

LA COMPOSICIÓN NOVELESCA EN LA OBRA NARRATIVA DE ARMANDO PALACIO VALDÉS

Por Souad Ragala

ECONOMÍA Y ESTRUCTURAS NOVELESCAS

La obra narrativa de Armando Palacio Valdés¹ está compuesta por una serie de novelas de longitud media. Contrariamente a la prolijidad de ciertos novelistas españoles, franceses, ingleses o rusos de finales del siglo XIX, el novelista asturiano rechaza las narraciones largas y opta generalmente por obras de tamaño medio siguiendo en ello ciertos preceptos clásicos. En el prólogo a *Los majos de Cádiz* señala al respecto:

El autor que escribe largo debe comprender que todo lo que gana en extensión su obra lo perderá en intensidad, y que no hay asunto que no pueda y deba desarrollarse con medida².

El tamaño mediano de la novela no malogra en nada la profundidad humana de sus relatos. Una de las mejores novelas de Palacio Valdés, *José*, tan sólo cuenta unas ciento cincuenta páginas. Esta tendencia a la concisión es debida, por un lado, a los propios cánones estéticos del novelista, arriba mencionados, por otro, a su

¹ En este artículo nos proponemos analizar las siguientes novelas (Las citas se harán con referencia a las ediciones señaladas a continuación): *Marta y María*, Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1975. *José*, Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1982. *El cuarto poder*, Madrid, Librería Victoriano Suárez, 1922, OC. T. IX. *La hermana San Sulpicio*, Ed. Espasa Calpe, 1975. *La espuma*, Ed. Aguilar, 1975, OC: T. II, pp. 169-344. *La fe*, Librería Victoriano Suárez, 1922, OC, T. XII. *El Maestrante*, Madrid, Ed. Aguilar, 1956, OC. T. II, pp. 345-466. *El origen del pensamiento*, Madrid, Ed. Aguilar, 1956, OC. T. II, pp. 467-572. *Los majos de Cádiz*, Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1967. *La aldea perdida*, Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1982. *Los cármenes de Granada*, Madrid, Ed. Aguilar, 1956, OC. T. II, pp. 573-678.

² Prólogo a *Los majos de Cádiz*, *Op. Cit.*, p. XIX.

afición y talento para la narración corta y el cuento. *Aguas fuertes* y *Tiempos felices* atestiguan la gran capacidad del novelista de concentrar el relato.

Siguiendo la tradición establecida durante el siglo XIX y principios del XX, Palacio Valdés divide la novela en varios capítulos.

En las novelas que hemos seleccionado para llevar a cabo este análisis, dos están formadas por dos partes: *La espuma* y *Los cármenes de Granada*. En *La espuma*, las partes no llevan título mientras que, en *Los cármenes de Granada*, los títulos establecen una clara separación entre las dos unidades que componen el conjunto narrativo. En la primera parte, titulada “El idilio” se plantea el problema, luego en la segunda, “El drama”, se desarrolla la intriga propiamente dicha.

Los capítulos llevan generalmente un título. La longitud y el contenido de éste varían de una novela a otra. Puede ser largo y completo ofreciendo así de manera clara el resumen de todo el capítulo. En *El cuarto poder*, por ejemplo, los títulos son muy largos. El IV lleva el título siguiente: “Cómo los particulares de Sarrió se congregaban en un recinto nombrado “saloncillo” y lo que allí se platicaba”. El X se titula “De la gloriosa aparición de “El faro de Sarrió” en el estadio de la prensa. Primeros fuegos de la batalla del pensamiento”. Sobra indicar que el sabor folletinesco que caracteriza la titulación patentiza la influencia de las modas de la época.

En las demás novelas los títulos oscilan entre una palabra y una frase de tres o cuatro. Así en *El Maestrante* los capítulos II, III, VIII llevan respectivamente títulos como “El hallazgo”, “La cita”, “El martirio”; mientras que los capítulos VII y XII ostentan títulos hechos de frases sin verbos: “El aumento del contingente”; “La justicia del barón”.

Varias son las novelas donde la titulación corresponde a la composición misma de la ficción. En *La hermana San Sulpicio* los títulos contienen verbos en primera persona que corresponden a la naturaleza autobiográfica de la novela: “Con perdón de ustedes, pelo la pava”; “Hago amistad con un bendito señor”; “Doy una bofetada que puede costarme cara”, etc.

El ritmo alterno de *Los majos de Cádiz* queda claramente ilustrado en los títulos de los distintos capítulos: “El viajero”, “Los majos”, “Velázquez”, “Soledad”, etc.

El alcance épico-legendario de *La aldea perdida* queda plasmado claramente en la formulación de los títulos: “La cólera de Nolo”; “Ninfas y Sátiros”; “Rapto de Demetria”; “La envidia de los dioses”, todos con un fuerte sabor clásico propio de una cultura helenista.

Los capítulos dedicados a un comportamiento o a un suceso de gran importancia para el desarrollo de la intriga suelen llevar el nombre del personaje que asume la acción. Así, por ejemplo, encontramos en *El Maestrante* títulos como “El vino de Fernanda”; “La cólera de Amalia”; “La justicia del barón”; otro tanto aparece en

Marta y María: “El sarao de los señores de Elorza”, “El sueño del marqués de Peñalta”, etc.

Cabe señalar finalmente que, a partir del índice de una novela, puede el lector localizar los cuadros de costumbres que aparecen en las novelas de ambiente asturiano o andaluz. En lo que se refiere a las primeras podemos citar *La aldea perdida* donde encontramos títulos como: “La lumbrada”; “La romería del Carmen”, “La torga”, etc.

Lo mismo pasa en las novelas andaluzas donde las cabezas de capítulos señalan explícitamente el contenido costumbrista del cuadro: En *Los majos de Cádiz* aparecen títulos como “El columpio”; “El carnaval”; “La maga”; y en *La hermana San Sulpicio*, “Peteneras y Seguidillas”; “Con perdón de ustedes, pelo la pava”, etc. Los distintos títulos evidencian la gran influencia que sigue teniendo el costumbrismo en el novelista asturiano.

UNA ESTRUCTURA NARRATIVA DUAL

En la novela palaciovaldesiana se da una duplicación narrativa: combina el narrador dos planos narrativos de acciones distintas pero siempre convergentes. La estructura dual es muy frecuente. El novelista parte de la hipótesis de que el mundo novelesco se basa esencialmente en el contraste y la oposición. El mismo novelista aclara en el prólogo a *La hermana San Sulpicio*:

*La acción, lo mismo en la vida real que en la reflejada por el arte, está formada por la oposición y el contraste de las pasiones humanas; estas pasiones, encarnadas en los individuos, forman los caracteres*³.

Para ilustrar lo avanzado aludimos a continuación tan sólo a algunas novelas; presentar la estructura de todas las novelas del corpus, además de aburrir al lector, sería una mera repetición ya que casi todas tienen una estructura eminentemente dual.

