

EL PERSONAJE EN ALGUNAS NOVELAS DE ARMANDO PALACIO VALDÉS (1853-1938)

Por *Souad Ragala*

La novela decimonónica está fuertemente marcada por la voluntad de pintar con objetividad y fidelidad la realidad, sobre todo la realidad social del hombre. El problema que se plantea, entonces, es el del narrador, este intermediario que el novelista utiliza para comunicarse con el lector. Es a través de la voz del narrador como el novelista presenta al lector los personajes, lo que debe ver, saber y pensar. En otras palabras, mediante el narrador, el autor impone el punto de vista que adopta, la manera de explicar el enigma que presenta. Dentro de este proceso, los personajes ocupan un puesto relevante. Su existencia, estatuto y papel dependen esencialmente del punto de vista escogido inicialmente para narrar los hechos. Podemos, adoptando la terminología de Jean Pouillon, aludir a los distintos puntos de vista y luego señalar el adoptado por Palacio Valdés. Jean Pouillon habla de la visión *con*, la visión *desde fuera* y la visión *por detrás*.

La visión *con* sitúa al narrador dentro de un personaje; este último es el centro del relato, con él se descubre la intriga, pero sólo lo que el personaje ve y sabe¹.

La visión *desde fuera* presenta lo que puede ser percibido por una mirada objetiva².

La visión *por detrás*, es la más ampliamente utilizada en la narrativa del siglo XIX, supone un narrador omnipresente y omnisciente. Éste domina la escena, está en todas partes: dentro del personaje, fuera, lo ve todo y lo sabe todo.

Palacio Valdés adopta de manera sistemática la visión *por detrás*, actúa como creador todopoderoso que lo sabe todo de sus criaturas. La definición que da Jean Pouillon de este tipo de narración corresponde a la actitud adoptada por el novelista asturiano:

El novelista está detrás. Esto significa dos cosas: por una parte, que no está en su personaje sino separado de él; por otra parte, que este separarse tiene por objeto una comprensión inmediata de los resortes más íntimos que lo hacen actuar: Gracias a esta posición ve los hilos que sostienen la marioneta; desmonta al hombre. Es decir que no es el héroe el que se muestra al novelista y le impone la visión que hay que tener de él, es el novelista quien elige su posición para ver al personaje³.

El conocimiento absoluto que tiene el narrador de los personajes en las novelas

¹ Cf. POUILLON, Jean, *Tiempo y novela*, Buenos Aires, editorial Paidós, 1970, pp. 61y ss.

² *Ibid.*, pp. 83 y ss.

³ *Ibid.*, pp. 70-71

que nos proponemos estudiar en este artículo⁴ se nota ya desde la primera aparición que hacen éstos sobre la escena novelesca. Generalmente la presentación está hecha por un narrador omnisciente, que trata de proporcionar todos los datos que pueden facilitar la comprensión del personaje. El procedimiento más utilizado consiste en presentar los personajes según van interviniendo en la conversación. Los comienzos *in medias res*, muy frecuentes en Palacio Valdés, se prestan perfectamente al procedimiento. A la primera frase pronunciada por el personaje sigue la descripción física del mismo. Así actúa el narrador en la mayoría de las novelas: *La espuma*, *Marta y María*, *La fe*, *El Maestrante*, etc. Unos ejemplos tomados en la última novela lo ilustran claramente. En el caso de Amalia leemos:

—¡Qué tarde! Pensábamos que usted no viniera ya exclamó la señora(...)
Era una mujer de veintiocho a treinta años años...⁵

Lo mismo ocurre en la presentación de los demás personajes. María Josefa, por ejemplo, es presentada de la manera siguiente, primero se dirige a Luis:

¡Usted siempre estorbando, Luis!(...)
María Josefa tenía ya por lo menos cuarenta años...⁶

En otras ocasiones, el narrador presenta al personaje tan pronto como aparece en la escena, sin dejarle el tiempo de hablar. Es el tipo de la clásica descripción estática. Los ejemplos se multiplican y tan sólo ofrecemos algunos para no alargar. En *La espuma*, la presentación del ministro Arbós se lleva a cabo como sigue:

La entrada de un caballero ni alto ni bajo, ni delgado ni gordo, alzado de hombros...⁷.

En *El origen del pensamiento*, Don Laureano queda presentado en cuanto aparece en la puerta del café:

Al fin —exclamó a los pocos instantes—, viendo aparecer por la puerta a un caballero alto, de figura distinguida, vestido con exquisita elegancia(...)
Don Laureano que, aunque bajo, conservaba en su rostro fino...⁸.

Con menos frecuencia presenta el narrador al personaje en plena acción. Es cuando los rasgos que lo definen quedan determinados por lo que hace por un lado, y por las consecuencias que tienen sus actuaciones. Uno de los ejemplos más

⁴ En este artículo nos proponemos estudiar las novelas siguientes (las citas se harán con referencia a las ediciones señaladas a continuación): *Marta y María*, Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1975, Col. Austral, núm. 133. *El idilio de un enfermo*, Madrid, Ed. Aguilar, 1956, OC, T. II, pp. 101-168. *José*, Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1982, Col. Austral, núm. 277. *El Cuarto Poder*, Madrid, Librería Victoriano Suárez, 1922, OC, T. IX. *La Hemana San Sulpicio*, Ed. Espasa Calpe, 1975, Col. Austral, núm. 133. *La espuma*, Madrid, Ed. Aguilar, 1956, OC, T.II, pp. 169-344. *La fe*, Madrid, 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, Col. Austral, núm. 155. *La aldea perdida*, Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1982, Col. Austral, núm. 368. *Los cármes de Granada*, Madrid, Ed. Aguilar, 1956, OC, T. II, pp. 573-678.

⁵ *El Maestrante*, op. cit., p. 189.

⁶ *Ibid.*

⁷ *La espuma*, op., cit., p.189.

⁸ *El origen del pensamiento*, op. cit., p. 468.

ilustrativos de ello lo ofrece el primer capítulo de *La espuma*. El paso de Clementina por la calle de Serrano permite la presentación del personaje desde una doble vertiente: sus propias reacciones y las de los transeúntes⁹.

A lo largo de la presentación intercala el narrador la apariencia del personaje y los comentarios y juicios de los presentes en la mencionada calle:

Las miradas de los que cruzaban como los que estaban quietos posábanse con complacencia en ella, se hacían comentarios sobre los primores de su traje por las comadres¹⁰.

En ciertos casos aprovecha el narrador un rasgo característico del personaje como pretexto para presentarlo. En *La espuma*, la manía que tiene el general Patiño de conquistar a la damas sirve al narrador para presentarle bajo este aspecto¹¹. Otro tanto podemos afirmar de Osuna en *La fe*. La pasión exagerada del personaje por las mujeres gordas sirve de pretexto para el narrador que lo presenta partiendo precisamente de la mencionada manía¹².

Como los demás autores realistas, Palacio Valdés otorga al retrato un papel informativo. Mediante el retrato se entera el lector de la apariencia del personaje: menciona la edad, describe el rostro y la silueta. Esboza, por otra parte, la personalidad del personaje aludiendo a rasgos significativos.

