra el escritor pone en pie una serie de tipos reales que no fueron difíciles de reconocer por sus contemporáneos. Pesseux—Richard trata de buscar la identidad de las figuras novelescas y logra darnos una serie de nombres reales de ellos[66]. Así por ejemplo, Piscis es el nombre novelesco de un tal Pisco; doña Brígida se llamaba en la realidad doña Valentina Llanos, señala este crítico, y su carácter ha sido presentado cono absoluta fidelidad; Gabino Maza correspondería con algunas variantes a don Fermín Mesa; don Mateo a un tío del autor, Jorge Alas que era el organizador de todas la fiestas de Avilés. Esta identificación realizada por Pesseux—Richard, parece que asombró al propio Palacio Valdés y le llevó a indagar cómo había podido conseguirla, averiguando que aquél había pasado una temporada en Avilés durante la cual pudo llegar fácilmente a estos resultados. Pero no sólo los personajes sino muchos

64 SOLIS, A., *La Asturias de Palacio Valdés*. Avilés. 1973. pág. 109.

65 Idem.

66 PESSEUX—RICHARD, op.. cit. págs. 366—376.,

de los detalles de la acción están tomados de la realidad. Así el periódico que parece con el título de «Faro de Sarrió», fue probablemente «La luz de Avilés»; los dos grupos rivales de «El Saloncillo» y «El Casino», se correspondería con los Sanmiguelistas y Los Inclanes[67] de la misma manera que la romería que aparece ampliamente descrita debe referirse a la romería de La Luz muy celebrada en Avilés. Respecto al argumento, concretamente respecto a la crisis familiar que anuda y da unidad a la acción no fue una creación de Palacio Valdés según el crítico francés[68] , sino que fue tomada de un acontecimiento bastante frecuente por otra parte, en la vida real que sirvió de base no sólo a esta novela sino que fue utilizado a menudo por distintos novelistas[69] . Sin embargo, parece ser que don Armando acentúa su carácter dramático.

Tomando pues, como escenario un ambiente, unos personajes conocidos, un drama familiar visto o leído y la incidencia de unos acontecimientos de carácter político en ese medio, crea Palacio Valdés un universo rebosante de gracia que viene a ser, como señala G. Blanco , «una fotografía animada de la vida de un pequeño pueblo del Norte de España»[70]. *El cuarto poder* es sin duda, una de las obras del escritor asturiano que contiene más variedad de tipos humanos, y en este sentido ha sido comparada a la obra de Balzac o Galdós; tipos que, por lo demás, como acabamos de ver, fueron escrupulosamente tomados del propio medio; unos con nombre supuesto, otros, los más populares como Anselmo, Próspero, Pepe el de la Esquila o Morcones con sus mismos nombres reales. En suma, esta novela constituye una tremenda crítica de la vida pública del modus operandi de los políticos centrada ahora, en un marco provinciano, bien conocido por el autor.

La hermana San Sulpicio inicia la serie de obras que tienen por marco la España de la periferia. El escritor, al poco de casarse tuvo que ir a tomar las aguas a Marmolejo para remediar su habitual enfermedad de estómago que, a fines de 1884 se había recrudecido, según sabemos por una carta

---

67 Progresistas unos, seguidores de Evaristo San Miguel, conservadores otros, seguidores de Suárez Inclán.

68 PESSEUX—RICHARD, op.. cit. págs. 366—376.

69 Poco antes había empleado este mismo motivo J. Diniz en *As pupilas do señor reitor*

70 GONZALEZ BLANCO, A., *Armando Palacio Valdés. Juicio crítico de sus obras* en *La novela corta*. Madrid. Año V. 1920. nº 237. Veáse el capítulo dedicado al *El cuarto poder*.

escrita a Clarín el 12 de enero de 1885. Estando en el balneario, según refiere Cruz Rueda conoció a don Eloy Valero, canónigo de Sevilla que le invitó a visitar esta ciudad[71]. El escritor rechaza entonces su ofrecimiento por ser recién casado, alegando que un hombre en esas circunstancias *«siempre tiene que hacer en su casa»*; pero en 1886, ya viudo realiza el viaje a Sevilla, se hospeda en una modesta casa de huéspedes de la calle de las Aguilas, donde vive un amigo y paisano, don Joaquín Fernández Prida, por entonces catedrático de Derecho Internacional de la Universidad y más tarde ministro. El canónigo, prebendado capellán real, poeta y presidente del Ateneo sevillano, le presentará a diversas familias que le invitan a sus tertulias y le hará conocer los barrios aristocráticos y populares. Según cuenta Cruz Rueda, que debió recibir la noticia del propio don Armando, cuando éste salió de Sevilla, ya se había prometido escribir muy pronto la novela de esta ciudad.

Además de estas noticias, Cabal hace referencia a la génesis de esta novela, tal y como le contó el propio autor: «...estaba en Marmolejo tomando las aguas y un día vi a una hermanita de la caridad, tan mona, tan galana, tan graciosa, que solté una exclamación. ¡Hola, hola, que monja tan bonita!...Fuíme a Sevilla después, y topé nuevamente con la monja. En este segundo encuentro, conocí que empezaba una novela...» [72]. Parece pues, que la figura de la monja, llama su atención desde que la encuentra por vez primera durante su viaje a Marmolejo en 1884; el tipo quedó archivado en su memoria sin desencadenar ninguna producción novelesca hasta que vuelve a encontrarla dos años después. De momento no se convierte en protagonista, tal vez porque en el momento de encontrar al personaje, el escritor era recién casado. De hecho, sus próximas novelas —*José, Riverita, Maximina*— están muy relacionadas con su mujer[73] . Será años más tarde, cuando Palacio Valdés queda viudo y emprenda una serie de viajes por la geografía peninsular, cuando impresionado por la viveza y simpatía de la ciudad sevillana y atraído por el ambiente allí descubierto, crea un universo novelístico que tiene por escenario la ciudad andaluza y por protagonista, a la antigua hermana que conociera en Marmolejo.

---

71 CRUZ RUEDA, A., *Armando Palacio Valdés. Su vida y su obra*. Madrid. Saeta. 1949. 2ª edición. Pág. 116.

72 CABAL, C. op. cit. pág. 463.

73 Es evidente la estrecha relación que estas obras tienen con su propia esposa.

La correspondencia entre el marco ficticio y el real es indudable, y su pintura tiene tal garra que M. Farguet ha podido escribir: «leyendo el libro se ve a Sevilla de día y de noche, como si uno estuviese presente, y se desea de todo corazón vivir allí de verdad. Se la ve. Cuando uno acaba el libro, es como si realmente tomase el billete de ferrocarril, finalizado octubre para volver a Francia»[74] . Sevilla pues aparece en la novela con un gran realismo, tanto por el propio marco urbano, como sus personajes y ambientes. La tertulia de las Anguita está tomada del natural con bastante exactitud, y parece que le valió al escritor una serie de protestas por parte de los interesados, una vez publicada la obra. Palacio Valdés confiesa a Olmet que su costumbre de tomar los personajes del natural, si no disgustos, sí al menos le han acarreado muchas molestias como en el caso de La hermana San Sulpicio[75].

La espuma, publicada dos años después en 1891, se centra de nuevo en Madrid, pero no en el Madrid de la clase media como es el caso de *Maximina*, sino en el de la alta clase[76]. La geografía urbana de la ciudad es presentada con auténtico criterio sociológicoo . Don Armando conocía bien este mundo, sabemos que durante su primera etapa madrileña frecuentaba regularmente las tertulias de la Cervecería Inglesa o Escocesa, acudía asiduamente al Ateneo, y asistía a las tertulias de Castelar y a determinadas fiestas sociales. Todo ello le permitió conocer a fondo a esta la clase de la España de la Restauración[77], y los diferentes lugares: calles, casas, espacios de ocio, diferentes marcos de sociabilidad...— se corresponden con el Madrid de la época: En esta obra el escritor denuncia en esta novela

---

74 FARGUET, M., Prólogo a la traducción francesa de *La hermana San Sulpicio*, hecha por Madame Huc, cit. por Pesseux—Richard, op. cit. págs.384—385.

75 OLMET, A. Y DE LA TORRE BERNAL, J, *Los grandes escritores: Armando Palacio Valdés*. Madrid. Pueyo. 1919. pág. 185.

76 Vid. PALACIO VALDÉS, A., edición de G. Gómez—Ferrer Morant, , *La espuma*. Madrid. Castalia. 1991.

77 No puedo intentar, ni me es posible, seguir la pista a las numerosas figuras que aparecen en esta novela, pero hay algo que parece cierto: están compuestos con rasgos de personajes reales. Quiero destacar la posible relación entre el duque de Requena y el auténtico duque de Santoña. Los profesores Morales Moya y Bahamonde me han proporcionado una serie de datos acerca de este prócer que permiten suponer que la imagen del noble sirvió de inspiración a Palacio Valdés para esbozar la figura del banquero Salabert que es una mezcla del marqués de Salamanca, el duque de Santoña y el marqués de Manzanedo.

la corrupción de la clase dirigente, la utilización por parte de ésta de los prestigios sociales de la Iglesia, la convivencia y aun la inhibición de ésta ante la inmoralidad de la elite...En fin, al autor advierte también acerca de las amenazas que acechan a las clases medias, y pone de manifiesto con indignación e indefensión en que se encuentra el mundo obrero encarnado en esta novela en un centro minero.

La fe tiene por escenario Peñascosa, nombre supuesto de Luanco donde el escritor, según referencias de J.A. Solís «veraneó varios años»[78] . Este mismo autor nos proporciona una serie de identificaciones sobre la toponimia del lugar: «el campo de los Desmayos» que aparece en la novela es lo que actualmente —o hasta hace poco— se llamaba «El Cabildo», así como el palacio de don Álvaro Montesinos que es el de la Pola o la calle del Cuadrante es la del Comandante Caballero. Tenemos pues un escenario novelesco que parece un trasunto bastante fiel del pueblecito asturiano, aunque no estoy en condiciones de afirmar si tenía el carácter levítico con el que el autor lo presenta[79]

El tema de la obra recoge un problema muy vivo en el último cuarto del siglo XIX. Me atrevería a decir, incluso, que traspone una experiencia personal —el de su propia crisis religiosa— al terreno novelesco. Sabemos que en la adolescencia, Palacio Valdés perdió la fe no por «la embriaguez de los sentidos, sino por el abuso del razonamiento»[80]; y sabemos que el novelista anduvo buscando a través de la filosofía, un camino que le explicara razonablemente el sentido del hombre y del mundo, sin poder encontrarlo por este medio de una manera satisfactoria. El escritor que percibe y se abre al nuevo horizonte cultural europeo que se impondrá tras la crisis del positivismo manifiesta en esta obra que «existen en nosotros fuerzas espirituales que se resisten a formularse en conceptos y a revestirse de palabras», y también leemos en el Testamento literario que sin despreciar

---

78 SOLÍS. J. A., op. cit. págs. 97—105.

79 Se han establecido relaciones y paralelos entre *La fe y El crimen del Padre Amaro* de Jose María Eça de Queiroz. Es admisible este parecido por cuanto ambas novelas suponen el estudio de un medio eclesiástico, pero no en cuanto a las figuras de los protagonistas, cuyo carácter y educación son totalmente diferentes. También Emilia Pardo Bazán que creía ver en Ángel Guerra un antecedente de la obra de Palacio valdés, fue desmentida por Clarín , en *Ensayos y revistas*. 1892.

80 PALACIO VALDÉS, A., *Testamento literario,* op. cit.. pág. 20

ni perder la fe en la razón «nuestro espíritu tiene otro modo de conocer que el puramente espiritual»[81] .

El tema de *La fe* es el de la crisis del positivismo a través de las aventuras sicológicas del protagonista. Palacio Valdés plantea el problema de si es posible que el hombre puede llegar al conocimiento de Dios valiéndose únicamente de la razón o si es imprescindible dar un salto en el vacío y en un acto de fe, prestarse a la aceptación de algo que no se puede comprender y que en cambio es dado gratuitamente. El escritor asturiano se enfrenta a fondo con el asunto y rechaza la explicación positivista: la existencia del hombre, el hombre mismo no pueden explicarse partiendo únicamente de lo experimental; hay un factor que no puede ser razonado, un factor misterioso que para los cristianos es la intervención de lo sobrenatural. La confrontación de la experiencia personal del autor y la del protagonista nos induce a pensar en el trasfondo real y hasta autobiográfico que hay detrás de la ficción novelesca[82]. Por otra parte, es posible que aprovechara también las confidencias de Clarín, pues en una carta de Palacio Valdés a Alas, poco antes de que viera la luz la novela, leemos: «te la enviaré mañana porque quiero que seas tu, el primero que la conozca. Es justicia, pues en ella tienes tu casi tanta parte como yo»[83].