El cuarto poder, por ejemplo, se articula en dos planos casi antitéticos: el primero centrado en lo serio y el segundo en lo humorístico. La historia de los amores de Gonzalo, su matrimonio con Venturita, la infidelidad de ésta y el suicidio del esposo engañado constituyen el primer plano y componen una historia trágica. En cambio, los cómicos episodios de la lucha periodística a que se entrega la villa de Sarrió ofrecen el segundo.

Las dos acciones evolucionan paralelamente hasta el capítulo XVI. La convergencia tiene lugar cuando un periódico sarriense publica la historia de las relacio-

³ Prólogo a *La hermanas San Sulpicio*, p. XLXVIII.

nes adúlteras de Venturita. La divulgación de un secreto conocido de todos acarrea el suicidio de Gonzalo: el marido ultrajado. Es de apuntar que el trágico desenlace de la novela desconcierta en cierto modo al lector quien no logra situarlo en medio de una gran acumulación de material humorístico⁴.

A continuación representamos esquemáticamente la estructura de *El cuarto poder*. Hemos optado por darle el siguiente título:

Linealidad de acciones y golpe de efecto:

1° plano:

Historia de Gonzalo -----

Amor → matrimonio → infidelidad → suicidio)

Conexión → desenlace

2° plano:

El periodismo provinciano -----▶

Ridiculez, mezquindad y lucha

◀-----▶◀-----▶

Cap. I → XV

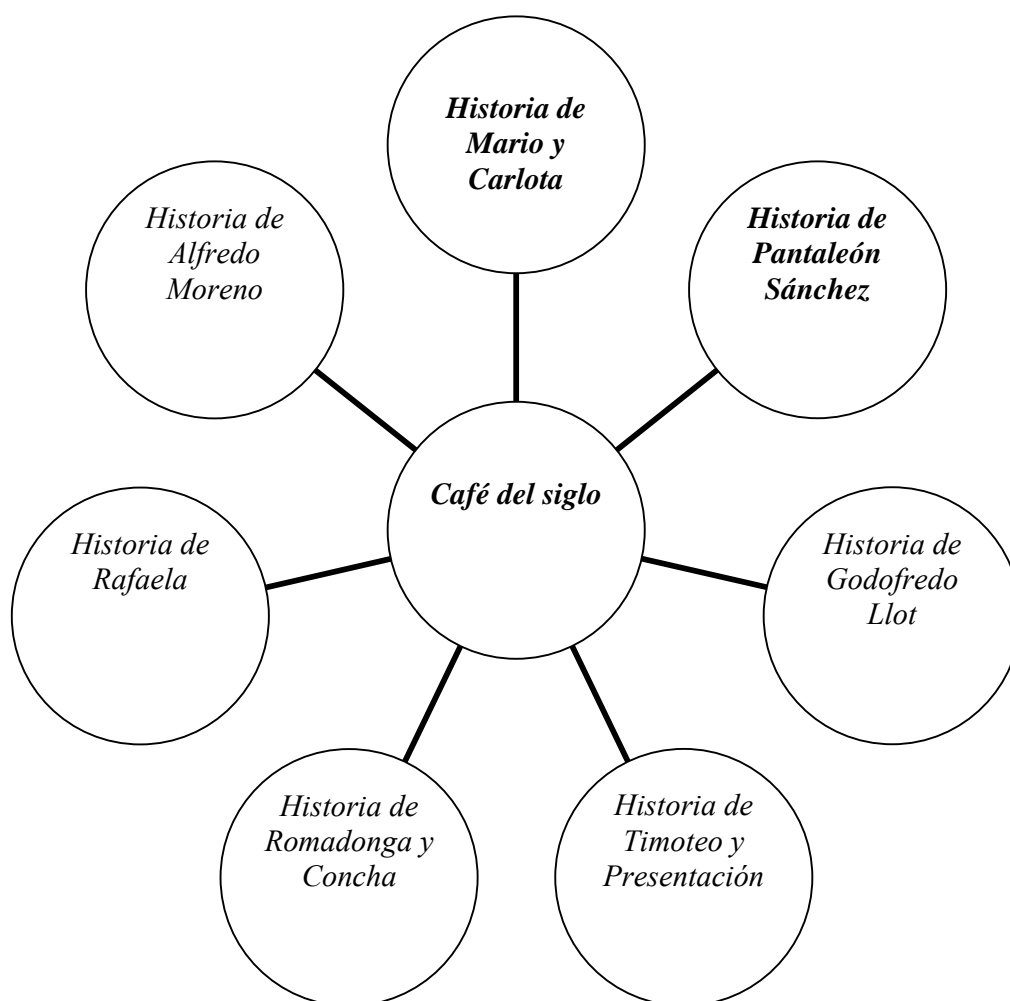
Cap. XVI

Cap. XIX

A pesar de su suicidio, Gonzalo sigue controlando los hilos de ese mundo que se forma en la novela, determinando la vida de los demás personajes desde la invisibilidad. El espacio de la obra proporciona un fondo ambiental que sirve para las acciones que se desarrollan a lo largo de *El cuarto poder*. Palacio Valdés crea una multitud de relaciones, originando fuertes lazos entre los espacios que va mencionando.

⁴ A este respecto señala José María Roca franqueta: “No sabemos qué admirar más, si el derroche de gracia con que el autor va haciendo desfilan ante nuestros ojos la serie de inacabable de personajes o el hondo dramatismo con que nos presenta el conflicto sentimental de Cecilia o la tragedia de Gonzalo”. Véase *La novela de Palacio Valdés: Clasificación y análisis*, BIEA, pp. 438-439.

El origen del pensamiento ofrece una estructura mucho más compleja. En la novela existe un punto aglutinador: el Café del siglo en el que confluyen las distintas acciones de la novela⁵. La estructura de la novela puede esquematizarse de la siguiente manera:



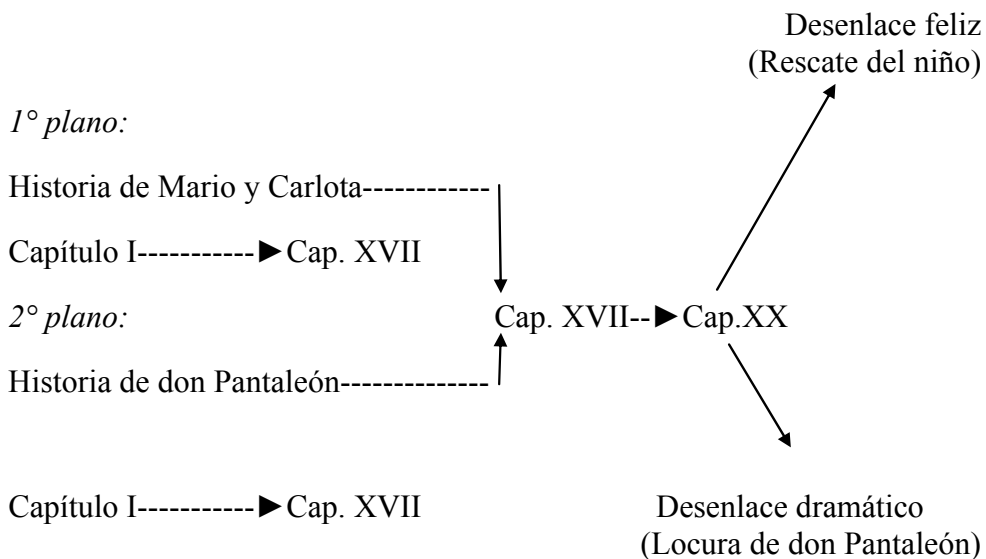
Todos los personajes —tanto principales (en negrita en el esquema) como secundarios (en cursiva en el mismo) — tienen en común ser clientes del Café del siglo. Las relaciones establecidas entre las distintas historias no son siempre intensas, incluso hay algunas que no tienen nada que ver con las dos acciones principales de la novela.