Palacio Valdés no es aficionado a las larga semblanzas. Sus retratos son concisos y selectivos. Cuida de subrayar los detalles más representativos y de más valor significativo. En *El Maestrante* describe el narrador a Amalia como sigue:

Era una mujer de veintiocho a treinta años, menuda de cuerpo, el rostro pálido y expresivo, los ojos y los cabellos muy negros, boca pequeña y nariz ligeramente aguileña¹³.

Casi nunca precisa Palacio Valdés la edad de los personajes: la proporciona siempre de manera aproximada. En *La espuma* Clementina *llegaría más a los treinta y cinco años*¹⁴. En *El Maestrante* Pedro Quiñones *tendría de cuarenta y seis a cuarenta y ocho años*¹⁵. En *La Hermana San Sulpicio*, Gloria es una joven de *dieciocho a veinte años*¹⁶. En *El origen del pensamiento* Don Pantaleón *se hallaría entre los sesenta y los sesenta y cinco años*¹⁷.

En la novela andaluza *Los majos de Cádiz* plantea el narrador el problema de la edad de la protagonista sin resolverlo del todo:

Por la amplitud de sus formas parecía mujer de treinta años, pero examinando su rostro de cerca observábase en él la frescura y transparencia de la infancia. Debía de ser mucho más joven de lo que aparecía¹⁸.

⁹ *La espuma*, op. cit., p. 169.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p.176.

¹² *La fe*, op. cit., p. 27-28.

¹³ *El Maestrante*, op. cit., p.374.

¹⁴ *La espuma*, op. cit., p. 169.

¹⁵ *El Maestrante*, op. cit., p 348.

¹⁶ *La Hermana San Sulpicio*, op. cit., p. 20.

¹⁷ *El origen del pensamiento*, op. cit., p. 477.

¹⁸ *Los majos de Cádiz*, op. cit., p. 9.

En algunas novelas como *El Maestrante* o *Marta y María*, el narrador retrata al personaje comparando la apariencia que tiene éste en la actualidad con lo que era en el pasado. La evocación del aspecto físico del personaje en un tiempo anterior incluso al tiempo del relato se hace con el objetivo de crear en la mente del lector un universo donde la impresión de lo ya visto da más consistencia y verosimilitud a los personajes; el lector tiene la impresión de encontrarse con alguien conocido, entonces casi real. En la primera novela citada averiguamos el cambio sufrido por el personaje en estos términos:

Esta había sido espléndida, una rara perfección de rostro y de talle. Alto, delgado, esbelto, facciones correctas, diminutas, cabellos rubios, finos, cayendo en graciosos bucles, mejillas sonrosadas y voz atiplada. De este conjunto primoroso quedaban tan sólo una sombra por donde pudiera adivinarse la enhiesta espalda que se había abovedado; los hermosos bucles que se habían desvanecido...¹⁹.

La segunda parte de la descripción del aspecto físico del personaje abarca la reconsideración de todos los rasgos descritos en la primera. El paso del tiempo no le ha favorecido; del hermoso cuadro inicial ya no queda más que una caricatura grotesca. El responsable de tales estragos es, según el narrador, la vida disoluta que lleva el personaje.

En *Marta y María* volvemos a encontrar el mismo procedimiento. La relación presente-pasado plasma esta vez cierta constancia en el físico del personaje. La vida sana y la rectitud moral de este último provocan cambios positivos:

Sus ojos brillaban como los de un joven, y en sus mejillas sonrosadas el tiempo no había conseguido labrar profundos surcos. Sin duda había sido uno de los jóvenes más gallardos de su época. Tal como ahora le hallamos, todavía llamaba la atención, por su fisonomía simpática y venerable, y por su figura atlética²⁰.

Cabe señalar por otra parte que el narrador facilita en muchas ocasiones retratos físicos comentados. Eso es, cada rasgo de la fisonomía va acompañado por un comentario o explicación. El procedimiento quebranta muy a menudo la objetividad y da a la descripción un marcado sello subjetivo. La intervención implícita o explícita del narrador tiende a revelar, mediante el comentario, ciertos aspectos del temperamento del personaje todavía no averiguados por el lector. En un personaje como Maldonado en *La espuma*, caracterizado esencialmente por la imitación de los demás y por una gran falta de personalidad, las aclaraciones aportadas por el narrador cuando lo presenta físicamente resaltan el rasgo caracterizante:

Un joven delgado, huesudo, pálido, de patillas negras que tocaban en la nariz, como las gastaba entonces el rey y a su imitación muchos jóvenes aristócratas entró sonriente y comenzó a saludar con desembarazo a todos, dándoles la mano con una ligera sacudida y acercándola al pecho, del modo extravagante que se estilaba hace algunos años entre los pisaverdes madrileños²¹.

¹⁹ *El Maestrante*, op. cit., p. 360.

²⁰ *Marta y María*, op. cit., p. 21-22.

²¹ *La espuma*, op. cit., p. 178.

La objetividad se quebranta aún más cuando el personaje presenta algún defecto. Mediante una sutil ironía retrata el novelista a estos personajes resaltando constantemente los defectos. Son retratos originales que tocan por varios aspectos la caricatura y traen a la memoria los caricaturescos retratos cervantinos o quevedescos. La nariz de Celesto en *El idilio de un enfermo* da lugar a una reseña humorística notable:

Celesto hizo una mueca horrorosa con su nariz multicolora. Porque es tiempo de manifestar que la nariz del mensajero no era bermeja como a primera vista le había parecido a Andrés, sino que, dominando este color notablemente, todavía dejaba ver otros matices, tirando a amarillo, verde y morado, se ofrecieron con más o menos franqueza entre los muchos altibajos y quebraduras que la surcaban. En verdad que era digna de examen aquella nariz; un geólogo hubiese encontrado en ella ejemplares de todos los terrenos volcánicos²².

El procedimiento es muy frecuente en Palacio Valdés y concierne casi exclusivamente a los personajes masculinos.

En varias novelas recurre Palacio Valdés al retrato por etapas. Se justifica tal técnica de diferentes maneras. A veces, con ello apunta el novelista a plasmar el cambio sufrido por el personaje a consecuencia del desarrollo de la acción. El caso de Amalia²³ en *El Maestrante* es ilustrativo al respecto. En efecto, abundan en la novela frases que se refieren al retrato del personaje. Las frases con valor informativo, puntualizan los cambios físicos operados en el mismo como consecuencia directa de la evolución de los acontecimientos: el amor desenfrenado que siente por el conde de Onís y el abandono de éste, demarcan profundamente el físico de Amalia.

Lo mismo podemos comprobar en personajes como el duque de Requena en *La espuma* o Alfonso en *Los cármenes de Granada*.

Por consiguiente, el retrato por etapas va estrechamente vinculado a la marcha de los hechos. Mediante las alusiones sucesivas al físico del personaje, trata el narrador de presentar su figura en determinadas circunstancias y averiguar sus reacciones. Por otro lado, la alusión continua al retrato de un personaje se justifica en la novela por la voluntad del narrador de subrayar la importancia de la presencia física de éste. Con la repetición del retrato de Rosa en *El idilio de un enfermo*, el de Demetria en *La aldea perdida* o el de Soledad en *Los majos de Cádiz* subraya Palacio Valdés la belleza de las protagonistas citadas, su sensualidad y el impacto que ello tiene en la evolución de la intriga.