El Maestrante transcurre en Lancia, nombre imaginario de Oviedo para C. Cabal que identifica gran parte del mundo novelesco puesto en pie por don Armando en esta obra, «...en ella la calle que se nombra en la novela calle de Santa Lucía, es la calle de santa Ana, y la 'gran fábrica oscura' que se llama en la novela Palacio de Quiñónes de León, es la casa de Velarde». «la del conde de Onís ha sido siempre la casa de Santa Cruz, y la finca de La Granja, posesión de la casa Velarde, vendida y descepada luego, hallábase en Santullano. La vieja Cimadevilla —la Altavilla de la obra— tenía pos entonces dos cafés: el café del Risón y el del Casino [...] Por aquel entonces asombraba a Oviedo una anciana de ochenta años que aun guardaba color de juventud. Vestía llamativamente, se cuidaba, se pin-

81 Idem., págs. 35 y 37.

82 Tal vez el mejor conocedor de los problemas que plantea Palacio Valdés en *La fe*, sea Etelvino González López, a cuyos numerosos artículos sobre el tema remito al interesado en esta cuestión.

83 PALACIO VALDÉS, A., *Epistolario a Clarín*. Madrid. Ed.. Escorial. 1946. Tal vez don Armando aprovechara la experiencia de Clarín que por aquella época atravesaba una fuerte crisis religiosa.

taba, se presentaba en las fiestas, andaba en los espectáculos, se recreaba en los bailes [...]Doña Luisa Tirí tenía dineros, era viuda de un francés [...] y la vio en Llanes un mozo y a poco se casó con ella [...]La cencerrada fue célebre [...] y cuando huyendo de ella el matrimonio llegó a León otra tan bárbara, tan larga y tan estruendosa, organizada por Ramón Arango [...] Ramón Arango, Luisa Tirí, Altavilla, el café Risón...No hace falta buscar más datos de la realidad de entonces para calar por dentro a *El Maestrante*. Un «lugar de acción» bien reflejado, dos palacios bien precisos, un hecho básico cierto, varios episodios reales y diversos personajes...Después lo organiza todo como mejor le conviene, y coloca el hecho básico —que al parecer el sugirió el proceso de un tal Castro Enríquez—, en el palacio más propio, y le atribuye a Fernanda *«la niña más preciosa [...]»* lo que le sucedió hacía muchos a Luisa Tirí «[84].Por lo demás, en esta obra se mezcla el naturalismo que explica el comportamiento de los personajes por factores hereditarios con la aparición de otros elementos pertenecientes al nuevo horizonte cultural de los años noventa: recordemos por ejemplo, el papel que asigna a la conciencia, algo totalmente novedoso.

A mi juicio creo que no es aventurado pensar o llegar a la conclusión de que casi todas las novelas de Palacio Valdés están tejidas de recuerdos y experiencias de su propia vida. Sería inacabable ir siguiendo la pista a cada obra siquiera fuera de la manera somera que hemos venido haciéndolo hasta ahora. Lo expuesto es suficiente para poder afirmar la enorme curiosidad con que don Armando se asoma al mundo que le rodea, en cuya realidad encuentra, de acuerdo con su teoría, la cantera inagotable para componer sus mundos de ficción. No vamos pues a proseguir el rastreo de los materiales reales utilizados por el novelista asturiano para convertirlos en temas, escenarios y personajes; ello excede el objetivo de nuestro trabajo. Por lo demás, creo que carece de interés seguir la genealogía real de la ficción; bien es verdad que al renunciar a seguir este camino, renunciamos también a identificaciones tal vez no decisivas pero que indudablemente sirve para iluminar el mundo novelesco de Palacio Valdés. Renunciamos y somos conscientes de ello, a hallazgos tan suculentos como el que condujo a identificar a Galdós y a Zorrilla en las figuras respectivas de Estévanez y Rojas en el mundo novelesco de *Tristán*; o el que llevó a descubrir en el café de *El origen del pensamiento* el auténtico café de «El Siglo» situado

84 CABAL, C., op. cit. págs. 214—215.

en la madrileña calle Mayor; o a ver en Pasaron al mismo don Marcelino Menéndez y Pelayo.

Por lo demás, ya se ha indicado que el factor autobiográfico tiene mucha resonancia en algunas de sus obras, pero este carácter autobiográfico novelado, va dejando paso desde la etapa intersecular a una presencia personal más directa que es evidente en 1911 en *Los papeles del Doctor Angélico.* Por otra parte. El paisaje asturiano, escenario de muchas de sus obras adquiere otra dimensión y aparece mitificado, ya en el siglo XX en *La aldea perdida.* Aludiré brevemente a estos dos aspectos del quehacer del novelista asturiano.

Los factores personales menudean a partir de *La alegría del capitán Ribot* y constituyen el hilo conductor y la clave de los mundos novelescos de Palacio Valdés ya desde 1897. No podemos dejar de señalar como símbolo de su propia biografía traído por el autor consciente o inconscientemente —eso no podemos afirmarlo con certeza— la impresión final que trasmite Velázquez, el protagonista de *Los majos de Cádiz* , y que muy posiblemente recoja el proceso interno que está viviendo el propio escritor: «...aquel Velázquez calavera, mujeriego y pendenciero se marcha en ese barco para el Perú. El que aquí queda es un hombre decente...» [85]. *La alegría del capitán Ribot* es una confirmación de este giro que se observa en la biografía de Palacio Valdés. Ribot, encarnación de la alegría, la bondad, la generosidad será la plasmación de la persona a que aspira ser el autor. Por su parte Castell personifica la actitud positivista ante la vida , postura que el novelista enfrenta en el mundo de ficción a la espiritualista encarnada por Ribot. Es evidente que en ellos simboliza el novelista la tensión existente a la sazón, entre la filosofía de corte materialista y la nueva corriente espiritualista; tensión que en la novela rompe a favor de esta ; en el Palacio Valdés del siglo XX encontramos no sólo la dosis antipositivista que es habitual en sus novelas anteriores, sino la incorporación de un espiritualismo de corte evangélico que viene a ser una de las claves de su obra a partir de este momento, y cuya génesis expone en *La fe.*.

La presencia autobiográfica que se advierte en su obra desde fines de la última década del siglo XIX, responde a una doble motivación: por una parte es fruto de una evidente evolución personal, y por otra, obedece a una situación de crisis que afecta a todos los intelectuales del momento.

---

85 PALACIO VALDÉS, A., *Los majos de Cádiz*, Obras completas, 1940 op. cit.., pág. 1300.

En este sentido *La alegría del capitán Ribot, La aldea perdida, Tristán, Los papeles del Doctor Angélico, Años de juventud del Doctor Angélico, La hija de Natalia Santa Rogelia, Sinfonía pastoral,* vendrán a ser jalones que señalan el proceso de evolución ideológica seguido por Palacio Valdés. En fin, hay que señalar también que a partir de 1911 se suceden las obras en que el escritor convertido en narrador y en protagonista, expone con toda claridad su concepto del hombre y su postura ante la vida.

Por último, quisiera llamar la atención acerca de la importancia de los escenarios en los que el escritor encuadra sus obras. La primera constatación que conviene señalar, es la diversidad de medios geográficos que aparecen en este novelista. El descubrimiento de la región , llevado a cabo por los novelistas del último cuarto del siglo XIX, halla cumplido eco en la producción de Palacio Valdés, que figura como uno de los pioneros en esta incorporación de la España periférica a los universos literarios. Levante a través de Valencia en *La alegría del capitán Ribot,* Andalucía en su triple faceta de Sevilla, Cádiz y Granada —*La hermana San Sulpicio, Los majos de Cádiz y Los cármenes de Granada*—, la costa guipuzcoana de Pasajes —en algún capítulo de *Riverita*—, y sobre todo el mundo asturiano en su variada y múltiple riqueza —*El señorito Octavio, Marta y María, El idilio de un enfermo, José, El cuarto poder, La fe, El Maestrante, La aldea perdida, Santa Rogelia y Sinfonía pastoral*—, encuentran cabida en la novelística de don Armando. Las restantes obras *: Riverita, Maximina, La espuma, El origen del pensamiento, Tristán o el pesimismo, Años de juventud del Doctor Angélico, Papeles...y La hija de Natalia*, tienen como escenario Madrid. Los personajes, sin embargo, no permanecen quietos dentro de este marco sino que realizan desplazamientos, y aparece y desaparecen a lo largo de su obras. Múltiples escenarios, distintos espacios, no entraremos en ellos, pero si conviene tener presente, que es múltiple el abanico de posibilidades que brinda la consideración del espacio de cara a la interpretación de la novela. Ricardo Gullón señala a este respecto que «en el espacio literario pueden darse varios niveles de significación. Según el modo de la lectura. Los hechos resuenan en planos diversos: narrativo, histórico, simbólico y místico»[86]

En el siglo XIX la pintura descubre la naturaleza dotándola de autonomía, y el elemento paisajístico pasa de ser un factor estético de segundo

86 GULLÓN, R., «Espacios novelescos», en VV.AA., *Teoría de la novela.* Madrid. Taurus. 1974. pág. 282

orden destinado a enmarcar un asunto, a convertirse en categoría estética autónoma. Los novelistas del último cuarto del siglo XIX conceden una importancia nueva a la naturaleza como escenario en el que se desarrolla la acción[87]. Precisamente este descubrimiento del paisaje y de la región constituye uno de los caracteres fundamentales del naturalismo, que en su óptica bien puede relacionarse con la aparición de los regionalismos[88].

Al igual que otros novelistas contemporáneos, el paisaje constituye para Palacio Valdés un componente fundamental de sus mundos de ficción. Pocas veces aparece objetivado, casi siempre lo encontramos humanizado gracias al arte del escritor que conecta el marco físico con la sicología y acción de los personajes. Don Armando ha sido el gran conservador del paisaje asturiano. En sus obras incorpora no sólo la geografía sino las fuerzas misteriosas que enraizadas en la tierra componen para él la esencia de la región. Para Andreu en sus páginas «vibra y palpita Asturias»[89]. Una Asturias rural, marinera y urbana conviene añadir por nuestra parte.

El señorito Octavio, El idilio de un enfermo y José, componen la descripción de una Asturias rural y marinera, vista muy de cerca, siguiendo los presupuestos de la escuela naturalista. Ahora bien, la Asturias que aparece en sus obras posteriores, me refiero especialmente a la que surge en *La aldea perdida* y en *Sinfonía pastoral* responde a otras motivaciones. Indica C. Cabal que esta obras están escritas íntegramente «para satisfacer aspiraciones y responder a ansiedades que pesaban en sus horas como fatalidad espiritual» [90]. Ambas fueron escritas cuando, por razones diversas, el escritor, ya maduro, apenas ibas por Asturias; cuando el autor, si no efectivamente, sí al menos en su vida real y cotidiana se encontraba bastante distanciado de su país de origen. Y en ambas obras encontramos no sólo un marco regional fielmente reflejado sino «un gran poema asturiano campesino», en el que plasma «todo lo rural que pudiera ser una obra destinada a proyectar hacia lo universal la personalidad peculiar de una raza

87 Es el caso de Pereda con Santander, de Pardo Bazán con Galicia o de Blasco Ibáñez con Valencia por no citar más ejemplos.

88 JOVER ZAMORA,J.Mª, GÓMEZ—FERRER MORANT, G., FUSI AIZPURUA, J.Pág., *España: Sociedad, Política y Civilización (siglos XIX y XX).* Madrid. Areté. 2001. págs. 418—419

89 ANDREU, M., *Un novelista católico*, en Boletín del Instituto de Estudios Asturianos VII. Oviedo. 1953. pág. 392.

90 CABAL, C., *Esta vez era un hombre de Laviana*, en Boletín del Instituto de Estudios Asturianos VII. Oviedo. 1953. pág. 260.

y un paisaje. Por eso no podía conformarse [...] con pintar superficialmente [...] tenía que penetrar en el alma del su paisaje y en el alma de la raza. Apoderarse de su pensamiento y su mito, descubrir el misterioso cauce de sus pasiones primarias y larvados sueños. Las fuerzas esenciales de su vida y de su genio peculiar...Palacio Valdés procura poner en pie, con todo su 'ruralismo asturiano' rescatado artísticamente, la Asturias verdadera [...] Los personajes de La aldea perdida tan enraizados en la cuenca del Nalón [...] forman una síntesis ética, un alma colectiva, pródiga en matices de suave ternura y sacudidas apasionadas de violencia dramática»[91] .