⁵ *El origen del pensamiento*, pp. 467 y SS.

El origen del pensamiento se articula también en dos planos. El primero corresponde a la historia de Mario y de Carlota; el segundo a la amistad del padre de Carlota, don Pantaleón, con un amigo de Mario. Estos planos constituyen las dos acciones principales de la ficción. No obstante, al lado de estas dos, aparecen varias historietas como las de Godofredo Llot, la de Rafaela, la de Timoteo y Presentación o la de Romadonga y Concha. Esta última, por ejemplo, queda aislada ya que en ningún momento conecta con las dos primeras.

La conexión entre las dos acciones principales se hace, tal como ocurre en *El cuarto poder*, tardíamente: en el capítulo XVII, tres antes del desenlace final. Es cuando don Pantaleón, completamente alienado por las teorías positivistas de su amigo, se propone averiguar en qué parte del cerebro se encuentra el origen del pensamiento. Para este fin, rapta a su nieto, hijo de Carlota y Mario. Concluye la novela con el rescate del pequeño y la locura de don Pantaleón.

La representación esquemática de la estructura de la novela puede ser la siguiente:



La fe ofrece la particularidad de tratar dos historias paralelas que nunca llegan a unirse. La primera gira en torno a la pasión sacrílega que siente Obdulia por el padre Gil. La segunda tiene por protagonista a don Álvaro de Montesinos, el hidalgo ateo. Con éste traba el padre Gil relaciones que le llevarían a él también a la incredulidad.

Lo único que tienen las dos historias en común es la participación del padre Gil en ambas. El desenlace de la primera acción tiene lugar en el capítulo XI (la novela consta de XV), cuando muere Montesinos. En cambio, la segunda acción se desenvuelve cuatro capítulos más adelante y finaliza en el último cuando el padre Gil ingresa en la cárcel, víctima de la infame calumnia de Obdulia. Renace en su espíritu la calma y se ve iluminado de nuevo por la fe.

LA DIMENSIÓN TEMPORAL

El tiempo constituye el aspecto más importante de la composición novelesca. En el acto de narrar viene a ser el elemento indispensable que permite contar unos acontecimientos determinados y presentar la acción de varios personajes. La novela es considerada como un objeto temporal. A este respecto apunta Baquero Goyanes:

*La novela se configura [...] como la expresión literaria en la que el tiempo supone un factor fundamental*⁶.

El tiempo es, pues, el ingrediente esencial de la novela e interviene en ella de distintas maneras. La naturaleza misma de la novela exige cierta duración que permite el conocimiento y la familiarización con los personajes y con los hechos contados.

La noción del tiempo dentro del relato tiene varias interpretaciones. Representa ante todo un espacio temporal de duración más o menos larga donde el novelista sitúa sus ficciones. Existe un tiempo que regula la evolución del personaje: es el tiempo elegido por el novelista para delimitar su creación imaginaria. Este es el tiempo novelesco o el tiempo de la historia. Se trata de un tiempo ficticio que abarca el periodo necesario para el desarrollo del relato. En cambio existe otro tiempo, el real, y está determinado por el principio y el fin de la duración temporal elegida por el novelista, es el tiempo de la narración o el tiempo del discurso.

Cada novela tiene su propio tiempo. Este se impone al tiempo novelesco y manifiesta el modo de proceder del novelista. Por lo tanto, este tiempo no es sólo un mero recurso estilístico, sino también la manifestación de la sensibilidad del novelista. El tiempo narrativo impone el ritmo del relato. Es el tiempo adoptado por el novelista, sea de manera deliberada o de manera inconsciente.

El ritmo de la narración descubre las verdaderas intenciones del novelista y el modo que adopta para aproximarse a sus personajes, a los acontecimientos y a las cosas. Un ritmo determinado puede indicar la preocupación por la psicología del

⁶ Baquero Goyanes, M. *Estructuras de la novela actual*. Barcelona, Ed. Planeta, 1970, p. 78.

personaje, otro puede revelar el interés del novelista por el mundo exterior: paisajes, marcos, etc.

Como la mayoría de los novelistas realistas, Palacio Valdés se preocupa por determinar los límites temporales de sus ficciones. Con este fin inserta en sus novelas una serie de referencias que permiten al lector conocer la fecha del momento del comienzo y del fin de la acción y poder seguir las distintas etapas de su evolución.

Existen en las novelas objeto de este análisis referencias históricas que tienden a situar la acción en el tiempo histórico real. Así por ejemplo, en *Marta y María* explicita el novelista la participación de la protagonista en la tercera guerra carlista. Además, en el capítulo XIII alude a acontecimientos que permiten situar cronológicamente la acción durante la Primera República española: *El comandante general que la vacilante República española tenía en la provincia de...*⁷. En otras novelas, Palacio Valdés fija el tiempo histórico mediante una fecha precisa. En *El cuarto poder* menciona *el año de gracia de 1860*⁸; en *El Maestrante* precisa: *Lancia, como capital de provincia, aunque no de las más importantes donde ya en 185... se había aprendido a trasnochar*⁹. El tiempo de *La espuma* queda precisado de otro modo. En el capítulo V de la novela, Raimundo visita la tumba de su madre que lleva la fecha 1842-1883. El narrador precisa que la muerte tuvo lugar nueve meses antes, lo que nos permite situar los hechos novelescos en plena Restauración, hacia 1883.

La técnica empleada por el narrador es la tradicional composición lineal que caracteriza la casi totalidad de la producción novelesca de la época. Esta composición tiene por objetivo el desarrollo lógico de un tema con la interferencia de numerosas peripecias que participan en el desarrollo de la acción principal, que tienen desigual importancia y que pretenden mantener la atención del lector hasta el desenlace final.