En su afán de crear personajes que dan la impresión de ser reales, Palacio Valdés utiliza varios procedimientos con el fin de darles un relieve especial. Uno de los procedimientos más utilizados por el novelista es atribuir al personaje un rasgo propio que lo distingue de los demás. El artificio no tiene nada de original y es utilizado en varias épocas por distintas escuelas y corrientes literarias. Sin embargo, la novela del siglo XIX le da un nuevo impulso y lo utiliza con gran frecuencia. El naturalismo lo emplea de forma constante²⁴.

²² *El idilio de un enfermo*, op. cit., p. 111.

²³ Cf. *El Maestrante*, op. cit., p. 347, pp. 377-379. p. 414. pp. 446-447. p. 449, p. 450.

²⁴ El tópico caracterizante es muy frecuente en Zola, en sus obras se presenta de forma casi sistemática. Cf. El interesante estudio de E. Pardo BAZÁN al respecto: *El naturalismo y la literatura francesa moderna*, in OC. Madrid. Ed. Aguilar, 1914, T. XLI, pp. 119-120.

Palacio Valdés no abusa mucho de este procedimiento y no lo utiliza de manera sistemática. En la mayoría de los casos, el rasgo peculiar y caracterizante, es utilizado para perfilar el carácter de un personaje. Por lo tanto la figura, la actitud, la mirada especial, el guiño o el gesto de algún personaje, tiende esencialmente a individualizarle y hacerle reconocible de manera particular. En el caso del cura de Riofrío señala el narrador:

La expresión ordinaria de su fisonomía, dura, casi feroz; más cuando tiene que expresar algo, aunque fuese lo más insignificante, v.gr., cuando preguntaba la hora o el tiempo que hacía, hinchaba de tal suerte su nariz borbónica, abría los ojos desmesuradamente y los clavaba con tal fuerza en el interlocutor, que este necesitaba mucha presencia de ánimo para no echarse a temblar²⁵.

Entre los personajes de *La espuma*, resalta el duque de Requena por sus groserías y gruñidos continuos. Le caracteriza también la manía de traer en la boca un cigarrillo apagado, lo muerde y lo pasea sin cesar de un lado a otro. Esta manía acarrea otra no menos grosera: escupir constantemente, y donde sea, sin ningún miramiento²⁶.

En la caracterización física de ciertos personajes aparece el afán generalizador del novelista, que es generalmente de índole costumbrista. Se trata en estos casos de personajes secundarios que, sin tener grandes incidencias en el desenvolvimiento de la intriga, forman parte del color local. Por lo que la generalización tiende a presentar al personaje descrito como un prototipo genérico representante de un grupo social. Son figuras que recuerdan personajes que más tienen que ver con los tópicos literarios que con la realidad. Así la sacristana de *José* viene a ser la figura de la bruja malvada que echa maldiciones y aterroriza a los vecinos²⁷. Otro tanto podemos decir de su hijo, Rufo. Con su físico tosco, su lenguaje infantil y torcido y sus crisis nerviosas representa al típico tonto del pueblo, figura frecuentemente presente en la narrativa española y universal²⁸.

Pero, una de las figuras más arquetípicas de la novela palaciovaldesiana es la de Don Fernando de Meira. Es el prototipo del hidalgo hambriento y ridiculizado por varias literaturas y sobre todo la española:

...un caballero anciano, de nobles y correctas facciones, con grandes bigotes blancos y perilla prolongada hasta el medio del pecho(...). Su figura exigua y torcida no era digno pedestal para aquella hermosa cabeza. Además, La levita sucia y raída que gastaba, los pantalones de paño burdo y los zapatos claveteados de labrador contribuían mucho a menoscabar su prestigio²⁹.

En la presentación de un personaje procede el narrador generalmente en tres fases. La primera consiste en describirlo física y moralmente. Es el momento que abarca los rasgos más esenciales de la personalidad. Este suele ser breve y conciso.

La segunda etapa consiste en dejar al personaje actuar. Es el momento en que proporciona el narrador una especie de desarrollo de los puntos más destacados que aparecieron en la primera etapa. En esta segunda etapa prevalecen los actos del

²⁵ *El idilio de un enfermo*, op. cit., p. 115.

²⁶ *La espuma*, op. cit., pp. 186-187.

²⁷ *José*, op. cit., pp. 72 y ss.

²⁸ *Ibid.*, pp. 51 y ss.

²⁹ *Ibid.*, p. 27-28

personaje, lo vemos entonces proceder directamente. Las continuas intervenciones del narrador tienden a aclarar las distintas actuaciones. Ocurre en ciertas ocasiones que el narrador intercala los actos del personaje con las informaciones aportadas por otros personajes a través de opiniones emitidas o de conversaciones. Esto supone un complemento de información y al mismo tiempo permite la ausencia temporal y provisional del narrador.

La tercera etapa es marcadamente subjetiva e implica la intervención directa del narrador para valorar y juzgar al personaje. Es que Palacio Valdés se resiste a perder el control de sus criaturas³⁰. Si en las dos primeras etapas, arriba mencionadas, logra con más o menos éxito ocultarse, en la tercera, sin poderlo remediar, aparece claramente.

En esta etapa también asocia el novelista los personajes a su propio juicio. En efecto, los juicios emitidos por algunos personajes acerca de otros constituyen otro elemento valorativo. En *La espuma*, por ejemplo, la opinión de Clementina acerca de Pepe Castro refuerza la visión negativa avanzada por el propio narrador³¹. La futilidad y la ignorancia de Pepe Castro quedan subrayadas por un personaje que le ha tratado íntimamente. Con ello la verosimilitud queda asegurada. Por otra parte, la subjetividad del juicio corre a cargo del personaje que juzga.

La actuación del personaje y las palabras que pronuncia, pueden constituir en varios casos una importante fuente de información. Las secuencias dialogadas a la vez que apuntan establecer una red de comunicación entre los personajes proporcionan datos sobre los mismos.

En las novelas analizadas predomina la narración sobre el diálogo. El novelista informa más sobre los personajes que éstos sobre sí mismos, de donde la relativa escasez y la brevedad de las secuencias dialogadas. A pesar de ello, caracteriza los diálogos palaciovaldesianos una gran claridad y precisión.

Como los demás autores realistas, Palacio Valdés utiliza el diálogo para descubrir los rasgos fundamentales del carácter y de la actuación del personaje. Mediante el diálogo deja al personaje hablar de sí mismo, de sus sentimientos y sus preocupaciones. Bajo este aspecto, el personaje se realiza y adquiere mayor independencia. No obstante, en Palacio Valdés se trata más bien de una realización e independencia controladas. En efecto, tenemos la impresión —por momentos— que el narrador, después de haber definido física y moralmente al personaje, le deja manifestarse directa y libremente en el relato a través de sus propias palabras. Esto no deja de ser una impresión, ya que la intervención continua del narrador limita en cierto modo la libertad preconizada. Por otro lado, y como veremos más adelante, la expresión del personaje no hace más que reforzar la visión inicial que de él tiene su creador. A este respecto citamos algunas frases de Oscar Tacca que se pueden aplicar al caso de Palacio Valdés:

La intervención directa de los personajes en el discurso narrativo, su palabra es, en realidad, una ilusión: ello también pasa por la alquimia del na-

³⁰ A este respecto señala Ramón Péres: «... sabe ocultarse antes de mover sobre las tablas las figurillas que han de entretenernos con sus penas y alegrías; como si fueran hombres de verdad. Pero se oculta de tal modo que a cada movimiento de las figuras vemos algo de la mano que las mueve y de cuando en cuando ante una serie de actitudes, de sucesos o de palabras nos decimos sin poderlo remediar: Palacio Valdés se está divirtiendo con sus pobres muñecos». Cf. PÉRES, Ramón, *A dos vientos. Críticas y semblanzas*, Barcelona, Librería Española de López, 1892, p. 31.