La aldea perdida supone la exaltación de una «Arcadia feliz», precisamente en un momento en que la industrialización pone en peligro no sólo la geografía sino todo un conjunto de hábitos y costumbres cotidianas. Y es precisamente en función de esta coyuntura y de su propia posición ideológica, por lo que el escritor moviliza todos los recursos que tiene a su alcance en defensa de unos valores a los que confía la salvación de una patria maltrecha en su peregrinación hacia una democracia que no acaba de alcanzar, y tras la derrota del 98, que ha concluido en el Tratado de París y ha dejado a España sin su reducido imperio ultramarino. Don Armando que indudablemente participa del movimiento fisiocrático que se observa a fines de siglo, vuelve los ojos hacia su tierra natal, presenta un paisaje pleno de vida y energía, y ofrece al lector un mundo transformado místicamente, en el que la vida tiene algo de sublime y en el que piensa que se encuentran las reservas que pueden sacar al país adelante.[92].

En *Sinfonía pastoral* , situada en unas coordenadas temporales que no se corresponden —años ochenta del siglo XIX— con el momento en que fue concebida y publicada —1930—1931—está escrita cuando el desarrollo industrial ya es una realidad que se ha impuesto en el valle asturiano. Entonces el autor ya no muestra rechazo sino que pone en pie una serie de recuerdos . Escrita para sí mas que para el público, según afirma Cabal, obedece a una necesidad personal en sus horas de ancianidad; en ella aparecen reflejados escenarios que el autor recorrió innumerables veces y surgen personajes con los que mantuvo estrecha relación[93]. El escritor

---

91 CABEZAS, J.A., *El paisaje asturiano en Palacio Valdés*, en B.I—E.A. VII. Oviedo. 1953. págs. 417—418.

92 Nos estamos refiriendo, por supuesto, a *La aldea perdida*, novela que forma parte de un movimiento de carácter más amplio que tiene su correspondencia en *La ciudad y las sierras* de Eça de Queiroz.

93 CABAL, C. , *Esta vez...,* op. cit. pág. 262.

presenta un mundo idealizado en el que a despecho de las circunstancias exteriores, continúa confiando como lo hiciera cincuenta años atrás, cuando escribiera *El idilio de un enfermo*. El programa regeneracionista que aspiraba a educar a las masas campesinas encuentra en *La aldea* perdida y en *Sinfonía pastoral* un magnífico exponente de esta reserva de sinceridad, de honradez y de solidaridad que, en su óptica, se encierra en el mundo rural. El escritor ofrece al filo del siglo XX y ya avanzado éste una visión plenamente contemporánea de un tema clásico[94].

En fin, durante esta última etapa el autor continúa incorporando la realidad en sus mundos de ficción; ahora bien, se trata fundamentalmente de una realidad subjetivizada, manifiesta a través de una experiencia personal, convertida en autobiografía. Tal es el caso de *Años de juventud del Doctor Angélico, Papeles del doctor Angélico, La hija de Natalia, La novela de un novelista, Testamento literario* y *Álbum de un viejo.*

Técnicas narrativas

El realismo que cobra vida en la segunda mitad del siglo XIX tiene por finalidad la representación fiel y objetiva del mismo mundo en que surge. temas, personajes y escenarios tienen su fundamento en la realidad. En razón de este afán de objetividad, por lo que la novela de esta época es fundamentalmente descriptiva—, ya que el autor pretende construir sus mundos de ficción con toda la complejidad y variedad de matices con que estos se dan en la vida cotidiana. Desde este punto de vista resulta lógico pensar que la máxima ambición del escritor será reproducir de la manera más exacta posible, aquello que le ha impresionado , por lo cual su intervención deberá reducirse al mínimo, dando paso a una clara y fría imparcialidad narrativa. A primera vista, este planteamiento parece liberar al artista de atender a los aspectos formales, ya que su labor se concreta en una mera labor fotográfica. Sin embargo su labor no es así, ya que como escribe Vargas Llosa: «la elección del tema naturalista no exonera a un narrador de una responsabilidad formal, porque, sea cual sea, la materia sobre la que escribe, todo será tributario en última instancia de la forma.»[95]

Los escritores de la generación del 68 se preocuparon indudablemente de los aspectos estilísticos, aunque no les concediesen el papel determinan-

94 SALOMÓN, n., *Recherches sur le teme paysan dans la «comedia» au temps de Lope de vega*. Burdeos, págs. 171 ss.

95 VARGAS LLOSA, M., *La orgía...,* op. cit. pág. 255.

te que les concederá la generación modernista. Incluso a veces los descuidaron, y no es raro encontrar algunas incoherencias. Resulta sin embargo, enteramente nueva, la preocupación que se advierte en ellos en torno a la construcción novelesca, ya que «si tanto en el siglo XIX como en los anteriores algunos poetas habían reflexionado sobre la importancia absoluta de la forma, esto no había sucedido entre los novelistas, aún los más grandes. No hay que olvidar que hasta entonces la novela seguía siendo considerada el género plebeyo y el menos artístico de la literatura...» .

En fin, lo que ocurre en esta generación es que , en su búsqueda de objetividad y en la persecución del dato fidedigno, parece no conceder importancia al estilo. «La literatura debe ser objetiva», debe tender «a pintar lo que vemos» escribe Palacio Valdés en su Testamento literario, pero ello no quiere decir que olvide la manera de hacerlo. Por el contrario don Armando intenta conseguir, como ningún otro contemporáneo— una impresión de espontaneidad que no siempre le resulta factible, ya que «no hay nada [...] más difícil que escribir con facilidad», según indica en la misma obra. Y continúa más adelante, debemos escribir sin ostentación, sin trabajo, de tal manera que todo el mundo crea que pudiera hacer lo mismo si se pusiera a ello» [96]. En suma, es claro que Palacio Valdés parte de una estética y se vale de unos recursos técnicos en la elaboración de sus mundos de ficción. Señalar estos procedimientos, aunque sea brevemente, creo que es interesante, no sólo para poder lograr una mejor comprensión del valor literario de la obra de don Armando, sino para captar su valor significativo desde la historia sociocultural que es el objetivo que perseguimos. Para ello vamos a fijarnos fundamentalmente en cuatro aspectos de su narrativa: el procedimiento descriptivo, la presentación de sus personajes, la función del narrador y la función de la ternura y el humor como elementos estructurantes.

El procedimiento descriptivo

Boris Eikenbaum se ha referido de la importancia que las descripciones, los retratos psicológicos y los diálogos tienen en la novela del siglo XIX, señalando que, sin duda, las descripciones de toda índole constituyen una de las características de la novela realista y naturalista [97]. Este pro-

96 PALACIO VALDÉS, A., *Testamento...,* op. cit. págs. 77 y 93.

97 EIKENBAUM, B., «Sobre la teoría de la prosa», en *Théories de la litérature. Textes formalistes Russes réunis, presentés et traduits pas Zvetan Todorov.* Paris. Seuil. 1965. pág. 200*, apud* G. GULLÓN*, El narrador en la novela del siglo XIX.* Madrid. Taurus.

cedimiento puesto en pie por la escuela francesa no enteramente nuevo, ya que como bien puso de manifiesto Galdós en su artículo ·Clarín y el naturalismo», lo que aparecía como innovación no era más que «la repatriación de una vieja idea», que constituyó lo mejor de nuestros relatos picarescos.

Ahora bien, este realismo de viejo cuño castellano, modificado por franceses e ingleses en el siglo XIX , volvió a cruzar la frontera ofreciéndose como uno de los patrimonio de la nueva escuela del país vecino. Pero ya en aquél momento, mentes lúcidas como la e Galdós supieron distinguir lo que pertenecía a la tradición española: «fuerza es reconocer que el Naturalismo que aquí volvía como una corriente parecida al gulfstream, traía más calor y menos delicadeza y gracia..., lo que perdió en gracia y donosura lo ganó en fuerza analítica y en extensión, aplicándose a estados psicológicos que no encajan fácilmente con la forma de la picaresca»[98]. La originalidad de los naturalistas en el uso de estos procedimientos descriptivos ajustados a la realidad, consistió únicamente , como bien señalaba Galdós, en la exaltación del principio, y en un cierto desprecio de los resortes imaginativos y de la sicología espaciada y soñadora»[99].

Los novelistas de la generación del 68, en su afán de construir con autenticidad sus mundos de ficción, utilizan el método analítico procediendo a un verdadero inventario de los elementos que constituyen el objeto o la escena que quiere representar. En el caso de Palacio Valdés recordemos, por ejemplo, la descripción hecha en La espuma: « el duque sin quitarse el sombrero, dejóse caer en la única butaca que allí había entre amarillo y ámbar, ceniza y verde botella, con fuertes toques negros, en los sitios de apoyar la cabeza y las manos. Había además, tres o cuatro banquetas forradas de lo mismo y en idéntico estado, una estantería de pino llena de legajos, una caja pequeña de valores, una mesa de escribir, antiquísima de nogal y forrada de hule negro, y detrás de ella un sillón tosco y grasiento donde se hallaba sentado el dueño de la casa. Aquel pequeño departamento estaba esclarecido por una ventana con rejas. Para que los transeúntes no pudieran registrarlo había visillos que, a más de ser de lo más ordinario y barato del género, ofrecían curiosa circunstancia de ser uno demasiado

---

1976, pág. 144

98 BALSEIRO, J., *Novelistas españoles modernos*. Nueva York. The Mac Millan Company. 1933. pág. 351

99 Idem., pág. 350

largo y el otro tan corto, que le faltaba una cuarta para tapar por competo el cristal de abajo» [100].

En este tipo de descripciones el autor detalla de tal manera la disposición de la materia, el color y el estado de los objetos que ofrece una excelente imagen plástica del medio en que se desarrolla la acción. En el comienzo de su carrera, don Armando no maneja la técnica con soltura y ha de recurrir a un narrador que sirve de intermediario entre el lector y el mundo en que se mueven sus personajes. Leemos por ejemplo en su primera novela *El señorito Octavio:* «he aquí los objetos que se veían o se vislumbraban , en la estancia. Apoyado en la pared de la derecha, y cercano al hueco de la ventana un armario que debió ser barnizado recientemente, a juzgar por la prisa con que devolvía en vivos reflejos los tenues rayos de luz que obre él caían. Enfrente, y cerca de la ventana, un tocador de madera sin barnizar, al gusto modernísimo, de esos que se compran en los bazares de Madrid por poco dinero. No muy lejos del tocador una silla forrada de reps, sobre la cual descansaban hacinadas varias prendas de vestir masculinas. Hasta el instante de dar conocimiento esta verídica historia, nada más se veía. Esperemos»[101].

La intención es la misma: producir una impresión de realidad y reforzar la verosimilitud del decorado, ubicando cuidadosamente los objetos. Para ello el escritor utiliza a veces un recurso pictórico, tratando de situar las cosas en los distintos planos en que se dan en la realidad. El procedimiento, toscamente empleado por en el texto de *El señorito Octavio* que acaba de transcribirse, aparece constantemente en la novelística de Palacio Valdés, cada vez con una técnica más depurada. A veces, sobre todo mediada ya su carrera, el escritor utiliza la pluma como si fuera una máquina fotográfica, que va enfocando minuciosamente los diversos planos que componen la escena. Buen ejemplo es este pasaje de *La alegría del capitán Ribot*: «Los caminos anchos y enarenados orillados por naranjos, limoneros granados y otras muchas clases de árboles frutales. Aquí un bosquecillo de laureles en el centro y en el centro una mesa de piedra rodeada de sillas; allá una gruta de piedra tapizada de jazmín y madreselva; más lejos un macizo de

100 PALACIO VALDÉS, A., *La espuma.,* ed.. G. Gómez—Ferrer,, op. cit. pág. 85

101 PALACIO VALDÉS, A., *El señorito Octavio* en Obras Completas. Madrid. Aguilar, 1952. t. II. pág. 11.

cañas o cipreses, y en el centro una estatua de mármol blanco. Y como fondo de esta decoración, la línea azul del mar»[102].

Estas descripciones minuciosas y pormenorizadas, tienen distinta finalidad que las que aparecen en los cuadros costumbristas. Aquellas tendían a subrayar lo pintoresco y local; éstas, aunque a veces jueguen un papel semejante —pensamos por ejemplo en las innumerables romerías que aparecen en las páginas de don Armando— tienen como objeto primordial reflejar el ambiente en que se mueven sus personajes, contribuyendo de esta manera a explicar su comportamiento en función del medio en que se desarrolla la acción. El novelista tiene ideas muy claras al respecto, ideas que no sólo podemos seguir a través de sus obras, sino que encontramos explícitas en su *Testamento literario*: «los novelistas de mi tiempo fueron los primeros que concedieron predominio a la pintura de la naturaleza y costumbres del país en que la acción se realiza. Es lo que se ha llamado color local [...]Pero en esto también se ha pasado de un extremo a otro [...] Las costumbres y la naturaleza no son en la novela mas que el fondo del cuadro, Las descripciones solo se justifican cuando sirven para descubrir el lazo misterioso entre el ser humano y el ambiente del que acabo de hablar, o por determinar la impresión que en un momento dado ejerce la naturaleza sobre el personaje»[103] .