La naturaleza misma de este género de composición no es rigurosamente lineal si observamos el conjunto del relato. El respeto de la linealidad no es absoluto en la medida en que el narrador opera una serie de anacronías alterando el orden de sucesión de los hechos relatados. En Palacio Valdés, las anacronías se traducen esencialmente por la interrupción de la narración para informar de hechos anteriores al momento donde se halla la historia: la analepsis¹⁰. Menos frecuente resulta la anticipación discursiva de acontecimientos de la historia: la prolepsis¹¹.

Dentro de las novelas que analizamos la técnica temporal de *La hermana San*

⁷ *Marta y María*, p. 207.

⁸ *El cuarto poder*, p. 58.

⁹ *El Maestrante*, p. 345.

¹⁰ Según la definición de Gérard Genette: « Analepse: toute évocation après coup d'un événement antérieur au point où l'histoire se trouve... » *Figures III*, Paris, Editions Le seuil, 1972, p. 82.

¹¹ Según la definición de Gérard Genette: « Prolepse: toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur... » *Ibid.*

Sulpicio representa una excepción. La novela es una narración en primera persona. El personaje-narrador cuenta su propia historia y la sitúa cronológicamente en un presente próximo al momento en que se acaban los hechos¹². Después de esta aclaración, el tiempo de la narración sigue una trayectoria lineal hasta el final cuando se enlaza con el tiempo señalado al principio del relato.

La frecuencia de los comienzos *in medias res* obliga a numerosas evocaciones retrospectivas. En éstas proporciona el narrador todos los datos susceptibles de aclarar la actuación de un personaje o la complejidad de un hecho. Por lo que juzga estas aclaraciones necesarias al seguimiento del desarrollo de la intriga. El procedimiento no tiene nada de original y constituye una constante en la novela tradicional¹³.

Palacio Valdés se hace muy prolijo y detallista cuando evoca el pasado de sus personajes. Domina totalmente la cronología de sus vidas. El hecho de no omitir ningún detalle es prueba fehaciente de la omnisciencia del narrador. Ello significa también que éste pretende *obligar* al lector a una interpretación determinada del personaje en la medida en que el pasado de éste constituye muy a menudo la clave para entender su actuación presente. Es el caso de las vueltas al pasado que conciernen todos los personajes: Clementina en *La espuma*, Álvaro Montesinos en *La fe* o el conde de Onís en *El Maestrante*, por no citar más que estos tres ejemplos.

No obstante, no todas las retrospectivas tienen un alcance psicológico. En muchas ocasiones la larga evocación del pasado tiene una justificación sociológica. No de otra manera se justifican las explicaciones acerca del indiano don Jaime en *El idilio de un enfermo* cuya vida es muy similar a la de cualquier emigrante español a tierras americanas. El objetivo es subrayar un problema social importante que conoce la región asturiana: el enorme movimiento migratorio, sus causas y las consecuencias sociales y familiares que acarrea. Lo mismo podemos decir de la larguísima evocación de los antecedentes de Alfonso en *Los cármenes de Granada*. La vida de la progenie del personaje tiene por fin plantear problemas esencialmente sociales: las relaciones humanas dentro del ejército, el sentimiento del honor, el amor a la patria, el sacrificio, la injusticia, etc. Otro tanto ocurre en la evocación de la historia de la infancia de Clementina en *La espuma*. Mediante la vuelta al pasado del personaje, relata el narrador hechos que a la vez que explican el comportamiento presente del mismo, plasman la realidad de la mujer popular seducida y luego abandonada, la ignorancia y la pobreza que degeneran al indivi-

¹² Así lo explica el personaje encargado de narrar los hechos: “Los sucesos que voy a confiar al papel son tan recientes que el eco de sus vibraciones aún no se ha apagado en mi alma”. *La hermana San Sulpicio*, p. 9.

¹³ « ...lié à la pratique du début in medias res, vise à récupérer la totalité de l’antécédent narratif, il constitue généralement une part importante du récit, parfois même(...) en représente l’essentiel, le récit premier faisant figure de dénouement anticipé ». *Figures III*, p. 101.

duo y le convierten en una bestia, el problema de los niños mártires que pagan el error de sus padres, etc.

Como casi todas las novelas aquí estudiadas empiezan por la clásica técnica *in media res*, el primer capítulo, y a veces también el segundo, sirve de presentación de los personajes de la novela. Sigue luego uno o más consagrados a la historia pasada de los personajes.

Es de recordar que estas evocaciones retrospectivas corren a cargo de un narrador omnisciente que lo sabe absolutamente todo. En ciertos casos notamos una combinación del tradicional *in medias res* con la estructura llamada *de fuera adentro*¹⁴.

Las reuniones mundanas¹⁵, la misa¹⁶, una sesión de teatro¹⁷ o una tertulia de café¹⁸ constituyen en general la primera escena de una novela. El hecho de ser el salón, la catedral, el café o el teatro un lugar de reunión de varios personajes permite la presentación sucesiva de los personajes presentes: a estos lugares no llegan todos al mismo tiempo. El narrador aprovecha la entrada de cada uno de ellos para situarlo en la actualidad; luego, mediante una vuelta al pasado, cuenta su vida anterior¹⁹.

Generalmente el narrador cuenta el pasado del personaje después de dejarlo evolucionar un breve espacio de tiempo. El enlace presente-pasado se hace de dos maneras. En la primera, interviene el narrador directamente, interrumpe el tiempo presente de la narración y cuenta los antecedentes del personaje. Parte generalmente de un hecho concreto: una conversación, un espacio determinado, etc. Así por ejemplo, en *Los cármenes de Granada*, averiguamos cómo después de la discusión entre Alfonso Aguilar y su padre acerca de la ocupación de España por los árabes, de la reconquista y del triunfo militar de los españoles, enlaza el narrador con el pasado de los Aguilar partiendo precisamente de este último aspecto, el militar:

¹⁴ Palacio Valdés, A. *Tristán o el pesimismo*, Estudio, notas y comentarios de textos por Mariano Baquero Goyanes, Nancea S.A. Ediciones, 1971, p. 45. En *Marta y María*, por ejemplo, a lo largo del primer capítulo cuenta el narrador lo que acontece en la calle, luego, en el segundo, se traslada al interior de la casa y describe lo que ocurre en los salones de Elorza. Es entonces cuando empieza la presentación de los personajes.

¹⁵ Es el caso de novelas como *La espuma* y *Marta y María*.

¹⁶ *La fe*, cap. I.

¹⁷ *El cuarto poder*, cap. I.

¹⁸ *El origen del pensamiento*, cap. I.

¹⁹ El ejemplo de la reunión celebrada en la casa de Calderón en *La espuma* es muy ilustrativo al respecto. La combinación presente-pasado de la vida de los personajes abarca los dos primeros capítulos, mientras que el tercero está dedicado exclusivamente a la vida de la protagonista. La estructuración de este capítulo es alterna: mientras las primeras y las últimas páginas sitúan al personaje en el presente de la narración, las del centro evocan su pasado y se remontan hasta su infancia.