³¹ Cf. *La espuma*, op. cit., p. 194-495, p. 245.

rrador. Aun en el diálogo está tan presente éste como aquellos. La verdad oral de un personaje es una verdad tamizada por el narrador³².

Sin embargo, y a pesar de todo ello, no se puede negar que Palacio Valdés intenta por medio de varios artificios dar a sus personajes visos de verosimilitud e independencia: el diálogo es uno de los más utilizados. El modo de hablar de los personajes refleja su manera de ser y de pensar además de plasmar su temperamento y formación intelectual. Los diálogos cumplen con otra función: establecer una red de comunicación entre los distintos actores. Esta comunicación hace más acequible la comprensión por parte del lector de ciertos aspectos peculiares del personaje. Volveremos sobre este punto más adelante.

El Cuarto Poder es quizá una de las obras de Palacio Valdés que ofrece los diálogos más logrados y los que más revelan el temperamento y la formación del personaje. Del que mantiene Gonzalo con su tío Don Melchor se desprenden dos niveles de lenguaje, dos maneras de expresarse que traducen a la perfección la idiosincrasia de cada personaje y su manera de ver y considerar las cosas y los hombres. El lenguaje utilizado por Gonzalo es preciso, claro y rotundo, es el lenguaje de un joven ingeniero acostumbrado a la concisión y a la exactitud. En cambio, el tío, empedernido marinero, habla en una lengua analógica donde dominan las comparaciones con el mundo marinero. Las frases que transcribimos a continuación lo ilustran claramente:

No puedo remediarlo, tío. Estoy enamorado hasta el cogote de su hermana Ventura.
 —¿Estás en tu juicio o entre dos aguas, rapaz?
 —hablo en serio...La quiero y ella me quiere(...)
 —(...)Estabas ya a bordo de un barco seguro, de porte, de madera blanca sagrada, con los fondos forrados, los árboles recios y el aparejo limpio y sencillo, y lo dejas para embarcarte en otro más ligero y galán³³.

El novelista utiliza también el diálogo para dejar la oportunidad al lector de ver directamente aspectos determinados de la conducta de un personaje³⁴. Se trata en la mayoría de las veces de una especie de averiguación: el lector sólo alcanza ver los aspectos ya presentados de manera indirecta por el propio narrador. Así, la altivez y el desprecio que caracterizan a Clementina, subrayados desde la primera página de la novela por el narrador omnisciente, reaparecen con más fuerza cuando habla con los demás personajes. El cinismo de sus palabras, el alcance denigrador de sus expresiones no hacen más que plasmar de manera directa su carácter. En una discusión con Pepa Frías y ante los temores de ésta de perder la hacienda responde Clementina:

—Pedir limosna, no; te traeré para acompañarme en lugar de Pascuala
 —dijo con desden la dama, en quien la soberbia aún no se había apaciguado(...)
 —(...) y si lo fuese, la cosa tiene muy poca importancia para mí. Figúrate que hoy mismo me ha dicho mi madrastra que me deja por heredera de toda su fortuna.

³² TACCA, Oscar, *Las voces de la novela*, Madrid. Ed. Gredos, 1977, p. 137.

³³ *El Cuarto Poder*, op. cit., p. 130.

³⁴ Cf. «Prólogo» a *La Hermana San Sulpicio*, op. cit., p. 9

Pepa abrió los ojos con sorpresa.

—¿La duquesa? ¡Oh!, ¡Pues no son más que cincuenta millones de pesetas!...creo que la pobre está muy enferma.

—Bastante.

La soberbia se sobreponía en aquel instante a todo sentimiento afectuoso de Clementina. Pronunció aquel bastante en un tono que daba frío³⁵.

La cita es larga pero muy ilustradora no sólo de la función del diálogo como revelador del carácter, sino también de la intervención constante del narrador. Los comentarios que intercala éste en el diálogo tienen un doble objetivo: primero reforzar las palabras del personaje explicando sus más íntimos pensamientos a la hora de hablar; luego dirigir, en cierto modo, la interpretación del lector. Las aclaraciones aportadas por el narrador «obligan» al lector a comprender las frases pronunciadas por el personaje según las intenciones del propio narrador.

En otros casos, el diálogo permite la ocultación del narrador y revela lo más íntimo del personaje. Este manifiesta, hablando con un confidente, preocupaciones que jamás deja al descubierto delante de los demás. En el fondo se trata más bien de reflexiones en voz alta que de un diálogo real. Se establece pues una complicidad tripartita entre el narrador, el personaje y el lector. Complicidad que hace posible a la vez el conocimiento a fondo del personaje por parte del lector y la comprensión de ciertas reacciones que quedan incomprensibles para el resto de los personajes. Mediante la conversación pone el personaje su alma al desnudo y revela su verdadera personalidad. La seguridad que le da la amistad y la sinceridad del personaje-interlocutor le anima a descubrir aspectos de su vida que guarda celosamente a lo largo de la novela. De esta índole son los diálogos establecidos entre Montesinos y el padre Gil en *La fe*³⁶; y los intercambiados entre Clementina y su madrastra en *La espuma*³⁷.

Por otra parte, para dar más verosimilitud a los diálogos, utiliza Palacio Valdés el clásico procedimiento realista que consiste en hacer corresponder el lenguaje del personaje a su condición social. El afán de objetividad motiva al novelista para dejar hablar a éste en su lengua habitual. La clase a que pertenece y el oficio que ejerce determinan su manera de expresarse. En *José* predomina el habla marinera donde aparecen modismos, palabras y expresiones asturianas estrechamente vinculadas a las faenas del mar. Se trata de un lenguaje espontáneo y familiar donde abundan los insultos y las exclamaciones³⁸.

En la misma novela reproduce el autor el lenguaje de un mentecato con sus incorrecciones y su deformada sitáxis. En efecto, Rufo habla como un niño. No diferencia las laterales de las velares. Así por ejemplo pronuncia en vez de «perdóname», *peldóname*, de «Señora», *Señola*³⁹. Las frases están mal construidas, como por ejemplo:

Padre no gusta cangrejos..., tira todos a la calle⁴⁰.

³⁵ *La espuma*, op. cit., pp. 260-261.

³⁶ Cf. *La fe*, op. cit., pp. 95-99, pp. 102-106.

³⁷ *La espuma*, op. cit., pp. 248-249.

³⁸ Cf. *José*, op. cit., passim.

³⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁴⁰ *José*, op. cit., p. 117-118

Por oposición al lenguaje marinero popular y varias veces vulgar, alterna Palacio Valdés en la novela parlamentos cultos, nos referimos al lenguaje refinado de Don Fernando de Meira. Conforme con su origen noble y su formación universitaria se expresa el personaje en una lengua depurada, elocuente y cortés.