En efecto, el autor en sus descripciones, se fija precisamente en aquellos elementos que tienden a subrayar las relaciones entre el medio y el comportamiento de sus personajes. Es muy significativo el papel que juega el paisaje en este sentido. El paisaje, objeto de una minuciosa observación al gusto naturalista, entra en la ficción en función de la intriga y se encuentra estrechamente ligado a las figuras novelescas. Así en *Tristán,* el espacio que media entre Madrid y El Escorial aparece sombrío y aterrador en la primera huida de Elena desde la capital hacia El Sotillo; ésta asediada por Núñez, siente miedo e inquietud pavorosa, y corre a refugiarse en la finca —en la que se encuentra su marido—, en busca de la tranquilidad y la paz perdidas. En esta secuencia la naturaleza se anima y cobra vida, viniendo a ser expresión de la psicología de Elena: « la noche era oscura; el cielo estaba aborrascado; grandes nubes negras, informes, monstruosas, corrían por el, dejando por intervalos al descubierto algún rincón azul os-

---

102 PALACIO VALDÉS, A., *La alegría del capitán Ribot,* en Obras Completas. Madrid. Aguilar, 1940. pág. 893.

103 PALACIO VALDÉS, A., *Testamento...*,op. cit. págs. 86—87.

curo. La tierra se extendía negra, amenazadora como el cielo»[104]. Por el contrario, otras veces el paisaje se ofrece radiante, luminoso, participando de la alegría de sus moradores: «el bosque se estremeció de júbilo»[105].

Puede afirmarse que el paisaje se humaniza y se convierte en protagonista de la acción junto a los mismos personajes. Así el bosque de La Granja que aparece en *El maestrante*, constituye un marco adecuado y justo; crea un escenario natural soberbio, pleno de paz y de sosiego, sumamente sugerente, muy adecuado para ambientar la pasión amorosa que sienten el conde de Onís y Amalia[106]

Como puede observarse, la misma técnica tiene, sin embargo, distintas finalidades en la intención del escritor. Muy indicativa resulta a este respecto, la pintura del palacio de don Álvaro Montesinos que aparece en *La Fe:* «...penetró en el lóbrego portal y tiró del grasiento cordel de la campana. Ésta sonó a lo lejos cascada y triste [...] Por todas partes se observaba un abandono extraño; las paredes sucias, descascarilladas, el suelo con un dedo de polvo, los techos agrietados. No parecía una casa habitada sino una antigua abadía solitaria. La gran casa solariega de los Montesinos se pudría, se derrumbaba, sin que su dueño intentase la menor reforma, sin que lo advirtiese siquiera «[107]. La descripción cobra aquí un valor simbólico, el autor subraya el deterioro de un palacio que antaño fue majestuoso pero que en la actualidad se está viniendo abajo ante la impasibilidad de su dueño; Palacio Valdés quiere significar en el edificio la situación en que se encuentra la nobleza cuyo papel social ha quedado vacío de contenido y ha perdido su razón de ser. Este carácter simbólico, es frecuente en don Armando, hasta el punto de llevarle a cometer algunas incoherencias. Señala Balseiro, a propósito de doña Paula —personaje de *El cuarto poder*— la deficiente técnica en que incurre el autor en el tratamiento de esta figura cuyo comportamiento no está en consonancia con su psicología: «figura de tercer orden, indefinida psicológicamente, adquiere de nuevo y cuando la necesita el novelista para desatar un nudo tan delicado como prieto, relieve de primera categoría. Los razonamientos propicios de Palacio Valdés, ajenos a las posibilidades conceptivas y expresivas de doña Paula, y no de ella,

---

104 PALACIO VALDÉS, A., *Tristán o el pesimismo*, en Obras..., 1940. op. cit. pág. 1382

105 Idem., pág. 1355

106 PALACIO VALDÉS, A., *El Maestrante,* en Obras..., II, op. cit. pág. 382

107 PALACIO VALDÉS, A., *La fe*...OJO, págs. 99—100

son pues, los que dan una lección al duque don Jaime»[108]. Estoy de acuerdo con Balseiro, si bien conviene añadir una observación de otra índole, que vendría a explicar el fallo señalado por este crítico: el hecho de que sea doña Paula, mujer de extracción popular, la única que denuncia la inmoralidad de la alta clase, tiene un claro significado directamente buscado por el autor, que insiste en su constante crítica de la elite y en el reconocimiento de un humanismo popular.

En efecto, en general, a lo largo de su obra, los sectores populares aparecen como un símbolo, como una fuerza que encarna la honradez y la sinceridad, frente a la corrupción de la elite. Es muy frecuente el valor simbólico de los personajes novelescos o de los objetos que integran las descripciones valdesianas; a veces este carácter viene explícitamente señalado por el autor, como ocurre en el comedor de don Bernardo al comienzo de *Riverita*: «la familia —leemos— estaba ya en el comedor, que era una pieza espaciosa, amueblada también a la antigua. En el centro una gran mesa de roble tallado cubierta con el mantel y atestada de platos, copas, fruteros, y dulceras...Sobre la mesa ardía una lámpara de bronce colgada del techo. Los aparadores casi tocaban en él y eran también de roble tallado; las sillas de roble igualmente; todo de roble. Esta madera dura, maciza y adusta, parecía el símbolo de aquella respetable familia»[109].

En las descripciones del escritor asturiano creo que debemos distinguir dos componentes; por una parte, la intencionalidad que a veces vulnera la objetividad, y por otra, el deseo de ajustarse a la realidad. Ahora bien, a pesar de su afán de objetividad, resulta evidente que la adjetivación e incluso las metáforas empleadas, dan cuenta de aquello siempre un buen exponente de aquello que el autor, a veces de forma inconsciente quiere poner de manifiesto. Pero además de este papel funcional dentro de la estructura creo que hay un auténtico placer por parte del novelista en la recreación de unos ambientes, en el deseo de mostrar al lector su capacidad de observación y atraerlo a sus mundos de ficción.

Precisamente movido de este afán de presentar lo más fielmente posible un universo que de impresión de vida y autenticidad, el autor apela a imágenes sensoriales destinadas a ser percibidas por el lector; imágenes que le hacen perder la noción del límite que separa la ficción de la realidad,

108 BALSEIRO, J., op. cit.

109 PALACIO VALDÉS, A., *Riverita* ,Obras..., 1940. op. cit. pág. 203.

le incorporan al mundo novelesco y le hacen experimentar las mismas sensaciones que sus personajes. Estos motivos suelen tener por objeto reforzar una determinada impresión buscada por el autor. Recordemos la descripción de la rectoral del cura de La Segada que don Armando quiere presentar como modelo de sordidez, viene subrayada por una serie de temas olfativos, táctiles y gustativos: «...la escoba no había penetrado jamás en aquel recinto. El polvo envolvía en su manto protector los muebles, los libros y los frascos de la habitación, y la tapizaba tan perfectamente, que los pies no echaban de menos la mullida alfombra. Al poco rato de estar allí, nadie dejaba de aspirar, mascar y tragar polvo en respetables cantidades» [110]. Es evidente que estas imágenes contribuyen de manera decisiva a acentuar la noción de incuria y de dejadez en que se mueve el cura del lugar.

También echa mano Palacio Valdés de este recurso para dar vida al paisaje: el campo se puebla de ruidos, de olores, de color..., con ello es indudable que deja de ser mero escenario pasivo para actuar decididamente sobre los sentidos y la psicología de los protagonistas: « se fue aproximando al establo [...] la atmósfera pesada, húmeda y tibia que allí se respiraba ejerció sobre Angelina una influencia aun más sedante que la del campo [...] Cuando salió la luz le ofuscó y tuvo que llevarse la mano a los ojos...El sol penetraba difícilmente por la espesa cortina de los árboles, pero estaba allí, y su real presencia , señalada por algunos rayos en el césped, infundían la vida y la alegría [...] A paso lento y respetuoso, cual si entrase en un templo, respirando a plenos pulmones aquel aire embalsamado, sintiendo de cuando en cuando en el rostro la ardiente caricia de un rayo de sol, Angelina fue avanzando hasta el límite de la pomarada [...] se sentó bajo uno de los más grandes y copudos manzanos...se sentís revivir. Aquella frescura deliciosa, aquella dulzura salvaje, el césped, los árboles, el sol, le producían una sensación que hasta entonces jamás había sentido»[111] .

El autor consigue en estas líneas, como en tantas otras ocasiones, dar una imagen arrolladoramente sensorial. No sólo el personaje —como ocurre en el texto— sino hasta el mismo lector percibe ese ambiente cálido y denso de la cuadra y reconstruye espontáneamente la sensación de bienestar que el aire libre le produce. Evidentemente el lector queda incorporado al escenario y de alguna manera, podríamos decir que recibe las mismas

110 PALACIO VALDÉS, A., *El señorito...,* EN obras ..., 1952. op. cit. pág. 237

111 PALACIO VALDÉS, A., *Sinfonía pastoral,* en Obras completas. Madrid. Aguilar. 1949. págs. 1999—2000.

sensaciones físicas que la protagonista. El escenario adquiere por medio de estas connotaciones sensoriales tal potencia, que en ocasiones se manifiesta capaz de transformar al personaje. Recordemos a Tristán, el protagonista de la novela del mismo nombre, que atraviesa toda la novela sin lograr otro momento de felicidad que el que experimenta por este contagio embriagador de la naturaleza: «...se aproximaba el crepúsculo. La tierra exhalaba con calma su aliento profundo preparándose a dormir. Del cielo bajaba un silencio grave, solemne que sólo interrumpía la morosidad de sus paso, el leve resoplido de los caballos. Los cascos de estos al pisar los yermos aromáticos, la mejorana, el hinojo, el romero, alzaban vapores penetrantes que le embriagaban produciéndole un vértigo feliz»[112].

En fin, no solo es frecuente encontrar imágenes olfativas y auditivas relacionadas con el paisaje, también aparecen motivos relacionados con el tacto y el olfato: «Marta abrió el armario, del cual se escapó el olor especial, fresco y penetrante de la ropa blanca [...] experimentaba gran deleite en meter la cabeza...y hundirse entre la ropa, gozando de la frialdad del lienzo en el rostro y aspirando con voluptuosidad su aroma saludable»[113].

El escritor gusta a veces de unir dos impresiones sensoriales para reforzar la dimensión de vida y verosimilitud, dando un papel activo a la naturaleza. Los ejemplos podrían multiplicarse; el autor apela a todos los sentidos con insistencia machacona. Pero dentro de esta técnica parece indudable que son las imágenes visuales las que juegan el papel más importante. El modo de hacer de Palacio Valdés dentro de estas coordenadas es doble. Unas veces se deja llevar —ya lo hemos indicado anteriormente— por el detalle minuciosos: planos, colores y formas son pormenorizadamente reflejados; otras en cambio juega en él la influencia impresionista, y con unos trazos fuertes de luz y color, acierta a presentar la realidad fugitiva y cambiante, apresada en un momento determinado: «...el sol que ya declinaba, envolvía la huerta y el mar con llamarada viva; sus rayos de oro se enfilaban por los blancos caminos de arena, hacían resplandecer la casa enjalbegada, penetraban en los bosquecillos de ciprés y de laurel, iluminaban la faz de mármol de las estatuas y quedaban colgados de las ramas de los árboles como los hilos de oro de una cabellera rubia»[114].

---

112 *Tristán...,* en Obras,,,; op. cit. 1940, pág. 1358

113 PALACIO VALDÉS, A., *Marta y María,* en Obras..., op. cit. 1940, pág. 49 y 48.

114 PALACIO VALDÉS, A., *La alegría...,* en Obras..., op. cit., 1940. pág. 843.

En suma, Palacio Valdés utiliza la descripción minuciosa, las imágenes sensoriales o los rasgos impresionistas con la única finalidad de reconstruir ambientes que posean la mayor dosis de objetividad y realismo posible. Ello no quiere decir que siempre lo consiguiera; a menudo, bien por motivos personales debidos a su afán de trasmitir determinados mensajes o bien por causas enraizadas en situaciones de carácter emocional, su propósito de objetividad se desvirtúa.

Los personajes

El siglo XIX testigo de un acelerado proceso histórico inicia su andadura tratando de consolidar los derechos del hombre invocados por la Revolución Francesa. Ahora bien, si el acento recae en un primer momento sobre el individuo, a fines de siglo el acento recae en las muchedumbres, y el recién nacido socialismo ofrece una alternativa de solidaridad al afán de poder de una burguesía que parece ignorar al individuo.