Don Enrique de Aguilar y Pimental pertenecía a una de las familias más nobles de Granada; una familia de militares desde tiempos inmemoriales... → Enlace con el pasado²⁰.

La descripción del palacio de los Onís en *El Maestrante* desemboca en la evocación del pasado de su antiguo morador, el padre del protagonista:

Aquí se encerró o se sepultó el ex-coronel Campo, sin que bastasen los ruegos de su esposa... → Enlace con el pasado²¹.

La segunda manera de conectar con el pasado consiste en el paso a través de los recuerdos de un personaje. El pasado desfila en la mente de éste y es asequible al lector. El estado de ánimo del personaje es determinante. Puede teñir la evocación de amor y nostalgia como en el caso de Ricardo en *Marta y María*:

Apenas recordaba vagamente su rostro pálido asomado entre las sábanas del lecho cuando le llevaron a darle un beso algunas horas antes de morir... → Enlace con el pasado²².

En otras ocasiones el tono es agrio y amargo, plasma un estado de ánimo agitado que recuerda un pasado poco grato. Así, Álvaro Montesinos recuerda con rencor su infancia infeliz junto a un padre autoritario:

Sus ojos, fijos en el suelo, se dilataban con expresión de terror. Por delante de ellos pasó en raudo y lúgubre visión toda su infancia... → Enlace con el pasado²³.

Palacio Valdés diversifica las técnicas y en ciertos casos el pasado queda recogido por fragmentos. Es el propio personaje quien proporciona los datos de manera fragmentada. En *La hermana San Sulpicio*, por ejemplo, Sanjurjo, curioso por conocer el pasado de Gloria, usa varios artificios. Primero pregunta directamente a la aludida, luego pregunta a la superiora²⁴. Las respuestas de ambas son conexiones directas con el pasado.

Es interesante analizar cómo Palacio Valdés efectúa la vuelta al tiempo de la narración porque lo hace de distintos modos y de manera muy fluida. A veces repite la misma situación que había provocado la vuelta al pasado. A modo de ejemplo citamos *La espuma*. Las insinuaciones de Pepa Frías abren y cierran el paréntesis formado por el pasado del general Patiño:

²⁰ *Los cármes de Granada*, p. 586.

²¹ *El Maestrante*, p. 368.

²² *Marta y María*, p. 63.

²³ *La fe*, p. 99.

²⁴ *La hermana San Sulpicio*, p. 31.

Enlace con el pasado: —*Si será pánfila esta Mariana, que hace ya tres meses que el general cruzálcobas le está haciendo el amor y aún no se ha enterado*²⁵

Vuelta al tiempo de la narración: *La maliciosa insinuación de Pepa Frias tenía fundamento, el bravo general hacía ya algún tiempo que estaba poniendo los puntos a la señora de Calderón...*²⁶.

En otras ocasiones el mismo fenómeno que permite el acceso a una época pasada reanuda explícitamente con el presente. Es lo que ocurre en *Los majos de Cádiz*, *El Maestrante*, *La espuma* y *Marta y María*. Repite el narrador más o menos la misma frase que da lugar a la vuelta al pasado: En *Marta y María*, por ejemplo, la descripción del viento acompañado de lluvia sirve de enlace con el pasado y luego reanuda con el presente.

Enlace con el pasado: *María sintió de pronto vibrar el cristal en que se apoyaba. Una ráfaga de aire y de lluvia había azotado con fuerza la ventana*²⁷.

Vuelta al tiempo de la narración: *Las ráfagas de viento cargadas de lluvia batieron durante largo rato los cristales hasta que enteramente los lavaron*²⁸.

La configuración temporal en Palacio Valdés mantiene pues una estrecha relación entre el pasado y el presente. Para poder mantener el enlace entre ambos momentos novelescos, recurre el narrador a procedimientos como la elipsis. Esta representa una abreviación en el relato y permite una aceleración sensible en el tiempo novelístico. En la mayoría de los casos recurre a la elipsis explícita, alude a su duración dando una indicación temporal precisa y en otras ocasiones matizada. El paso del tiempo queda plasmado por precisiones temporales como: *Cinco años después, pocos días después, días más tarde*, etc. que aceleran el ritmo de la narración y al mismo tiempo abrevian el relato.

Con el mismo propósito utiliza el narrador el resumen que da también un ritmo acelerado. Varias vueltas al pasado pertenecen a esta categoría.

La longitud del resumen es irregular y puede variar de una página a un capítulo entero. En *El Maestrante*, por ejemplo, resume el narrador toda la historia de la protagonista en una sola página mientras que en *Los majos de Cádiz* dedica todo el tercer capítulo para contar la historia de los dos personajes principales de la novela.

Por lo tanto, Palacio Valdés utiliza la elipsis y el resumen de manera tradicional. Ambos procedimientos sirven para informar al lector sobre acontecimientos anteriores al tiempo de la narración acelerando el tiempo novelesco, sea quitando se-

²⁵ *La espuma*, p. 176.

²⁶ *Ibid.* p. 177.

²⁷ *Marta y María*, p. 44.

²⁸ *Id.* p. 49.

cuencias temporales, sea resumiendo acontecimientos que tienen incidencia directa sobre la historia narrada.

En cambio, en ciertas novelas, las asturianas y las andaluzas en particular, los largos cuadros costumbristas tienden a producir el efecto contrario: retardan la acción. El lector asiste a fiestas, espectáculos y peleas, acompaña a los personajes en sus quehaceres cotidianos. Varias veces estas escenas poco o nada tienen que ver con el desarrollo de la acción principal y sólo sirven para ambientar las novelas: son, pues, pausas que frenan el ritmo del relato.

Por su parte, las descripciones del paisaje, muy frecuentes en la narrativa palaciovaldesiana, no pueden considerarse como verdaderas pausas. Lo descrito está observado por un personaje y traduce sus sentimientos, impresiones y preocupaciones. Está perfectamente integradas en el discurrir temporal novelesco y no aminoran el ritmo del relato en la medida en que informan del carácter del personaje reemplazando el tradicional y estático análisis psicológico en tercera persona.

Aparte de estas infracciones a la trayectoria lineal del tiempo, notamos en Palacio Valdés una gran preocupación por determinar claramente la evolución temporal de sus ficciones. Con este fin abundan las precisiones temporales que puntualizan explícitamente las distintas etapas del desarrollo de la acción. Estos puntos de referencia evidencian uno de los rasgos característicos de Palacio Valdés: su enorme afición a la presentación cronológica de los acontecimientos. Cuida siempre de señalar el momento en que empieza y se acaba la ficción²⁹.

La escena final se desarrolla generalmente en una hora del día que va en consonancia con el desenlace. Mientras que los desenlaces felices tienen lugar por la mañana, los tristes en los crepúsculos. El hecho se comprueba en la totalidad de las novelas que estudiamos en este artículo. El simbolismo de los desenlaces marca cierta distancia con los postulados realistas y evidencia la influencia del impresionismo por un lado y el peso de ciertos aspectos de la estética barroca que aparecen en la comedia española del siglo XVII³⁰.