Se advierte también en la expresión de los personajes la preponderancia de la nota regionalista. Un personaje madrileño, asturiano o andaluz habla en una lengua que revela de inmediato su provincia de origen. Tomemos como ejemplo el andaluz. En las novelas andaluzas el empleo del dialecto es un exponente claro del uso del lenguaje como revelador de una realidad social determinada. Nótese al respecto que Palacio Valdés no explota el aspecto lingüístico únicamente como característica regionalista. Tampoco aplica las peculiaridades del andaluz de manera sistemática a todos los personajes, sino que logra realizar cierto enlace entre lo social y lo lingüístico. De modo que el lenguaje andaluz aparece mucho más cerrado en boca de la gente del pueblo, como Paca, el guitarrista y las bailaoras, que en boca de personajes de nivel social y cultural más elevado como en el caso del conde del Padul y su hija. Por lo tanto, el habla genuinamente andaluza que aparece en las novelas del sur, es manejada tan sólo por unas clases determinadas de la región: la popular y algunos miembros de la media. En las novelas andaluzas abundan los ejemplos que a la vez que presentan las peculiaridades del habla local, establecen la separación entre los personajes de pertenencia social diferente. En *La Hermana San Sulpicio*, por ejemplo, Paca, la cigarrera, habla del modo siguiente:

—No es de esas niñas recosía ¿Sabuté?, que se lo guardan toíto por ombligo. A mi señorita le baila el arma en los oho, ¿Sabuté? (...). Tiene un genesiyo como un cohete. Le da un gofetá al mesmo arzobispo en persona si se decuida⁴¹.

En cambio, la condesa del Padul se expresa en un castellano depurado y correcto. Su condición de andaluza no se revela en ningún momento en los diálogos en que participa:

Queremos que trabajes para que Gloria salga del convento. Por confesión de ella misma, tiene deseos de salir. Hay obstáculos que al parecer se lo impiden. Quiero que averigues cuáles son y que los deshagas⁴².

Cuando el personaje palaciovaldesiano evoluciona en un espacio que no es su tierra natal, lo primero que le caracteriza es precisamente la lengua que habla y el modo de hablarla. Así, en *La espuma*, la primera frase que pronuncia el cocinero de los Osorio delata su origen gallego:

—Señora...yo no la he tratado mal...es ella, la que nus trata mal a todus...pincha aquí, pincha allá, sin dejarnus en paz⁴³.

En *El Maestrante* pasa otro similar. El magistrado Saleta, un malagueño afincado en Asturias, se expresa en el genuino dialecto andaluz:

⁴¹ *La Hermana San Sulpicio*, op. cit., p. 197.

⁴² *Ibid.*, p. 130.

⁴³ *La espuma*, op. cit., p. 204.

Ahora...resulta que el amigo Saleta es un zuevo como una catedral. ¡Quién lo había pensá, tan rebajuelo y tan chiquitín!⁴⁴.

La peculiar manera de pronunciar el español de ciertos personajes les da la apariencia de lo real. Se trata en todos los casos de un habla convencional que no plantea ningún problema de comprensión para el lector y que viene a proporcionar más verosimilitud al relato.

El mismo afán motiva al novelista cuando trata de plasmar el lenguaje popular de la «chulas» madrileñas⁴⁵ o el de las artesanías asturianas.

Por otro lado, el lenguaje de la élite, salpicado de palabras francesas o inglesas, explica en cierto modo la permeabilidad lingüística de los personajes a lo extranjero.

No obstante la independencia que parece otorgar el diálogo al personaje no es más que una apariencia. Es de subrayar que Palacio Valdés impone al personaje un modo de proceder que va en consonancia con la primera presentación. El personaje sigue la trayectoria trazada por el novelista y actúa conforme con la semblanza física y moral facilitada por éste desde el primer momento. A este respecto apunta un crítico de Palacio Valdés:

...disponía totalmente de los actos de sus personajes, los dirigía, los encaminaba conscientemente hacia el fin que se había propuesto y no vacilaba en inmiscuirse en la acción de la novela, haciendo comentarios, describiendo con ironía, amor u odio a sus criaturas o anunciando al lector como iba a terminarse la novela o que les iba a suceder a sus héroes, antes de que la misma anécdota lo revelara⁴⁶.

Este poder absoluto sobre los personajes se manifiesta en casos concretos solapado por las etopeyas de contenido naturalista. El impacto de la herencia o de la educación condiciona el comportamiento de ciertos personajes y les dicta una conducta que no logran cambiar. En estos casos interviene el narrador para explicar que tal o cual comportamiento o actitud son debidos a la herencia o a la educación recibida⁴⁷. Con ello deja bien claro que todo lo que hace el personaje debe ser consecuente con los rasgos de carácter heredados o inculcados. Para que el lector no se lo pierda de vista, señala el narrador las huellas de la herencia y las secuelas de la educación de modo explícito. Del comportamiento del conde de Onís explica el narrador:

Tal exquisita sensibilidad le venía por herencia y también por educación. Su padre, el coronel Campo, había sido un hombre concentrado, sensible...⁴⁸

En otro caso, el de Clementina, plantea el narrador el problema, en un primer momento sin resolverlo de manera rotunda, pero luego aporta varias explicaciones que demuestran que el primer planteamiento fue retórico:

⁴⁴ *El Maestrante*, op. cit., p. 351.

⁴⁵ Cf. *El origen del pensamiento*, op. cit., p. 473. Cf. *La espuma*, op. cit., pp. 288-289. Cf. *El Cuarto Poder*, op. cit., p. 178-180.

⁴⁶ CASTELLET, A., *La hora del lector*, Barcelona, ed. Seix y Barral, 1957, p. 16.

⁴⁷ *El Maestrante*, op. cit., p. 368.

⁴⁸ *Ibid.*

Si nació con estas propiedades enteramente determinadas o fueron el resultado de sus bárbaros martirios, de su tristísima infancia, no es fácil resolverlo⁴⁹.

Para poner más énfasis en el impacto de la herencia y de la educación, recurre Palacio Valdés a la presentación de los personajes por grupos familiares. El procedimiento le permite informar con claridad, pero también con aparente objetividad, acerca de las relaciones que existen entre los diferentes miembros de la misma familia. Mencionamos entre otros a Teresa y sus hijos en *José*, a la familia de los Onís y la de los Oscos en *El Maestrante* y a Clementina y su madre en *La espuma*.

En varias novelas, el retrato físico del personaje, o sea lo primero que de él se ofrece, es muy significativo en la medida en que anuncia ya sus comportamientos posteriores. Así la arrogancia y presunción de Velázquez queda insinuada por el narrador desde el primer momento en que aparece el personaje en la escena:

Tendrá treinta y cuatro o treinta y seis años, bajito, menudo, moreno, con barba negra sedosa, las facciones correctas, los ojos negros, de una expresión resuelta y altiva. Había en su rostro atractivo. La figura aunque exigua, proporcionada, denotaba agilidad y brío⁵⁰.

En otros casos, la relación entre el físico de un personaje y su comportamiento queda establecida por el narrador explícitamente:

Hay que confesarlo, en aquel rostro no había dulzura; debajo de sus líneas correctas y firmes se adivinaba un espíritu altivo, sin ternura, aquellos ojos azules no eran los serenos y límpidos que sirven de complemento adorable a ciertas fisonomías virginales (...). Estaban hechos, sin duda, para expresar un tropel de vivas y violentas pasiones...⁵¹.