La novela de los siglos XIX y XX se hace eco de esta situación, y en las obras se advierte un sutil viraje conectado con el proceso a que acabamos de aludir. En un principio la acción girará en torno a figuras de excepción, pero después, primero en Francia y luego en España es frecuente que sean personas mediocres las que constituyan el eje de la trama novelesca, desempeñando papeles que a menudo sobrepasan su propia individualidad, para asumir la representación e unos determinados grupos sociales. El naturalismo francés trató de romper la tradición del protagonismo individual, encarnando la acción en un personaje colectivo. A veces los resultados quedaron próximos al intento; tal es el caso de Zola en *Germinal* o en *La Tierra*. Sin embargo, no se llegan a eliminar por completo unas figuras que, colocadas en un primer plano, actúan como punto referencial de la trama. Será ya en el siglo XX cuando consiga su perfección el personaje colectivo.

Palacio Valdés sigue la tradición clásica y centra sus mundos novelescos en torno a figuras individuales. En dos ocasiones, sin embargo, creo que de alguna manera podemos hablar de personajes colectivos: Rodillero, el pueblecito de la costa asturiana escenario de *José,* y Riosa, la mina que aparece en *La espuma*, pueden ser dos ejemplos al respecto.

El caso de *José* es de sumo interés; los protagonistas pierden a veces su singularidad y se funden a menudo en un quehacer común[115] . El pueblo, la colectividad pasa a ser el auténtico protagonista de la acción; Palacio Valdés describe sus ocupaciones diarias, sus costumbres, sus respuestas ante la dureza que la mar hace en ocasiones sumamente peligrosa. Parece clara la intención del novelista, que acentúa desde el comienzo de la obra la importancia de este personaje colectivo[116]; pero es sobre todo en el último capítulo cuando es escritor insiste en esta circunstancia: «tal noticia causó una emoción intensa en el *vecindario*...Entonces se operó una revolución indescriptible en el *pueblo*. Los *vecinos todos* sin exceptuar uno, salieron de...y formando una *masa compacta* abandonaron presurosos el lugar». La escena que cierra la obra tiene también un carácter colectivo; el novelista quiere dejar en la retina del lector la idea de un pueblo que sufre y goza en común, la idea de un conjunto de hombres que, de alguna manera, se identifican y participan solidariamente de la misma vida: «...a la mañana siguiente de reunieron en la ribera, y desde allí con *cada campaña* con su patrón a la cabeza se encaminaron lentamente a la Iglesia...Detrás marchaban *las mujeres, los niños y los pocos señores* que había en el pueblo... Las viudas, los huérfanos de los que habían quedado en el mar iban también allí para rezar...de la *muchedumbre* salía un murmullo levísimo»[117]. La técnica será a veces imperfecta, pero es evidente que, en la intención del novelista, juega un papel mucho más determinante, la explicitación de la vida del pueblo, la puesta en pie de una colectividad, que la peripecia de una pareja de enamorados de la que se tiene que servir, sin embargo, por falta de otros recursos. La mina de Riosa, aunque menos contundente, es también un caso similar, cuyo análisis reservamos para otra ocasión.

Es habitual que algunos de sus personajes rebasan su carácter meramente individual para convertirse en representantes de un grupo social o de una categoría moral: Godofredo Llot es un tipo sacristanesco; el duque

---

115 Los ejemplos podrían mutiplicarse, recordemos tan solo uno: «a la general tristeza que en el pueblo reinaba, y de la cual participaban, no en pequeña porción Elisa y José» CFR. A. Palacio Valdés, *José,* en Obras..., op. cit. 1940, 190.

116 Campos señala la voluntad del autor por «crear un personaje colectivo», basando su afirmación en el empleo de la palabra «masa», que por aquel entonces, no tenía el significado con el que se usó en el siglo XX. Cfr. *José,* ed. de J. Campos. Madrid. Cátedra. 1975. pág. 33.

117 PALACIO VALDÉS, A., *José,* EN obras..., op. cit. 1940, pág. 197.

de Requena es un modelo de capitalista explotador, el conde de Ríos o Mendoza cínicos políticos; Quiroga un médico socialista; también un conjunto de jóvenes referibles a Maximina, que encarnan el ideal femenino de las clases medias. El autor en unos casos hace especial hincapié en las particularidades, y en los problemas de un personaje individualizado, como componente del género humano en su sentido más amplio, y creará una novela de caracteres; en otras ocasiones en cambio, las referencias transcienden la propia individualidad para adquirir el rango de connotaciones sociales. Podríamos decir que, en estas ocasiones el personaje adquiere un valor de símbolo o de arquetipo.

Para la composición de los caracteres, Palacio Valdés difiere del método naturalista, al que si bien concede credibilidad en los resultados, no le otorga su anuencia en el proceso creativo. Tiene don Armando ideas muy claras que expone con toda lucidez en el *Testamento literario:* «...la escuela naturalista ha estudiado con más amor los caracteres. No puede estar de acuerdo, sin embargo, con el procedimiento que suele emplear. Muchos de estos novelistas aspiraban a dar a conocer el carácter, directamente penetrante en el cerebro del personaje y ofreciéndonos todos los pensamientos altos y bajos que se cruzan por él [...] Más seguro es presentarnos sus acciones y sus discursos, de los cuales deduciremos sin equivocarnos lo que pasa por su espíritu»[118].

En la teoría coincide con Valera o Galdós en otorgar al diálogo la máxima función en «el hacerse» de los personajes[119]; sin embargo, en la realidad, Palacio Valdés les da muy pocas posibilidades para que se constituyan con autonomía. Don Armando se resiste a perder el dominio sobre ellos, y aunque su intención esté presidida por un afán de imparcialidad y realismo, no consigue distanciarse de sus criaturas siquiera en un primer momento, ya que a través del narrador asoma continuamente haciendo aclaraciones relativas a sus intenciones, sus ideas o su modo de proceder. El autor conduce a sus protagonistas de la mano, imponiéndoles una actuación acorde con la semblanza física y moral que ha trazado de ellos en un primer momento. Construidos según afirma el propio escritor en el *Testamento literario*, «alrededor de una pasión», de una idea podríamos añadir nosotros, sus personajes resultan un tanto esquemáticos y como apunta M. Pascual Ro-

118 *Testamento...,* op. cit. págs. 76—77.

119 VALERA, J., *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, en Obras Completas II. pág. 632. Vid también en B. Pérez Galdós su Prólogo a *El abuelo*

dríguez recuerdan en alguna ocasión los tipos de folletín[120]. En general son figuras de una pieza que responden a la categoría de «personajes planos», definida por Foster[121], pero esto no excluye y aquí radica su principal diferencia respecto a los actores de folletín, que estén dotados de una profunda dimensión humana.

El procedimiento utilizado por Palacio Valdés para poner en pie a sus figuras siempre es el retrato. El autor observa al personaje: da cuenta de su edad, de su aspecto, de su indumentaria, de su talante;, y también lo encuadra socialmente indicando no sólo su extracción social sino la actual posición económica de que disfruta y eventualmente de su actividad profesional. En esta primera descripción que pretende atenerse a la pura observación ofreciendo una imagen objetiva, hay siempre algún rasgo significativo que delata el futuro comportamiento del personaje o su carácter moral. Octavio aparece con un aspecto romántico; Andrés, el protagonista de *El idilio de un enfermo* como un enfermo aprensivo; don Bernardo Rivera resulta ferozmente clasista y celosos de su posición; el duque de Requena como encarnación de la brutalidad y la riqueza, etc. Esta primera imagen tiene una gran importancia. El autor tiende generalmente a establecer una correspondencia entre lo físico y lo psíquico del personaje: el orgulloso desdén con que camina Clementina por la calle de Serrano al comienzo de *La espuma* es todo un símbolo de su personalidad fría y altiva; el aspecto grosero del duque de Requena, «hombre bajo, gordo, de faz amoratada, ojos saltones y oblicuos [...] los labios gruesos [...] tono brutal [...] voz gruesa y ronca...», cuadra muy bien a su falta de sensibilidad, a su espíritu avaricioso y a su pasión lujuriosa. Hay sin embargo, excepciones, Palacio Valdés tan amigo e los contrastes, presenta a veces tipos de aspecto patibulario que son, sin embargo, auténticas encarnaciones de la bondad; recordemos por ejemplo al paisano Barragán que aparece en *Tristán o el pesimismo.*

Es bien sabido que el narrador naturalista es fundamentalmente visual y se complace en detallar las características anatómicas y fisiológicas de los personajes. ¿Cómo reacción frente al sicologismo de Stendhal? ¿cómo medio de manifestar que es lo verdaderamente distintivo de su personalidad. La respuesta a esta pregunta sólo es factible si viene acompañada de un conjunto de matizaciones. No es éste mi propósito; ahora sólo quiero

120 PASCUAL RODRÍGUEZ, M., *Armando Palacio Valdés. Teoría y práctica novelística.* Madrid. S.G.L.E. 1976. pág. 201

121 FOSTER, E., *Aspects of the novel,* New York. Ed. Brace and World. 1927.

registrar el hecho subrayando su frecuencia, y señalar lo adicto que se muestra el novelista asturiano a una técnica, que nos parece que no está inspirada exclusivamente en pretensiones de objetividad. Recordemos dos ejemplos nada más : el del padre Gil en *La fe* y el de Godofredo Llot en *El origen del pensamiento.* El caso de este último es muy interesante. Palacio Valdés enemigo encarnizado de la escuela lombrosiana, se atiene sin embargo, a sus principios en la presentación de este personaje. El personaje no tiene sólo un carácter individual, sino que el escritor lo convierte en arquetipo de una figura real: la del beato. Su aspecto físico es infantil, feminoide, un tanto débil —«era un joven, casi un adolescente, de rostro afeminado, cabellos rubios, tez nacarada, ojos azules...», posee un talante sinuoso, mezcla de sumisión y de malicia, y su carácter está hecho de untuosa amabilidad, de afectada timoratez, de hipocresía; la falta de hombría viene a ser uno de sus rasgos más destacados. Diríamos que el autor establece de manera más o menos inconsciente, una clara correspondencia entre la base fisiológica y el *comportamiento.* En cuanto al protagonista de *La fe*, ofrece una fisonomía distinta. El padre Gil llama poderosamente la atención por el contraste que presenta su reciedumbre moral con su débil y enfermiza constitución física. Creemos que en este caso, el autor tiende a dar un mentís al fisiologismo de carácter naturalista y al determinismo somático lombrosiano como queda bien patente en el último capítulo de esta obra.

Quizá por estimar que el ambiente en que se mueve forma parte de la persona, don Armando concede gran importancia al primer escenario en que aparecen los personajes, escenario que viene a ser un claro exponente de la posición social que ocupan. Palacio Valdés siempre precisa los ambientes con toda la riqueza descriptiva. En *La espuma* ofrece una imagen detallada de la calle de Serrano, del piso principal del banquero Calderón, y da cuenta de la tertulia que tiene lugar que tiene lugar en esta casa de la madrileña calle Mayor, sin olvidar el talante y de las actitudes de cada una de las personas que allí se reúnen... Y otro tanto ocurre con la presentación del el mundo social del café de «El Siglo» con que empieza *El origen del pensamiento*[122]. De la misma manera, el hecho de que sea la Iglesia, el primer marco de *La fe*, está cargado de significado. En fin Palacio Valdés

122 PALACIO VALDÉS, A., *El origen del pensamiento,* en Obras completas II, op. cit. págs. 467—471

se sirve de todos estos recursos para iluminar la personalidad y el talante de sus figuras novelescas.

En todo caso, el autor parte de una presentación puramente descriptiva, hecha generalmente por el propio escritor y sólo a veces puesta en boca de otros personajes. El proceso seguido es semejante en casi todas las obras; el novelista manifiesta en este punto escasa imaginación: la acción suele dar comienzo con la presentación de una reunión cuyo marco —como acaba de indicarse— sirve para encuadrar socialmente el mundo novelesco. El narrador pasa revista sobre los asistentes, salta de uno a otro y traza un breve retrato psíquico de cada uno de ellos; retrato que unido a las actitudes y conversaciones que mantienen, ayuda a fijar en el lector una imagen de los individuos de la ficción.

Las figuras novelescas son sorprendidas en un momento de su vida. El autor podría hacer arrancar la acción del presente haciendo caso omiso de su pasado. Pero no es así; Palacio Valdés da un paso atrás en el tiempo, y pone al lector al corriente de su vida pasada, con una serie de datos que vienen a subrayar y a explicar la imagen que el lector ha fijado en su cabeza. Es la técnica «in media res», tan utilizada por los novelistas del último cuarto del siglo pasado. Estas visiones retrospectivas, corren generalmente a cargo del narrador omnisciente, sobre todo en su primera época. Es el caso de la condesa de Trevia en *El señorito Octavio*, de Ricardo en *Marta y María,* de doña Paula en *El cuarto poder*. Más avanzada su carrera utiliza, a veces el estilo indirecto, y el pasado desfila en la mente del personaje, como ocurre con don Álvaro Montesinos en *La fe*. A partir de este momento las figuras novelescas se van haciendo ante el lector; los diálogos y las actitudes tienen una gran importancia; algunos episodios secundarios tratados con detenimiento tienen la misma finalidad: dar ocasión para que actúen los personajes y cobren vida. Por lo demás, el afán de objetividad y de dotar de autonomía a sus figuras novelescas son constantes en este escritor que utiliza numerosos recursos individualizadores: los tics nerviosos, las muletillas en el lenguaje, el ligero acento francés, el arrastre de las erres, etc., etc.