²⁹ La frase que abre *El Maestrante* empieza así: “A las diez de la noche...p. 345; en *La espuma*: “A las tres de la tarde...” p. 169; *En José*: “Eran las dos de la tarde...” p. 13. En otras novelas el tiempo queda sugerido. Así en *Los majos de Cádiz* indica el narrador en la primera página: “la tienda estaba sola, débilmente esclarecida por una lámpara de petróleo colgada sobre el mostrador...” p. 33; En *Marta y María* indica en la segunda frase: “la noche era densa y oscura como pocas...” p. 9.

³⁰ La triste escena con que termina *La espuma* tiene lugar “una tarde nublada y fresca...” p. 341; *El cuarto poder*: “cuando se levanta una mañana sucia, cenicienta...”p. 335; en *Los cármes de Granada* se suicida el protagonista “una noche fría y oscura...” p. 378. En cambio, los finales felices se desarrollan en momentos matinales y alegres. Es el caso de *José*, de *Marta y María* y *La hermana San Sulpicio*.

LOS EPISODIOS SECUNDARIOS

Para Palacio Valdés la novela participa mucho de la naturaleza de la epopeya. Por lo tanto, no es esencial que la acción avance rápidamente hacia el fin. El novelista puede detenerse para *referir episodios o describir países y costumbres*³¹. La existencia de varios episodios secundarios no malogra en nada la armonía de la obra, siempre que estén bien integrados en el conjunto narrativo. A este propósito señala el novelista:

*Los episodios han de tener, pues, en la novela, como en el poema épico, un valor absoluto e independiente, o lo que es igual, han de ejercer sobre el espíritu la fascinación que produce la belleza. Si no deleitan deben suprimirse. [...] Los episodios deben apartarse lo menos posible de la acción principal y guardar con ella una relación secreta, si no aparente*³².

En la novela de Palacio Valdés abundan los episodios secundarios³³. Casi todos vienen enfocados según la teoría desarrollada por el novelista arriba citada. Los episodios suelen relacionarse de un modo o de otro con las dos acciones principales y tienen por objetivo producir interés, realzar las intrigas principales o producir cierto efecto especial. No obstante, cabe señalar que la profusión de los episodios secundarios embrolla a veces la estructura novelesca, sobre todo si se considera que la acción en Palacio Valdés no es única sino doble. Esta dualidad presenta ya por sí misma mayor complejidad en cuanto a la composición se refiere. La añadidura de varios episodios secundarios ofrece entonces mayores posibilidades de confusión.

Sin embargo, los casos de confusión o embrollo son limitados, ya que la organización dual suele ser clara y los episodios secundarios ayudan varias veces a completarla o aclararla. Por lo tanto, en torno a las dos acciones principales se desarrollan peripecias donde los actantes viven su propia aventura. Se forman entonces micro-relatos independientes de los dos núcleos de base pero relacionados con ellos de distintas maneras. Entre las dos acciones principales y estos episodios establece el narrador vínculos distintos, sea a nivel de los personajes, sea a nivel de los hechos.

En el primer caso se trata de uno o de varios personajes que actúan como protagonistas en las acciones principales, pero que mantienen relaciones con los demás personajes que evolucionan en los episodios secundarios. Las relaciones pueden ser

³¹ Prólogo a *Los majos de Cádiz*, p. XVI.

³² *Ibid.*, p. XVII.

³³ Algunos críticos de Palacio Valdés ven en la profusión de los episodios secundarios un defecto. Véase Péres, Ramón; *Don Armando Palacio Valdés, A dos vientos, críticas y semblanzas*, Barcelona, Librería Española de López, 1892, pp. 31-32.

de amistad, complicidad, amor o; por el contrario, de odio, enemistad y rencor. Así, por ejemplo en *La espuma* todas las historias que forman el conjunto de la novela se relacionan de manera más o menos estrecha con los dos personajes principales: Clementina y el duque de Requena. Lo mismo podemos decir acerca de las demás novelas objeto de este análisis. En *La hermana San Sulpicio*, por ejemplo, los episodios secundarios protagonizados por Paca, el conde del Padul, la madre de Gloria, Suárez, etc., giran en torno a la hermana San Sulpicio y a Sanjurjo.

En el segundo caso, las relaciones entre la acción principal y los episodios secundarios se establecen a nivel de unos determinados acontecimientos. Podemos citar como ejemplo los encuentros fortuitos entre Mario y Carlota y Romadonga y Concha en *El origen del pensamiento*. En la misma categoría entran las diversiones populares como las romerías, carnavales o bailes que sirven de punto de encuentro entre los distintos acontecimientos.

La mayoría de los episodios secundarios tienen un alcance social muy importante. Las distintas historias intercaladas en el relato plantean problemas que tienden a completar el cuadro de una sociedad dada que pinta el novelista. El fenómeno es común a todas las novelas del corpus.

Para ilustrar lo avanzado podemos referirnos a una novela como *La espuma*, donde abundan —como en las demás novelas— los episodios secundarios que dan más consistencia a la novela. El lector se da rápidamente cuenta de que las diferentes intrigas desarrolladas son de hecho las múltiples facetas de la vida de la aristocracia de la Restauración. Junto a la vida de Clementina y del duque de Requena —protagonistas virtuales de la novela— evolucionan otros personajes con sus propios problemas y preocupaciones. La verdadera acción es el cúmulo de las distintas *pequeñas acciones* que en la novela se aglomeran. Las historias de Pepe Castro, Pepa Frías y su hija, Pinedo, Calderón y otros más, al mismo tiempo que ofrecen diferentes aspectos de la realidad social de un sector de la aristocracia, tienen en común la codicia, la lujuria, la falsedad y la hipocresía. En cada historia tenemos un planteamiento diferente, pero todos representan de un modo o de otro la aristocracia corrompida y degenerada de finales del siglo XIX que Palacio Valdés pretende presentar y al mismo tiempo fustigar.

Idéntico papel desempeñan las numerosas historias intercaladas en *El origen del pensamiento*: ilustran los problemas y las inquietudes de varias familias de la clase media.

En ciertas novelas los episodios secundarios no son tan *secundarios* como parecen. Desempeñan en la ficción el papel de la contraposición en la medida en que los utiliza el narrador para plantear problemáticas que *obligan* al lector a comparar y sacar conclusiones. La comparación se hace entre el conjunto de la novela, com-

puesto por varias historias donde predominan generalmente dos principales, y una historia puesta de relieve por el narrador. Esta cuenta casi siempre la vida de los marginados y plantea problemas de orden social y clasista. Por lo que los micro-relatos protagonizados por Concha en *El origen del pensamiento* o por Valentina en *El cuarto poder* no sólo apuntan a mantener el interés del lector, sino que le invitan a la reflexión. La realidad que destapa Palacio Valdés debe tener un impacto en el lector. La condición pésima de la mujer popular, injustamente explotada como objeto sexual, abandonada con un niño, obligada a defenderse por la fuerza o a doblegarse ante el poder social del seductor da cuerpo a la reflexión sobre una sociedad altamente jerarquizada donde el débil no cuenta.