Existen sin embargo ciertos casos en que el físico poco o nada tiene que ver con la conducta. Es en los personajes masculinos donde más se da el contraste. Así, la figura viril e imponente de Gonzalo en *El Cuarto Poder* o la del conde de Onís en *El Maestrante* contrastan violentamente con un temperamento débil y un carácter demasiado impresionable. Estos casos son señalados explícitamente por el narrador. Del conde afirma:

A pesar de su figura robusta y gallarda, poseía el conde un sistema nervioso excesivamente impresionable. La más ligera emoción turbaba su espíritu, le inquietaba hasta un grado indecible⁵².

A partir del retrato físico del personaje empieza Palacio Valdés a trazar el carácter. El análisis de las distintas figuras novelescas muestra que el autor ha creado tipos de personajes. Cada tipo representa una serie de rasgos comunes que le permiten evolucionar en la novela según un trazado específico y bien definido.

La visión maniqueísta del novelista da lugar a dos grandes categorías: los buenos y los malos. Los primeros hacen figura de víctimas, mientras que los segundos

⁴⁹ *La espuma*, op. cit., p. 197.

⁵⁰ *Los majos de Cádiz*, op. cit., p. 17.

⁵¹ *La espuma*, op. cit., p. 169-170.

⁵² *El Maestrante*, op. cit., p. 368.

conducen el juego novelesco comunicando a la acción un gran impulso dinámico y utilizando a los buenos para alcanzar sus distintos objetivos. En las páginas que siguen intentaremos ver cómo evoluciona cada categoría en el relato y cuál es el trato que le reserva el novelista.

El rasgo fundamental que diferencia las dos categorías de personajes es su posibilidad de cambiar, o no, la trayectoria trazada desde el principio de la novela. Los inicialmente destinados a ser malos no experimentan generalmente ningún cambio, como veremos más adelante. El cambio es posible sólo en los personajes que pertenecen a la categoría de los buenos; es el caso del Padre Gil en *La fe*, de Gonzalo en *El Cuarto Poder* y de Alfonso en *Los cármenes de Granada*. En el fondo, el cambio que experimentan estos personajes es artificial y casi forzado en la medida en que el narrador siempre está detrás de sus personajes y que desde esta posición las reacciones de éstos son previsibles y van en consonancia con el retrato inicial, como lo apuntamos más arriba. Consciente del peligro, el narrador trata de burlar al lector fingiendo, en ciertos momentos, no saberlo todo del personaje⁵³. Es cuando el cambio ocurre en la trayectoria trazada desde el principio por un narrador omnisciente. En el caso del Padre Gil, en *La fe*, las circunstancias que acarrearán el cambio surgen de manera repentina y casi inesperada y luego desaparecen de idéntico modo. El personaje es presentado como bueno de nacimiento, de moral intachable y de conducta irreprochable. Su afán de salvar a un ateo le introduce en un mundo que desconoce y le lleva a dejar de creer en una fe heredada, inculcada por la educación y el seminario. La etapa que corresponde a la incredulidad dura poco y el personaje supera la crisis y, sin explicación satisfactoria, recupera la fe.

Existen otros casos en que el personaje desvía la trayectoria trazada porque es incapaz de valorar las cosas. Yerra por error propio, y porque este tipo de personaje actúa siempre movido por sus instintos. Es un apasionado que se entrega totalmente al sentimiento que experimenta. El fenómeno atañe esencialmente a personajes masculinos. Estos aparecen en la novela con rasgos muy similares. Carecen de verdadera consistencia psicológica, se dejan llevar por las circunstancias y por los sentimientos. En el amor son casi siempre seducidos⁵⁴. Cuando aman lo hacen con frenesí y no son capaces de comprender la psicología femenina. Son incapaces también de ver dónde está el verdadero amor. Las novelas del corpus ofrecen dos casos ilustrativos de lo avanzado. Se trata de Gonzalo en *El Cuarto Poder* y de Alfonso en *Los cármenes de Granada*. Los dos casos tienen varios puntos en común. Ambos personajes evolucionan al principio de la intriga como teniendo la vida bien planificada: están comprometidos respectivamente con personas buenas, amantes y abnegadas. La aparición de Ventura en la vida de Gonzalo y la de Alicia en la de Alfonso quebranta el orden establecido y da un nuevo giro a la vida de ambos. Este momento crucial, tanto a nivel del personaje como a nivel de la intriga en general, es presentado por el narrador como el momento del error. El personaje, cegado por

⁵³ El artificio utilizado por Palacio Valdés es propio de la visión *por detrás* y resulta frecuente en la novela decimonónica. De ello dice Jean POUILLON: «...Con frecuencia el novelista se da cuenta de este peligro, oculta al lector lo que sabe de su héroe y quiere desvelar el carácter de éste sólo progresivamente. Pero ahí se cae en otro defecto: este carácter no está menos planteado desde la primera página, está totalmente constituido en el espíritu del autor y dirigirá toda la economía artificial de la obra...» Cf. *Tiempo y novela* (versión española de Irene Cousin), Buenos Aires, ed. Paidós, 1970, p. 73.

⁵⁴ El único protagonista masculino que desempeña el papel de seductor en las novelas analizadas es Andrés en *El idilio de un enfermo*.

la pasión, no logra discernir entre lo bueno y lo malo. Se desvía entonces del camino y ya no vuelve a encontrarlo. Su vida cambia de rumbo y sigue una trayectoria que le lleva directamente al fracaso.

En cuanto a los personajes femeninos notamos que, frente a los masculinos, son psicológicamente más interesantes, mejor perfilados y sobre todo más efectivos en la escena. Podemos señalar que los masculinos son personajes *planos* construidos en torno a una sola idea y sin gran profundidad psicológica; los femeninos son personajes *redondos* y se definen por su complejidad y capacidad de tomar decisiones que sorprenden y convencen⁵⁵.

Las figuras femeninas se caracterizan por la determinación, la voluntad y la habilidad para llevar a cabo su propósito, y sobre todo por la fidelidad a su manera de ser. En cada una de las figuras principales encontramos un rasgo fundamental con el cual ha sido presentada desde el principio de la ficción. Este irá definiéndose más y mejor, al filo de los acontecimientos, mediante numerosos elementos que lo completan pero que nunca lo cambian. A este respecto podemos referirnos a Clementina en *La espuma*, cuyo rasgo fundamental es el libertinaje; a *Marta y María* con sus respectivas y constantes preocupaciones de perfección práctica y religiosa; a Gloria en *La Hermana San Sulpicio* que aparece siempre llena de vida y de alegría; a Amalia en *El Maestrante*, que evoluciona a lo largo de la novela como personaje perverso y degenerado, etc.