Para explicitar la intimidad del personaje y poner de manifiesto su conciencia con un sentido objetivo, es decir, hurtando la presencia del narrador, Palacio Valdés utiliza varios procedimientos: utiliza la carta que es el recurso tradicional del autonanálisis o emplea la narración en primera persona con carácter autobiográfico, en la que persiste el estilo descriptivo propio del narrador, si bien en esta ocasión es el protagonista el que susti-

tuye al escritor para presentar a los otros personajes y definir su carácter y su pensamiento. Pasados los primeros años, don Armando utilizará el estilo indirecto inventado poco antes por Flaubert, que supone un hallazgo para comunicar la autorreflexión.

Palacio Valdés moviliza gran número de personajes secundarios; que incluso pueden parecer superfluos; sin embargo, observados detenidamente, cada uno tiene su razón de ser y juega un determinado papel encaminado a iluminar el carácter de los protagonistas o a matizar el desarrollo de la acción principal. Pesseux—Richard ha puesto de manifiesto la función de contraste que tienen determinados actores, cuya profesión, procedencia regional o carácter moral está cuidadosamente elegido por el autor para lograr un objetivo muy concreto. Tal será el caso del gallego Sanjurjo, protagonista en una novela de ambiente andaluz (*La hermana San Sulpicio*), el del intelectual Raimundo en el marco casi analfabeto de la elite (*La espuma*), o el del honrado Sixto Moro en el mundo corrompido de la política (*La hija de Natalia*).

En suma, es necesario subrayar el afán de Palacio Valdés por ajustarse a los principios estéticos del naturalismo, con el designio de ofrecer una imagen objetiva de los personajes y presentarlos con cierta autonomía respecto al narrador. Creo sin embargo, como ya señalé anteriormente, que don Armando queda muy cerca de sus criaturas en las que vuelca gran parte de su propia manera de abordar y enfocar los problemas. Es por ello por lo que podremos encontrar un proceso dialéctico en el enfoque de ciertas cuestiones a lo largo de su producción muy acorde con la propia evolución del novelista.

El narrador

El «punto de vista», es decir, el criterio con que el material novelesco es presentado al lector constituye una expresión y un problema relativamente recientes. Fue Henry James el primero que planteó el problema a nivel teórico, o al menos el que divulgó el término llamando la atención sobre aquél[123]. Desde entonces acá numerosos críticos se han adentrado en este

123 Señala Castagnino que R. Stang en *Theory of the novel in England (1850—1870*), pág. CCXXXII, afirma y documenta que la expresión aparecía empleada en un artículo de la «British Quaterly Review» de julio de 1866. Vid CASTAGNINO, R.H., *El análisis lterario*. Buenos Aires. Ed.. Nove. 1967. pág. 158.

tema, poniendo de manifiesto la importancia que tiene en la misma configuración de la estructura novelesca.

Detrás de cada mundo de ficción hay obviamente, un escritor del cual depende la concepción y creación novelesca. Sin embargo, dado que las obras realistas y naturalistas deben dar la impresión de autonomía, parece obvio que el autor, persona real de carne y hueso, debe permanecer lo más oculto posible en el relato, si no quiere romper con su comparecencia este mundo autónomo que pretende ser cada novela. Por ello el artista se vale de un personaje invisible, interpuesto entre él y el público, que será el encargado de presentar los personajes, de describir la acción novelesca y de ordenar los materiales que dan lugar al relato. Este personaje intermedio es conocido con el nombre de narrador; su posición puede variar y adoptar las más diversas formas, incluso dentro de un mismo relato, contribuyendo de esta manera a agilizarlo y a subrayar la impresión de autenticidad.

En este sentido, conviene pues precisar quien cuenta la historia, que el punto de vista adopta y qué lugar ocupa dentro del relato. Sus posibilidades son múltiples; si tiene una posición todopoderosa respecto a lo contado, es decir, si actúa como un «deus ex machina» que conoce pasado, presente y futuro de los personajes, penetra en sus pensamientos y sabe con exactitud los resortes que determinan su acción, recibe el nombre de narrador omnisciente , muy frecuente en la novela del siglo XIX. Este narrador omnisciente puede actuar de manera invisible produciendo la impresión de que la novela se cuenta sola, o puede hacer continuas irrupciones en el relato, encaminadas a llamar la atención del lector con muy distintas finalidades. Puede también actuar como un testigo invisible que participa en la obra como personaje secundario, o ser el propio protagonista del relato. Estos dos últimos casos ofrecen un cauce muy amplio al novelista para poder volcar su subjetividad, sin restar, al menos aparentemente, un ápice de objetividad a la narración. Existen además otros tipos de narrador, a los que no voy a referirme en esta ocasión puesto que no son utilizados por Palacio Valdés.

El narrador omnisciente —invisible— está situado fuera del mundo de ficción; es por tanto, ajeno a la historia que cuenta, habla en tercera persona del singular y permanece distanciado tanto del lector como del mundo novelesco. Conocedor indiscutible tanto del marco en que se desarrolla la acción como de la interioridad de los personajes, se mueve con comodidad en el tiempo y en el espacio, ordena el material novelesco, distribuye los capítulos y señala el momento en que debe interrumpirse la descripción para

dar entrada al diálogo. Este narrador cuenta la acción de una manera fría e impersonal, no emite ningún juicio sobre ella, no interviene en el relato y se mantiene distanciando de lo que narra. El resultado es una novela que parece que fluya sola y en la que la impresión de veracidad y realismo es indiscutible. Mera apariencia solamente; ya que la intencionalidad del autor fluye a través de la estructura novelesca; lo que ocurre es que en vez de emanar de un narrador que alecciona, brota directamente de la actitud de los personajes, lo cual crea en el lector una sensación de libertad que le lleva a aceptar con facilidad aquello que cree descubrir por sí mismo, por casualidad, y no porque le venga impuesto desde fuera. Este relator invisible es el preferido por la escuela naturalista francesa para garantizar la objetividad de un mundo que intenta analizar.

Palacio Valdés utiliza esta forma de novelar, fundamentalmente en la presentación de escenarios y personajes, sobre todo hasta finales de siglo. Recordemos el comienzo de *La Fe:* el narrador traza los rasgos de cada personaje, describe el ambiente de la Iglesia, el quehacer y el talante del párroco don Miguel, la fisonomía del pueblo..., y ello sin hacerse presente en el relato.

Propio de este narrador invisible es la típica enumeración naturalista. Baquero Goyanes he denominado «bodegón literario» a esta técnica que tiende a lograr una imagen por acumulación y superposición, más que por mera descripción[124]. Algún bodegón de Palacio Valdés aspira a ser tan fiel a la realidad como una fotografía. No hay en realidad montaje sino simple mención enumerativa de los objetos enfocados por su pluma. Ejemplo muy expresivo de esta técnica, es la descripción de la habitación de la cárcel que ocupa el padre Gil: «la celda en que se hallaba era lóbrega y sucia. Un catre de hierro, una mesilla de pino, una cómoda tosca y algunas sillas de paja, componían todo el mobiliario. Por la única ventana enrejada que la esclarecía, abierta a bastante altura, entraba en aquel momento una luz de rayos de sol» [125]. Podríamos decir que los objetos no están descritos por el puro placer de la descripción, sino para presentar de un modo terminante la situación de soledad, de pobreza y de opresión en que se encuentra el sacerdote. Los rayos de sol podrían ser el símbolo de la alegría, de la luz interior que inunda al protagonista.

---

124 BAQUERO GOYANES, M., *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*. Murcia. Universidad de Murcia. 1965. págs. 161ss.

125 PALACIO VALDES. A., *La fe,* en Obras..., 1940, op. cit. 1074.

Más frecuente que este narrador omnisciente situado fuera del relato, es la de un narrador también omnisciente y no identificable, pero situado dentro de la obra, que si bien no tiene una posición definida —no es un personaje— se hace presente página tras página: sus frecuentes irrupciones que parecen involuntarias, tienden a llamar la atención del lector de muy diversas maneras: ya incorporándole a su punto de vista con la utilización de un «nosotros» o de un «nuestro», que tiende a establecer entre ambos una cercanía muy próxima a la identificación[126]. Ejemplo claro de ello se encuentra en los comienzos de muchas novelas, cuando al referirse a los protagonistas, se habla de «nuestro muchacho» o de «nuestra valiente española»; especialmente paradigmático resulta el comienzo de *La Fe* a que acabamos de referirnos. Tras ese «nosotros», el narrador se encoge no tanto para ocultarse y pasar inadvertido, como para dejar espacio al lector invitándole a hacer suya la observación.

Otras veces la complicidad con el público se efectúa mediante una pregunta: el narrador se muestra ignorante sobre algo y asociándose al lector le interroga sobre ello para que complete con su imaginación lo que el escritor ha insinuado simplemente. En fin, en otras ocasiones el narrador parece ser artífice del relato, y como tal, dueño de explicitar u ocultar datos según convenga al desarrollo de la acción[127]. Las referencias al paso del tiempo corren también a cargo de este narrador omnisciente, que a veces corta de manera inesperada la historia para dar cuenta de un cambio temporal[128].

En fin, la presencia de este narrador omnisciente se manifiesta en el discurso con numerosas reflexiones de carácter explicativo. A veces, éstas se refieren a la misma composición del relato como ocurre en el segundo capítulo de *El cuarto poder* «aprovechemos los cortos momentos que nos quedan antes que llegue el teatro para proporcionar al lector algunos datos biográficos de este mancebo». En otras ocasiones, señala una inflexión en la acción novelesca como acontece en *Riverita*, mediado el capítulo quinto:

---

126 Ejemplos muy claros aparecen en el comienzo de muchas novelas valdesianas , en los que al referirse a los protagonistas se habla de «nuestro muchacho · o de «nuestra valiente española

127 Así por ejemplo en *El señorito Octavio*, al referirse al «Canelo», tras una serie de referencias que explican los vínculos entre el perro y la condesa, interrumpe bruscamente el hilo del relato y da por terminada la información. «Y basta ya de noticia biográfica»

128 Recordemos el tercer capítulo de *Años de juventud del Doctor Angélico* que comienza de esta manera: «Seis años más...», o el segundo de *La hija de Natalia* que empieza. «Tres días se pasaron. Yo no me movía de la casa de Moro».

«Aquí dan comienzo las desdichas del héroe de nuestra historia». Y a veces las intromisiones versan directamente sobre el personaje, bien para justificarle, bien para subrayar su error, como sucede menudo en *Riverita* a propósito del protagonista: «por más que nos duela hablar mal del héroe de nuestra historia, la verdad nos obliga a confesar, que Miguel tuvo la cobardía de cortar su relación con la niña de Pasajes, dejando de escribirla»[129]. El caso suele repetirse con harta frecuencia en el novelista asturiano; recordemos que la valoración del comportamiento de uno de los personajes de *Santa Rogelia,* Sanfrechoso, el hidalgo mujeriego al que apalean y matan el caballo en una correría nocturna, es objeto de la atención del narrador que comenta con gran dosis de ironía: «esta segunda aventura le había salido también un poco desigual como diría el registrador de Laviana. Pero más desigual todavía para el pobre caballo andaluz» [130].

Las observaciones no recaen exclusivamente sobre las figuras novelescas, sino también sobre los escenarios, especialmente sobre aquellos en los que el autor tiene colocada su afectividad. Es frecuente la irrupción del narrador evocando un pasado, recordemos los múltiples casos de *La aldea perdida*; o valorando el paisaje, como ocurre en *El señorito Octavio*: «tenían delante de sí uno de los panoramas más espléndidos y grandiosos de la provincia en que nos hallamos, que es la más bella de España»[131]. El narrador se vale aquí de sus conocimientos extranovelescos, ya que nada hay en la obra que le permita llegar a esta conclusión. Con frecuencia muchas aclaraciones tienen por objeto hacer referencia al grupo social que pertenece el personaje o elevar a categoría general lo que es una observación concreta; leemos en *El cuarto poder* a propósito de Sarrió: «pero en los puertos de mar, particularmente cuando la población es pequeña, como en la que nos hallamos, el elemento marítimo predomina y se infiltra de tal modo, que todos los habitantes sin poderlo remediar, sin darse cuenta de ello, adoptan ciertos usos, palabras y formas de los marinos[132].