Lo mismo podemos decir del episodio de las minas de Riosa³⁴. En efecto, el capítulo XIII de *La espuma* se inserta en la novela como una contraposición a un mundo insolentemente rico. Frente al duque y a sus invitados, se alza la figura del minero hambriento y enfermo y acapara toda la atención del lector³⁵. Este compara la vida de la aristocracia madrileña con la del minero y saca forzosamente conclusiones. Si emite un juicio será seguramente en contra de la primera y en pro del segundo. En ello desempeña el narrador un papel esencial: ha sabido manipular sabiamente la sensibilidad del lector al presentarle dos mundos diametralmente opuestos: en uno se gasta el dinero sin contar, en otro mueren niños y ancianos por la falta de lo más elemental.

En cambio, en las novelas asturianas los episodios secundarios tienen por objetivo plasmar las costumbres y la idiosincrasia del hombre asturiano. Las distintas intrigas que giran en torno a las dos acciones principales despiertan el interés del lector porque presentan aspectos muy peculiares de la región astur. Aludimos aquí a algunas historias: la de Tomás el molinero en *El idilio de un enfermo*, la de la sacristana en *José*, la de los indianos en *El cuarto poder*, por no citar más que éstas. Son todas historias que presentan la realidad vivida del mundo asturiano: el problema de la tierra, la dependencia económica del campesino, la emigración, el matrimonio por interés, la codicia, la envidia, etc. Cabe señalar al respecto que, mientras las dos acciones principales plasman los sentimientos —el amor de los protagonistas en general—, los episodios secundarios ofrecen los problemas concretos y cotidianos del resto de los personajes.

Se da también el caso de que en las novelas asturianas y andaluzas varios episodios secundarios dan lugar a largas descripciones de las costumbres y los usos de

³⁴ *La espuma*, pp. 311-326.

³⁵ El episodio de las minas de la Riosa le valió a *La espuma* la calificación de novela de ambiente obrero. Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas, Iris Zavala. *Historia social de la literatura española*, Madrid, Ed. Castalia, 1979, T. II, p. 151.

estas regiones. Son grandes paréntesis que el novelista abre para describir la romería, la lumbrada, la torga, los bailes populares, las costumbres amorosas, etc. Se multiplican los ejemplos. Los más representativos los ofrecen novelas como *La aldea perdida*, *El cuarto poder*, *los majos de Cádiz* y *La hermana San Sulpicio*. En la primera novela que citamos, la historia de Jacinto y de Flora da lugar a cuadros costumbristas muy pintorescos. Nos referimos a los coloquios amorosos y a la torga, genuinas costumbres aldeanas³⁶. En *La hermana San Sulpicio* la historia de las de Anguita nos introduce de lleno en la vida andaluza con toda su gracia y salero³⁷.

Ocurre que en ciertas novelas algunos personajes evolucionan al principio de la intriga como personajes secundarios. Luego, y con el desarrollo de los acontecimientos, ascienden al papel de protagonistas. Las novelas que estamos estudiando ofrecen dos ejemplos: el de Marta en *Marta y María*, y el de Ventura en *El cuarto poder*. Ambos personajes desempeñan durante los primeros capítulos papeles secundarios que no tienen incidencia directa sobre la acción principal. Pronto se invierten los papeles y las protagonistas de las respectivas novelas quedan relegadas a un segundo plano. Es de subrayar que, cuando ocurre esta inversión, la trayectoria de los personajes relegados toma una dirección diferente a la inicialmente trazada por el narrador.

En *Marta y María*, María se aparta completamente de la intriga principal y vive su propia aventura. Todo el interés se centra ya en Marta, su presencia en el relato se hace muy grande y acapara toda la atención del lector. Al tratar de esta evolución del personaje apunta Clarín:

*Se presenta con mayor relieve cada vez más y llega a ser lo principal y lo mejor del libro. En la excursión a la isla, en las pesquisas para encontrar al canario, en el capítulo en que la madre de Marta y María muere, y en el último sobre todo, Marta se eleva y se eleva hasta oscurecerlo todo*³⁸.

La habilidad con que pinta Palacio Valdés el personaje de Marta la alza por encima de todos los demás personajes, que se convierten en secundarios, incluso Ricardo, con quien comparte el protagonismo.

Lo mismo ocurre en *El cuarto poder*: una vez consumida la inversión de los papeles, pierde Cecilia el protagonismo a nivel de la estructura novelesca pero la guarda intacta en cuanto a comportamiento y sentimiento. Cecilia queda vinculada a la acción principal por ser la hermana de Ventura y por seguir amando a Gonzalo, el ahora marido de ésta. La grandeza de alma, la abnegación y el sacrificio del per-

³⁶ *La aldea perdida*, cap. X.

³⁷ *La hermana San Sulpicio*, p. 82 y ss.

³⁸ Alas, Leopoldo. *Sermón perdido*, Madrid, librería Fernando fe, 1885, p. 125.

sonaje la alzan moralmente por encima de las futilidades e inconstancias de la verdadera protagonista. Su presencia discreta pero efectiva en la ficción impresiona hondamente. Por lo que de la lectura de *El cuarto poder* la figura que más queda en la mente del lector de la obra de Palacio Valdés es la de Cecilia.

Como lo apuntamos más arriba, la novela de Palacio Valdés de corte tradicional tiene una estructura lineal. Es un proceso que va adelante, hacia el desenlace de la trama narrada, y exige un final.

Como la mayoría de las novelas relistas de la época, la de Palacio Valdés cuenta una etapa de la vida de los personajes. La atención del novelista se centra en un momento determinado de la existencia de un conjunto de personajes y relata sus peripecias. Cuando se acaba el relato, las posibilidades de continuación son a menudo muy grandes.

No obstante, cabe señalar que la composición dual de las novelas ofrece generalmente un doble desenlace. Por lo que en la misma novela se puede hablar de una doble estructura: una abierta y otra cerrada³⁹. Citamos a continuación algunos ejemplos.

Tanto en *La espuma* como en *El origen del pensamiento*, la locura de los personajes que protagonizan una de las dos acciones principales, el duque de Requena y Pantaleón Sánchez respectivamente, imposibilita la continuación de la vida activa de ambos. El estado casi vegetativo en que viven los dos personajes parece inmovilizar definitivamente su trayectoria. En cambio, la otra acción protagonizada por Clementina en *La espuma* y por Carlota en *El origen del pensamiento*, se presenta como susceptible de continuación. Clementina deja un amante para tomar otro más interesante para sus planes futuros; su vida de mujer libertina y materialista sigue, pues, el mismo itinerario. Por su parte, Carlota, casada con un hombre al que adora, tiene un niño y espera tener otros más, por consiguiente su historia puede dar lugar a otros episodios.