Dentro del conjunto femenino sitúa Palacio Valdés el mayor número de personajes destinados a ser «malos» y por consiguiente privados de redención. No se trata de ningún determinismo zolesco, sino de una voluntad de seguir adelante porque ello satisface una ambición, un instinto o una vanidad. El típico personaje «malo» no siempre actúa ciegamente arrastrado por una pasión, tampoco sigue el camino de la depravación porque hay fuerzas ocultas que le obligan a ello. Es un personaje que planifica y que razona; tiene un objetivo y quiere lograrlo, poco importan los medios. Incluso llega un momento en que se da cuenta de lo aborrecible que es su conducta, pero el ansia de ser lo que quiere ser es más fuerte que el deseo de corregirse. En *La espuma* en un momento de gran sinceridad, Clementina procede a una autocrítica, reconoce su maldad y perversidad, pero al mismo tiempo la imposibilidad de cambiar a causa del gran orgullo que la posee⁵⁶. En ningún momento de la novela siente Clementina remordimientos. El personaje nacido «malo», en Palacio Valdés, se complace en su maldad y no solicita ni busca el cambio. Este tipo de personaje sigue en la novela una trayectoria lineal. Su comportamiento es siempre el mismo aunque cambian los procedimientos. Si tomamos como ejemplo la protagonista de *El Maestrante* notamos que los dos rasgos caracterizantes de Amalia son la infidelidad y la crueldad y aparecen asociados de manera constante y continua a lo largo de la novela. Todos los actos bárbaros que comete el personaje apuntan a un solo fin: satisfacer su feroz apetito sexual. La crueldad con que trata a su hija no significa una evolución, y aunque los episodios de los tormentos infligidos a la niña parecen como los más duros de la historia, no plasman

⁵⁵ Michel ZERAZFA define los dos conceptos que utilizamos como sigue: «Le personnage rond [...] est un véritable complexe humain dont les aspects sont peu à peu révélés sur une longue durée, et qui offre au lecteur, à la fin du roman, une image à la fois totale et très particulière de l'homme. Le personnage plat, au contraire [...] nous est donné d'un seul coup, dans sa finitude représentative». Cf. *personne et personnage*, Paris, ed. Klincksieck, 1971, p. 29.

⁵⁶ *La espuma*, op. cit., p. 249.

más que una de las varias facetas de su conducta degenerada y perversa. La misma constancia notamos en Clementina. Comienza la novela y se acaba con el mismo hecho: Clementina rompe con un amante y toma otro porque ello conviene a sus planes.

La fidelidad a su manera de ser caracteriza también a los personajes «buenos» que no descarrilan nunca. Es el caso de la duquesa de Requena en *La espuma*, el de Mariana en la misma novela; el de José en *José* el de Ana María en *Los cármenes de Granada*, el de Cecilia en *El Cuarto Poder*, etc.

Son personajes dotados por el narrador de las mejores cualidades y destacan por la nobleza de sus sentimientos y de sus comportamientos. Les caracteriza también una notable debilidad de carácter. Son casi siempre las víctimas de los personajes fuertes y decididos. Presentan la otra cara de la humanidad: buena y amante, abnegada y fiel. El propósito del novelista reside en hacerles descollar más por sus cualidades humanas que por sus actuaciones.

En ciertas novelas surge entre los personajes secundarios el arquetípico personaje del «malo». Su papel en el desarrollo de la acción suele ser el del perturbador. En ocasiones, su actuación en la novela es capital y cambia el rumbo de los acontecimientos aunque es sólo por un tiempo determinado. Esta actuación puede ser inconsciente y el personaje atenta contra los demás, manipulado por otro personaje. Cuando Rufo corta los cables de la lancha de José, lo hace azuzado por las insinuaciones de la seña Isabel. El no es más que la mano ejecutora de un plan hecho y elaborado por el personaje agresor.

Los demás personajes que pertenecen a esta categoría son personajes-obstáculos cuyo papel consiste en actuar dificultando las relaciones entre los demás. Como ejemplos representativos podemos citar a la seña Isabel en *José*, Plutón en *La aldea perdida*; el duque de Tornos en *El Cuarto Poder*, etc. Sin la intervención de la seña Isabel, José y Elisa se habrían casado sin complicaciones; sin la desagradable presencia de Plutón y las trágicas consecuencias que acarrea, el valle de Laviana habría seguido con su vida tranquila y pacífica; si el duque de Tornos no hubiese venido a descansar en Sarrió, Ventura habría seguido con su vida insustancial pero quizá no habría tomado nunca amante ya que en Sarrió nadie corresponde al modelo de hombre que tiene en la mente, y Gonzalo habría seguido con su dicha de tonto.

En *Marta y María* y en *La aldea perdida* aparece un nuevo tipo de personaje: el simbólico. En ambas novelas los nombres de los personajes protagonistas hacen que se produzcan identificaciones con figuras bíblicas o mitológicas. Nombres como *Marta* y *María*, *Demetria* y *Plutón* actúan simbólicamente en la medida en que inducen al lector a distintas interpretaciones valorativas que van en consonancia con su propio sustrato ideológico y cultural.

La crítica ha enlazado las dos protagonistas de *Marta y María* con los personajes que llevan los mismos nombres y que son hermanas de Lázaro de Betania. El análisis de los personajes de Palacio Valdés demuestra que el simbolismo no es más que aparente y que la analogía de los nombres es quizá el único factor común entre la novela y la Biblia. En *Marta y María* y con *María* Palacio Valdés trata del falso misticismo. En la aclaración que antecede la novela lo señala rotundamente.

El personaje de *Marta* por su parte, viene a representar el tipo de mujer humana, sensible y práctica. Es virtuosa sin ser demasiado piadosa. Admira mucho a su hermana pero no la imita en su comportamiento religioso.

El caso de *La aldea perdida* es diferente, los personajes adquieren proporciones míticas. En la novela abundan las alusiones a la mitología griega. Implícita o explícitamente establece el novelista connotaciones entre los personajes novelescos y los dioses griegos. Los nombres mismos son altamente simbólicos: Demetria, Demeter, diosa de la tierra y la agricultura; Plutón, rey de los infiernos y dios de los muertos. El antagonismo entre ambos personajes simboliza a lo largo de la ficción la eterna lucha entre dos maneras de ver la vida. La tierra, motivo de la discordia, simboliza por su parte este bien tan codiciado por unos y otros. La analogía entre la Laviana palaciovaldesiana y la Arcadia mítica es constante. La industria atenta contra la paz y la tranquilidad de la aldea y acaba con ellas. En varios pasajes de la novela se da una confusión intencionada entre el nombre de los personajes y su significado mitológico:

—¡Demetria ha muerto!...
 —¿Cómo que ha muerto?...
 —No, no es la hermosa zagala de Canzana por quien tú te interesas la que ha muerto (...) Es la gloriosa Demetria, la diosa de la agricultura, la diosa que alimenta, como la llama Homero..., esa que vosotros los latinistas llamáis Ceres...⁵⁷.

Palacio Valdés centra sus ficciones en torno a figuras individuales. No obstante, en ciertas novelas aparece el personaje colectivo. Entre las novelas del corpus destacan dos: *La espuma* y *José*. En la primera, los mineros aparecen como el personaje central del capítulo VI. Aquí el protagonismo individual es inexistente:

Eran los obreros, los que no estaban de tarea, (...) todos ellos tenían la tez pálida, terrosa, los ojos mortecinos (...), Detrás de la sonrisa forzada y triste de los trabajadores, un hombre observador podía leer bien claro la hostilidad⁵⁸.

Así, y a lo largo del capítulo, nunca aparece un minero individualizado.

En *José* el pueblo de Rodillero, la comunidad pesquera, pasa a ser el auténtico protagonista de la acción. Las mismas actuaciones de la pareja principal —Elisa y José— se funden en la vida de la colectividad de que forman parte integrante:

A la general tristeza que en el pueblo reinaba, y de la cual participaban, no pequeña porción, Elisa y José, se añadió para éstos una desgracia que les conmovió hondamente⁵⁹.