Parece que el objeto de esta intervenciones tienen como finalidad, subrayar la veracidad y el realismo tanto de los escenarios como de las figuras novelescas. Hay casos en que el narrador distanciado del relato interviene

---

129 PALACIO VALDÉS, A., *Riverita,* en Obras..., 1940, op. cit., pág. 336.

130 PALACIO VALDÉS, A., *Santa Rogelia,* en Obras...., 1940, op. cit. pág. 1864.

131 PALACIO VALDÉS. A., *El señorito* en Obras..., 1952. op. cit. pág. 28.

132 PALACIO VALDÉS. A., *El cuarto poder,* en Obras..., 1940, op. cit. pág. 505.

para conducir al lector a una interpretación determinada de los hechos; la sentencia, la máxima, la lección moral, salta entonces a un primer plano, y modela el nivel ideológico de la realidad ficticia. Los ejemplos son innumerables en un autor que como Palacio Valdés, no renuncia a la función didáctica de la novela. Leemos en *El cuarto poder:* «no dejemos escapar la ocasión de decir que esta constante censura, este eterno descontento de los hombres respecto a las acciones de sus semejantes, que tanto nos desesperan, no supone tanto ruindad de intención, maldad o envidia en ellos como nos complacemos en creer siempre que somos objeto de crítica. No es otra cosa que un testimonio claro de la imperfección de nuestra existencia planetaria y del amor al ideal que todo hombre lleva dentro de sí sin verlo jamás realizado. Después de habernos así mostrado filósofos y optimistas, prosigamos nuestra narración»[133].

A veces la aproximación entre el narrador y el personaje es tan grande, que las fronteras entre ambos se diluyen y es difícil precisar quien de los dos está hablando; estamos en presencia del estilo indirecto libre, muy utilizado por Palacio Valdés en algunas de sus novelas. Recordemos al padre Gil, paseando junto a la orilla del mar, debatiéndose en la duda: «ni el clamor de las olas, ni su cambiante manto de ópalo, plata y zafiro, ni los hermosos celajes abrasados por los rayos del Sol moribundo serenaban jamás por completo su frente [...] ¿En esta agitación eterna de las aguas hay algo más que una fuerza ciega empujando a los átomos unos contra otros? ¿La luz hermosa que reverbera en el horizonte es algo más que una vibración de la materia? Ese pájaro que hiende los aires y se precipita en el agua para atrapar un desdichado pez y devorarlo, ¿qué misterio guarda dentro de su organismo? ¿Yo mismo soy otra cosa que una expresión individual de la fuerza que anima a todos los seres del universo? [134].

Los ejemplos son muy abundantes. El tránsito hacia el monólogo interior se efectúa con facilidad, y aunque su uso no es frecuente en los novelistas del siglo XIX, Palacio Valdés lo utiliza en algunas ocasiones. Pensemos, por ejemplo, en el momento en que Rogelia se encuentra ante el cadáver de Cristobalina; entonces la protagonista, por medio de preguntas y respuestas sucesivas, explicita el estado de su conciencia y pone al lector al corriente de su arrepentimiento: «¿Quién soy yo? ¿Por qué estoy aquí? ¿Qué

133 Idem., pág. 584

134 PALACIO VALDÉS, A., *La fe,* en obras..., 1940, op. cit. pág. 1018.

extrañas circunstancias me han traído a ser amiga íntima de esta angelical criatura tan altamente colocada sobre mi en el mundo?... He logrado la riqueza, casi la opulencia, he conseguido instruirme como pocas mujeres, se me considera y hasta se me admira. Mas ¡ay! El alcázar de mi grandeza está fabricado sobre un estercolero... Por secretos senderos que yo juzgaba ofrecidos por la casualidad, pero sin duda señalados por el dedo de Dios, ha llegado hasta mi el filtro mágico capaz de extraer lo que hay de maloliente en mi existencia. ¿Cómo pude dudar de que el ángel que aquí reposa ha sido enviado por Dios para salvar mi alma?» [135]. Aparece así narrado el proceso mental del arrepentimiento y la intimidad de la conciencia de la protagonista, hecha desde la misma subjetividad del personaje. Procedimiento nuevo, generalizado por la novela del siglo XX, del que Palacio Valdés resulta un buen pionero.

Existen otras dos variantes en la posición del narrador dentro de la obra del novelista asturiano, sobre las cuales quisiera llamar brevemente la atención[136]. Me refiero al narrador—testigo que aparece en la figura de un personaje secundario, tal y como ocurre en la trilogía del *Doctor Angélico*, fundamentalmente en *La hija de Natalia* y en *Los años de juventud del Doctor Angélico;* y me refiero también al narrador protagonista que surge en dos obras de Palacio Valdés: *La hermana San Sulpicio* y *La alegría del capitán Ribot.* Este narrador personaje se manifiesta a través del diálogo novelesco que sirve a veces para trazar la fisonomía física y moral de los personajes, pero que a menudo es una forma indirecta de narración, y constituye un modo de hacer progresar la acción. En este caso, los personajes se convierten en focos desde los que se cuenta la historia, ofreciendo en ocasiones multitud de perspectivas sobre un mismo acontecimiento. Es el caso de la trilogía anteriormente aludida, en esta ocasión, Jiménez no es el protagonista, sino un testigo que presencia la acción, y aparece colocado al mismo nivel que los otros personajes, lo cual no impide que los juzgue, que los critique y sobre todo exponga su filosofía. La historia se cuenta a través de un solo foco, la conciencia del doctor Angélico, y el autor emplea la tercera persona en los momentos puramente descriptivos, y la primera del singular cuando expresa su propio pensamiento y su propia filosofía.

---

135 PALACIO VALDÉS, A., *Santa Rogelis* EN Obras..., 1940. op. cit. pág. 1916.

136 Pascual Rodríguez las ha estudiado con detenimiento y a él remito a quienes se encuentren interesados. Vid. PASCUAL RODRÍGUEZ, M., op. cit., pág. 117

En estas ocasiones, modela de una manera manifiesta y descarada el nivel ideológico de la novela.

Quisiéramos finalmente, aludir al narrador—protagonista que aparece en *La hermana San Suplicio* y en *La alegría del capitán Ribot*. En su búsqueda de objetividad, el autor ensaya un nuevo procedimiento, la forma autobiográfica en la que el mismo protagonista es el encargado de presentar a los otros personajes y de contar la historia. Utiliza la primera persona del singular y establece una relación de proximidad respecto al lector, con cuya atención amistosa cree contar a lo largo de toda la obra. Desaparece así el narrador omnisciente, el relato gana en objetividad y las fronteras tanto espaciales como temporales quedan limitadas a las posibilidades del propio protagonista, lo cual aumenta considerablemente la dimensión realista de la obra., al menos desde el punto e vista formal. En *La hermana San Sulpicio*, predomina el sentido descriptivo, la obra supone la plasmación de un ambiente colorista y la configuración de unos tipos a través de la conciencia de un personaje. Ya he aludido al contraste que supone esta visión de Andalucía , ofrecida por un hombre del norte, el gallego Ceferino Sanjurjo.

En cuanto a *La alegría del capitán Ribot*, tiene otro sentido. Superada la etapa naturalista, pienso que Palacio Valdés está deseoso de trasvasar al lector toda una filosofía de la vida de carácter espiritualista, fruto de un ambiente finisecular y de una experiencia personal. Para conseguirlo sin renunciar a la dimensión realista adquirida, recurre a la forma autobiográfica. Ribot es un idealista que nos hace confidentes de su extraordinaria sensibilidad, de sus cualidades, de sus defectos; su humanidad tal vez demasiado perfecta, queda muy cerca del lector. En la novela enfrenta dos morales: la espiritualista de Ribot y la positivista de Castell. El capitán logra al fin la felicidad a través de un sacrificio gozosamente asumido, en aras de una ética marcadamente autoexigente. El lector al término del relato se halla contagiado de su optimismo y de su filosofía, sin tener conciencia de que le ha sido impuesta desde fuera por un narrador que ido orientando sus juicios de valor. Creemos que éste puede ser el mayor logro y el mayor riesgo de esta forma de novelar.

El humor

¿Cómo definir el humor? ¿Qué es el humor? Baquero Goyanes señala que es «una categoría intelectual [...] producto resultante de una especial

conformación crítica para ver las cosas en su aspecto ridículo»[137]. Categoría intelectual que se expresa en una actitud crítica: creo que tal vez sea necesario añadir, a mi juicio, para matizar esta definición, la existencia de un componente afectivo: la ternura. Manuel Bueno, por su parte, afirma que el humorista es un sentimental que ha perdido la fe en la acción del sentimiento como regenerador del mundo; es un escéptico que está en el secreto de su impotencia con respecto a las cosas; pero que por una contradicción muy humana, conserva en su espíritu gérmenes sentimentales que le impulsan a desear lo que sabe de antemano que no puede conseguir. Esa dualidad psicológica engendra la tristeza y la ironía que dan el tono al temperamento del humorista[138].

¿Cómo es el humor de Palacio Valdés? En la semblanza de Campoamor lo expresa muy claramente: «El humorismo es un soplo delicado que se esparce por todos los pensamientos del escritor suavizando su aspereza, refrenando sus tendencias a lo absoluto y tiñéndolos con el color de lo relativo. Es algo que nos emancipa y nos liberta de la bajeza de esta vida, colocándonos en un sito elevado e inexpugnable. El humorista ríe: pero sabemos todos que su risa no durará mucho y que sus lágrimas se encuentran siempre apercibidas a salir. En este mundo no todo es risa. El humorista llora; mas si aplicamos el oído, no tardaremos en percibir como se une al coro de gemidos una nota risueña y bulliciosa. En este mundo no todo arranca lágrimas. El humorista ridiculiza los actos y las personas, pero su sátira no lleva veneno, y por eso no mata, antes vivifica. El espíritu del verdadero humorista se halla dotado, en fin, de una tolerancia inagotable para con los defectos de la humanidad. Los considera como una herencia que no es posible repudiar, y dirige sus ataques mas al defecto en general que a los efectos»[139].

El humorista relativiza pues, cuanto ve y observa. Ríe ante unas falsas apariencias que no se corresponden con la realidad, al tiempo que se compadece de la miseria que se desprende de sus pobres criaturas. Esta es precisamente, la verdadera esencia del humor para el autor de *El cuarto poder*. Piensa don Armando que existen otras versiones del mismo; una,

---

137 BAQUERO GOYANES, M., *La literatura narrativa asturiana*, en Boletín del Instituto de Estudios Asturianos VII. Oviedo, 1953, pág. 87

138 BUENO, M., *Los lunes del Imparcial*, en «El Imparcial» 6 de abril de 1924

139 «Don Ramón de Campoamor» en *Semblanzas literarias,* en Obras completas, 1952. op. cit. pág. 1220.

«que consiste en burlarse de todo sentimiento humano sea el que sea», y otra, que consiste en un juego de imaginación» Palacio Valdés rechaza ambos, y especialmente manifiesta su repulsa hacia la primera, que juzga patrimonio de una serie de escritores satíricos «sin fe y sin conciencia», él se atiene a una ironía que no llega jamás a ser demoledora.

El sentido del humor que posee el escritor asturiano, pudiera estar directamente enraizado en su tierra natal y más concretamente en Oviedo. Dice don Armando refiriéndose a esta ciudad: «....en ninguna otra región de España, ni aun en Andalucía, tierra clásica de la gracia, se hallará una población más regocijada y burlona. Su agudeza no es ligera, aparatosa, espumante como la de Sevilla y Málaga; son los asturianos hombres del norte y pagan tributo a la frialdad de su clima y al tono gris de su cielo... La burla es la divinidad a la que se rinde culto incesante en Oviedo; es un recreo y casi una necesidad. Los ovetenses tienen nariz de sabueso para olfatear el ridículo»[140].

Piensan algunos críticos que su humor se debe a una influencia cruzada de humorismo inglés y alemán; otros, como Baquero Goyanes, afirman el predominio del ingrediente británico; otros, en fin, como Rafael Altamira, juzgan que la critica de don Armando es genuinamente española. Puede ser que cada uno tenga su parte de razón; la raíz del fenómeno tal vez haya que buscarla sin embargo, en nuestra literatura clásica; en el propio Cervantes tan citado por Palacio Valdés. Realismo y sentido del humor constituyen rasgos fundamentales y típicos del Siglo de Oro, y pueden ser considerados como castizamente españoles; pero no olvidemos que al cruzar las fronteras allende los Pirineos, experimentaron una serie de transformaciones que al volver de nuevo a nuestra patria, los hará irreconocibles. El realismo será recuperado por la novela del último cuarto del siglo diecinueve; el humor sólo encontró un acomodo en Asturias. Pero sus rasgos difieren del tono cervantino, menos aparente y más profundo que el que atraviesa las páginas de Palacio Valdés.