En novelas como *La fe*, *El cuarto poder*, *Los cármenes de Granada*, *El idilio de un enfermo* y *La aldea perdida*, la muerte de los personajes de la primera acción cierra definitivamente el ciclo. Si descartamos *La aldea perdida*, donde muere la pareja protagonista, en el resto de las novelas citadas mueren los protagonistas masculinos. De lo que ocurre a los femeninos, las viudas o las amantes, no informa el narrador de manera clara. Tan sólo indica que Venturita en *El cuarto poder* y Joaquinita en *La fe* se han ido con sus respectivos amantes. Rosa en *El idilio de un*

³⁹ Mariano Baquero Goyanes define la estructura abierta como “propia de las obras que se nos presentan como fácilmente susceptibles de continuación...” De la estructura cerrada dice: “se caracteriza por su imposibilidad o, al menos, dificultad de continuación...” Véase *Estructuras de la novela actual*, p. 185. R. M. Alberés ha estudiado con detenimiento las dos estructuras en un artículo titulado *Roman ouvert, roman fermé*, *Les nouvelles littéraires*, abril de 1962, N° 1802.

enfermo deja la aldea y va a trabajar en la ciudad. De Alicia, la viuda de *Los cármenes de Granada*, no dice nada.

Los desenlaces en Palacio Valdés son, pues, muy diversos. Se nota un equilibrio entre los desenlaces felices y los desgraciados.

Lo que cabe señalar es que los finales son en gran medida un ejemplo y una enseñanza. La mayoría son altamente moralizadores. El respeto a la ley moral, una constante en la novela de Palacio Valdés, dicta el desenlace: se resuelve la novela con la muerte de uno de los personajes protagonistas cuando la mencionada ley queda transgredida. En *Testamento literario* afirma el novelista:

*En general, todo predominio enérgico y exclusivo de una pasión individual arrastra consigo la catástrofe como medio de restablecer el equilibrio y el respeto a la ley moral*⁴⁰.

El personaje que paga con su vida el restablecimiento del equilibrio no es forzosamente el trasgresor, por lo que es necesario encontrar una víctima. Se trata, pues, de lo que Palacio Valdés llama *el sacrificio del inocente*⁴¹ que no destruye la conciliación; al contrario, su sangre de víctima llama la atención del lector sobre la injusticia cometida. La muerte de los dos personajes protagonistas en *La aldea perdida* es altamente simbólica e ilustra a la perfección lo que Palacio Valdés denomina *el sacrificio del inocente*. La irrupción de la industria en la aldea asturiana actúa en la novela como un elemento perturbador que destruye el orden agrario establecido desde siglos. En el caso particular de esta novela, Palacio Valdés percibe esta destrucción como una injusticia cometida contra la tierra y el hombre asturianos. Para resaltar la injusticia y despertar en el alma del lector el horror por ella es necesario sacrificar inocentes. Su asesinato a mano de los mineros, considerados como la mano ejecutora del desequilibrio, cumple plenamente con su función llamando a la condena de la agresión contra la aldea.

La muerte del protagonista en *El idilio de un enfermo* plasma un conocido concepto palaciovaldesiano: la aldea restablece la salud y da vida; la ciudad, al deteriorar la vida, la quita. El abandono del personaje de la fuente de la salud supone en la novela la reanulación con la vida viciosa y corrompida de la ciudad. Es el error cometido y merece un castigo: la enfermedad y luego la muerte. En el caso de Andrés, el castigo es tanto más necesario cuando se sabe que el personaje abusa de la confianza de una aldeana. Después de haberla seducido la abandona sin remordimientos. Esta deslealtad aumenta los cargos contra él y le hace pasible de la más cruel condena: la muerte.

⁴⁰ *Testamento literario*, p. 1278.

⁴¹ *Ibid.*, *Id.*

El suicidio constituye otro tipo de desenlace-castigo. Los protagonistas de *El cuarto poder* y de *Los cármenes de Granada*, Gonzalo y Alfonso respectivamente, pagan con su vida el error que han cometido. No han sabido valorar en su momento las cualidades de las jóvenes con quienes pensaban casarse. La pasión les ha cegado y arrojado en unas aventuras azarosas, aun cuando todas las circunstancias lo demostraban: la frivolidad de las nuevas amadas, su insustancialidad y sus caprichosos comportamientos. Antes de poner fin a su vida, Alfonso percibe su acto como una justicia:

Toda su existencia se le presentó como un monstruoso error, un negro abismo donde la fatalidad le había empujado. Y la muerte le pareció no sólo rescate, sino también justicia. “Puesto que lo he hecho —se dijo— debo pagarlo. Soy el reo pero al mismo tiempo seré el verdugo”⁴².

Dentro del grupo de las novelas con desenlace feliz se encuentra *José*. La boda de José y Elisa anuncia el comienzo de un nuevo ciclo de vida: feliz y esperanzador. El final señala al mismo tiempo el triunfo de los sentimientos nobles y desinteresados frente a la codicia de la señá Isabel.

El desenlace de *José* ilustra, por otro lado, la visión maniqueísta de Palacio Valdés. Es un final que patentiza el triunfo de las fuerzas del bien contra las del mal. La actuación de la madre de Elisa, al destruir la barca de José para impedir la boda, queda sin efecto.

Otro tanto ocurre en *La hermana San Sulpicio*. La madre de la monja juguetona intenta impedir la boda de su hija para seguir gozando de su fortuna. La codicia la empuja a meter, a la fuerza, a su propia hija en un convento. Actuación muy censurada por el novelista que conoce un rotundo fracaso.

Marta y María ofrece un doble desenlace feliz. En la novela los dos personajes, Marta y María, logran sus fines: la primera se casa con Ricardo y María entra en el convento. Son dos caminos diametralmente opuestos que requieren finales muy distintos.

La boda de Marta está presentada por el narrador como una consecuencia lógica de una relación amorosa normal, armoniosa y equilibrada. La presiente el lector desde los primeros capítulos de la novela.

En lo que atañe a María, el final de su historia aunque representa para el personaje la realización de un sueño, queda claramente presentado como un error. El misticismo del personaje es falso y el convento no es la solución más adecuada.

Para concluir señalamos que los aspectos del arte de escribir de Palacio Valdés, que hemos tratado de analizar brevemente en este artículo, atestiguan la afiliación

⁴² *Los cármenes de Granada*, p. 678.

del novelista a la mayoría de los cánones estéticos reinantes en la época en que escribe. El gran logro de Palacio Valdés ha sido, sin duda, el hecho de haber sabido crear un estilo propio donde han confluído todas las preocupaciones estético-literarias del siglo XIX. Su gran otro logro reside también en haber situado sus ficciones en escenarios muy diversos y en haber sabido adaptar a cada escenario unas técnicas y procedimientos determinadas.