González Blanco, buen crítico de comienzos del siglo XX, subrayó la filiación británica del humor asturiano: «la escuela asturiana ha dado como fruto una literatura que es la parte de la literatura española más semejante a la literatura inglesa. Tiene la espiritualidad contenida, el instinto

140 PALACIO VALDÉS, A., *La novela de un novelista,* en Obras ..., 1952. op. cit. pág. 767.

solador, y al mismo tiempo, las efusiones del humorismo»[141]. Distingue el mismo autor una doble corriente dentro de la escuela asturiana: la de Clarín y la de Palacio Valdés. «El humorismo de Palacio Valdés —escribe— es más trascendente, más grave, más imponente; el de Alas más risueño, más jovial, más franco, más arlequinesco... éste parece un humorismo en Carnaval; aquel en miércoles de ceniza. Palacio Valdés dice sus burlerías con tan refinado tono de encopetada seriedad dogmática, que a veces llega a parecer que habla en serio [...] En cambio Clarín hasta cuando su humor se pone más fúnebre, siempre se le escapa la risa retozona. Por la ley del contraste, a fuerza de seriedad humorística, llega a perturbarnos más Palacio Valdés, nos deja más honda huella.. La sátira de Clarín en ocasiones solo roza el espíritu. Aquel es más sajón y éste más latino» Baquero Goyanes suscribe, con alguna rectificación las apreciaciones de González Blanco, subrayando la dimensión afectiva del humor asturiano. Humor y ternura dos componentes que rara vez aparecen juntos en la literatura española y que forman sin embargo, la nota predominante de la inglesa. Tal vez por ello es posible encontrar una serie de manifestaciones comunes entre las obras de Palacio Valdés y la literatura británica. Ironía a veces afable como en Thackeray, a veces dura y cruel como en Swift. Su humor dickensiano es una mezcla de ironía y de inmensa piedad[142]. En fin, si bien la raíz del humor placiovaldesiano se encuentra en su misma entraña asturiana, hay que tener presentes las semejanzas existentes entre esta escuela y la inglesa. Ignoramos el grado de influencia que el autor pudo recibir de la lectura de los escritores británicos, ya que, por una parte, no figuran entre sus lecturas juveniles, señaladas por el propio novelista, y por otra, no nos ha sido posible consultar la que fue su biblioteca particular. Sus biógrafos nada dicen al respecto.

Lo que sí podemos afirmar es que en esta época resulta difícil encontrar elementos de ternura en la literatura española. Según Baquero Goyanes, ésta, aparece y desaparece con la escuela asturiana[143]. A la fina sensibilidad de sus autores, se debe la preferencia por algunos temas de

---

141 GONZALEZ BLANCO, A., *Historia de la novela española desde el Romanticismo a nuestros días*. Madrid. 1909. pág. 510

142 GONZALEZ BLANCO, A., *Armando Palacio Valdés*, en «Nuestro Tiempo». Madrid. 1924. pág. XXIX

143 BAQUERO GOYANES, M., *La literatura narrativa asturiana en el siglo XIX,* en «Revista de la universidad de Oviedo». VII. Oviedo .1953. pág. 88

la literatura inglesa: el gusto por los animales, por los niños, por los seres humildes y desgraciados. Tierra, niños y animales representan para el crítico recién mencionado la expresión de lo espontáneamente vital frente a lo puramente intelectual[144] . Excelente observación de la que encontramos numerosos ejemplos en Palacio Valdés. Recordemos a don Tiburcio, el cura de El Condado que aparece en *Sinfonía pastoral*, o al Germán Reinoso de *Tristán*. En ambos casos encontramos idénticos motivos: un alarde de humor palaciovaldesiano, producido por el contraste entre la cólera convencional de un hombre bueno: don Tiburcio o Reinoso, ante unos animales —mirlo o palomas— que buscan rapiñar su sustento. Es también, aunque en relación con los niños no con los animales, el tema de Polifemo en *Aguas fuertes*. Resulta frecuente que Palacio Valdés, eche mano del humor y la ternura para distender la narración a veces interrumpiendo temporalmente una secuencia dramática mediante un episodio infantil tratado humorísticamente. Los tres primeros capítulos de *Riverita* están enfocados desde el punto de vista de unos niños: Miguel y su primo Enrique; ellos, sus peripecias infantiles constituyen el hilo del discurso, dotando de secuencia cronológica al episodio.

En otras ocasiones la ternura atraviesa sus mundos de ficción. Niños y animales producen la impresión de profunda miseria y desamparo frente a un universo que les es hostil. Precisamente, escribe Baquero Goyanes, a propósito de la literatura asturiana, que en «tal sensación de desamparo, de fragilidad frente a un mundo duro e implacable está el secreto de la ternura que inspira estas figuras infantiles creadas por los escritores»[145]. Recordemos en el capítulo dieciséis de *Riverita*, que el motivo de los niños mendigos recogidos por el farmacéutico Hojeda y por Miguel, constituye un buen exponente de la sensibilidad del autor asturiano y de su personal manera de manifestar la ternura. Quisiera en fin, llamar la atención acerca de la tendencia que se observa en el novelista a buscar semejanzas entre niños y animales. En la novela recién mencionada, a Enrique lo llamará «perro ratonero» o «mulo de artillero», y Enrique y Miguel «cerdos inmundos». En otras ocasiones gusta de emparejar a niños y a animales y presentarlos unidos en la acción novelesca como ocurre por ejemplo con el

144 Idem., pág. 91

145 Idem., pág. 92.

hijo de Tristán —en *Tristán o el pesimismo*— que tiene por compañero de juegos al viejo perro Fidel.

Esta ternura en el tratamiento del tema infantil ofrece, en la obra valdesiana, un áspero reverso al que es necesario prestar atención; me refiero a la nota sádica que aparece a veces en el tratamiento de los niños, cuya raíz es difícil puntualizar. El episodio de Miguel y la planchadora en *Riverita,* la infancia de Clementina en *La espuma*, y especialmente la situación de Josefina, la niña de *El Maestrante* constituyen ejemplos bien claros a este respecto. El caso de Josefina, viene a ser, tanto por la crueldad real con que es tratada la pequeña como por la detenida descripción de que es objeto por parte del novelista, un caso límite. La chiquilla se convierte en instrumento de la venganza de Amalia, su madre, cuando ésta a los 35 años empieza a sentirse vieja y ajada, al tiempo que es abandonada por su amante el conde de Onís. El escritor resulta bien explícito en esta ocasión «no volver a inspirar amor, ser vieja, causar repugnancia... La fecunda y diabólica fantasía de Amalia se puso a inventar tormentos con que saciar el odio que la devoraba...» [146]. Josefina es vejada y humillada primero, maltratada después, golpeada y martirizada finalmente. Y es precisamente en este martirio donde Amalia encuentra el placer que compensa su frustración: «Los alaridos de la niña subieron hasta el piso segundo. La esposa del Maestrante estaba frente al espejo... un estremecimiento singular corrió su carne, cierta emoción indefinible y vaga, semejante a un cosquilleo que no podría decir con seguridad si era de placer o de dolor,,, Permaneció inmóvil hasta que los gritos cesaron. Los ojos brillaban, el pulso latía con más celeridad. Así se dice que el corazón de la fiera palpita a la vista de sus víctimas»[147]. El autor insiste en el mismo tema, con textos duros y expresivos que no dejan lugar a dudas sobre la relación existente entre el martirio de la niña y la frustración sexual y deterioro físico de Amalia. En los restantes ejemplos de esta índole que aparecen en la novelística de Palacio Valdés, se da siempre la misma conexión. Convendría añadir para terminar, que este motivo del niño maltratado, pudiera estar tomado directamente de la literatura inglesa del momento.

¿Qué función novelística desempeña el humor en la obra de Palacio Valdés? ¿Qué manifestación concreta adquiere en sus mundos de ficción?

146 PALACIO VALDÉS, A., *El Maestrante,* en Obras ,,,. 1952. . op.. cit. pág. 447.

147 Ibid., pág. 245

A menudo aparecen en la obra de don Armando afirmaciones enfáticas, de una grandilocuencia afectada, pero cuyo contenido es manifiestamente falso. Resulta evidente que la intención del autor es buscar una acuerdo con el lector para que se sienta su cómplice y capte inmediatamente la verdadera intención humorística de éste Un ejemplo tomado de *El cuarto poder* puede ayudar a aclarar esta cuestión: «...en la sala pasaba, poco más o menos, lo mismo que en los más suntuosos teatros de la corte. No obstante por regla general se atendía más al espectáculo que en éstos. Aun no habíamos llegado a ese grado de superior perfeccionamiento, mediante el cual las acciones deben formar grato contraste con el lugar donde se ejecutan: verbigracia, charlar en los teatros, reírse en las iglesias, ir graves y silenciosos y patéticos en el paseo, como sucede afortunadamente en Madrid. Ignoro si en Sarrió han subido ya a la hora presente ese peldaño de la civilización» [148].

El mismo procedimiento utiliza con los personajes, en los cuales pone de relieve el manifiesto contraste entre lo que son en realidad y lo que creen ser: es el caso de don Pantaleón y Adolfo Moreno en *El origen del pensamiento*; de Utrilla en *Maximina*; de Sebas en *La alegría del capitán Ribot* de Lucía Población en *Riverita*; de don Rosendo Belinchón en *El cuarto poder* y de tantos otros más. En general, es frecuente el tratamiento humorístico de no pocos personajes secundarios, incluso los propios protagonistas no se libran de ello en algunas ocasiones.

Este procedimiento da pie a Palacio Valdés para pasar su mirada burlona y piadosa, pocas veces despiadada, por los distintos grupos sociales: el político, el sacerdote, el banquero, el comerciante de la clase media, el periodista y el filósofo positivista exaltado, quedan reducidos a pobres seres humanos o a falsos espejismos bajo la suave pero implacable ironía de don Armando. Ironía suave, nunca sátira mordaz de la que se muestra feroz enemigo y ante la que manifiesta su clara repulsa en *La novela de un novelista*: «aquellas ingenuidades agresivas, aquella literatura de flechas aceradas, no infundía calor en mi alma. Los gemidos de las víctimas, las heridas manado sangre, los miembros palpitantes esparcidos por el suelo, me causaban grima en vez de alegría. Nunca fue de mi agrado el género satírico que se aparta mucho del humorismo. Detrás de un humorista, hay un espíritu piadoso que sonríe melancólicamente e al contemplar las deficiencias y contradicciones de la naturaleza humana. Detrás del satírico

148 PALACIO VALDÉS, A., *El cuarto poder,* en Obras ..., 1940, op. cit. págs. págs. 497—498.

sólo un hombre que ríe malignamente y goza de la miseria intelectual del prójimo. Cervantes fue un humorista, Larra un satírico»[149].

El humor cumple una función determinante en la obra de Palacio Valdés. En primer lugar, acabamos de verlo, sirve para relativizar situaciones convencionales de acuerdo con la óptica del escritor: posición social, poder político, poder religioso, prestigios intelectuales..., todo queda desmitificado. En segundo lugar, juega un claro papel como elemento de crítica social. En vez de la sátira cruel y despiadada, tan ajena a su temperamento, el recurso a un humorismo fino disminuye la dureza formal de la crítica sin disminuir el alcance de la repulsa. Finalmente cabe hablar de su función determinante de cara a distender la tensión dramática en algunos momentos claves. Resulta frecuente encontrar inmediatamente antes o después de crisis trágicas, un intermedio de humor centrado en un niño; así ocurre por ejemplo en el capítulo veintitrés de *Maximina* que comienza exponiendo la angustia de la protagonista al sentirse acechada por Alfonso Saavedra y termina con el fracaso del intento de seducción. Pero entre ambos episodios, el autor intercala un intermedio humorístico centrado en el hijo de la protagonista: la ponderación hiperbólica de los gestos del pequeño, convertidos en cualidades personales de carácter extraordinario, ponen un paréntesis divertido que relaja la tensión novelesca [150]. El empleo del recurso humorístico para almohadillar un tema difícil es frecuente en Palacio Valdés[151]. Se diría que Palacio Valdés, buen amigo de armonías, quiere llevar cierta distensión al ánimo de los lectores, antes y después de llevarles a un crescendo emocional.

En suma, creo que puede afirmarse que el humor juega una clara función en la obra de Palacio Valdés, no sólo como recurso estilístico sino como una evidente intencionalidad, y en este sentido constituye uno de los componentes de su crítica social.

---

149 PALACIO VALDÉS, A., *La novela...,* en Obras..., 1952. op. cit. pág. 791

150 PALACIO VALDÉS, A., *Maximina,* en Obras..., 1940. op. cit. págs. 461—465.

151 En *Tristán* por ejemplo, antes y después del capítulo que expresa sobriamente la cumbre dramática de la novela —la conversión de Reinoso por la caridad cristiana en el momento de conocer la caída de Elena, su mujer— encontramos un capítulo lleno de humor y de gracejo.