Por consiguiente, y a lo largo de la novela, destaca la comunidad rodillense como el eje principal de la ficción:

Aquella masa siguió el camino de Antromero, orilla de la mar, en un estado de agitación y angustia que es difícil representarse. Los hombres charlaban, haciendo cálculos acerca del modo que habían tenido sus compañeros de salvarse. Las mujeres iban en silencio arrastrando a los niños ...⁶⁰

⁵⁷ *La aldea perdida*, op. cit., p. 137.

⁵⁸ *La espuma*, op. cit., p. 315.

⁵⁹ *José*, op. cit., p. 134.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 148-149.

Por otro lado, cabe señalar que un gran número de personajes son representativos de todo un grupo social. Su propia actuación, reforzada por la intervención explícita del novelista, hace de ellos prototipos de su clase, de su época o de cierta mentalidad. Se multiplican los ejemplos y podemos citar algunos.

El amor adúltero de Amalia en *El Maestrante* es presentado por el novelista con rasgos genéricos. Los sentimientos del personaje son una muestra de lo que conocen otras mujeres que pasan por la misma experiencia. Amalia es por ello el prototipo de la mujer casada e insatisfecha que busca una compensación⁶¹.

Para que el lector pueda ver en un determinado personaje las características del grupo social a que pertenece le aplica el narrador los rasgos más comunes al grupo. En *El Maestrante* leemos a propósito de Luis de Onís:

Estudió, pues, en la universidad del pueblo la carrera de jurisprudencia, que es la capa con que los jóvenes ricos tapan su propósito de holgar toda la vida⁶².

Así, en *La espuma*, el duque de Requena aparece como el modelo del capitalista explotador. En *El idilio de un enfermo*, el tío Tomás es representante del aldeano tacaño, codicioso, prudente y astuto. En *José* la figura de Don Fernando descuella como ejemplo del hidalgo muerto de hambre pero apegado a su nombre y abolengo, etc.

Como es sabido, el vestido constituye un elemento básico en la caracterización de un personaje ya que mantiene su peculiaridad y perpetúa sus tradiciones. En las novelas de ambiente asturiano, llama la atención el interés limitado que presta el novelista a la indumentaria de los personajes. En una novela que subtitula *novela de costumbres marítimas* como *José* apenas si alude Palacio Valdés a la manera de vestirse de los marineros, concentrando el costumbrismo sólo en la vida diaria y ciertos comportamientos particulares.

No obstante, en las pocas veces en que menciona los trajes, resalta el aspecto costumbrista de la observación, en el caso del traje de José explica:

...el traje, semejante al de todos los marineros, calzones y chaqueta de Algodón azul y boina blanca; algo más fino, no obstante, y mejor arreglado⁶³.

La información es escueta y sólo alude a lo más importante; la materia: el algodón; los colores: azul y blanco. En efecto, se trata de un traje muy sencillo que llevan todos los marineros. La indumentaria constituye, pues, un elemento unificador e igualador que a la vez que determina la profesión, caracteriza la pertenencia social. No obstante, si todos los marineros visten los mismos trajes, no los llevan de la misma manera. La finura y la corrección que se notan en la indumentaria de José marcan cierta diferencia social. Su situación económica —es propietario de una barca— le da derecho a cierta distinción.

En cuanto a la indumentaria femenina, volvemos a encontrar la misma escasez de datos. A través del traje de la protagonista, evoca el narrador el de las demás mujeres de Rodillero. Aquí también se da cierta distinción clasista, pero en grado

⁶¹ *El Maestrante*, op. cit., p. 376.

⁶² *Ibid.*, p. 372.

⁶³ *José*, op. cit., p. 14.

más importante. En el caso presente, además de la elegancia y del cuidado que caracterizan los vestidos de Elisa, se nota también la diferencia en los materiales. En efecto, Elisa se viste como las demás mujeres de la aldea, pero no utiliza los mismos tejidos. Sus prendas son, a la vez, caras y finas. Con varios detalles señala el narrador las diferencias; la adjetivación es profusa y recalca la distinción de la aludida. De este modo la superioridad económica se refleja en el vestido que se convierte en un elemento diferenciador:

Vestía asimismo de modo semejante, pero con más aliño y cuidado. El pañuelo, atado a la espalda, no era de percal, sino de lana; los zapatos de becerro fino, las medias blancas y pulidas⁶⁴.

En *La aldea perdida* las alusiones al traje local son más frecuentes. Aprovecha el narrador las numerosas manifestaciones sociales que aparecen en la novela para describir la indumentaria de tal o cual personaje. La romería del Otero permite la descripción detallada del traje de un joven asturiano un día festivo:

Subió a su cuarto para vestirse el traje de los días de fiesta, el calzón corto de paño verde con botones dorados de filigrana, el chaleco floreado, la blanca camisa de lienzo que la tía Agustina había hilado con sus manos primorosas; ciñó a sus piés los borceguíes de becerro blanco, cubrió su cabeza con la montera picuda de terciopelo, echó en seguida sobre sus hombros la chaqueta; tomó el palo⁶⁵.

La alusión sistemática a las materias con que están confeccionadas las prendas, a los colores y a las formas destaca el detallismo de índole realista que marca la descripción. La exactitud y la precisión del lenguaje descriptivo ponen de realce el saber y la competencia del narrador. Este se vale de los ademanes precisos del personaje que se viste para dar a la descripción más objetividad. Cada movimiento de éste introduce una nueva prenda que el narrador describe dándole las calificaciones debidas. Por otra parte, la descripción de un traje genuinamente asturiano revela la presencia solapada del novelista, quien quiere dar a conocer en sus pormenores el atavío local de Entralgo, su aldea natal.

En la novela asturiana, la indumentaria tradicional no es un mero adorno, sino una especie de seña de identidad. Cambiar el traje equivale a perder su pertenencia social y espiritual a la comunidad. El ejemplo más ilustrativo de ello lo ofrece Nolo. Este encarga un traje para ir a Oviedo. Las prendas encargadas aparecen, bajo varios aspectos, como la antítesis del traje local y suponen por lo mismo una especie de disfraz ridículo. Es así como lo presenta el narrador:

El mozo de la Braña encargó en Pola un traje de pantalón largo hecho de pana gris, mercó un sombrero de anchas alas y unos borceguíes de piel amarilla. Así ataviado y con su faja de seda encarnada a la cintura, y camisa fina con botones de plata, más parecía un chalán segoviano que un rústico de las montañas asturianas⁶⁶.

En la descripción de la indumentaria femenina señala el narrador los distintos elementos constituyentes del traje como las materias, las formas, los colores y las

⁶⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁵ *La aldea perdida*, *op. cit.*, p. 159.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 221-222.

joyas. Además explica que las aldeanas *se visten generalmente de la misma manera*⁶⁷ y resulta difícil diferenciarlas por el vestido. Así pues el atavío aparece como un factor generalizador e igualador que no permite establecer diferencias sociales entre la gente femenina de estas comarcas. El traje que lleva Rosa en *El idilio de un enfermo* resulta descrito de la manera siguiente:

...llegaba vestida de nuevo con saya negra de estameña que dejaba ver medias blancas y finas, delantal bordado de flores, dengue de pana, corales a la garganta, y ceñida la cabeza con un pañuelo colorado de seda cuyos flecos le caían graciosamente sobre las sienes⁶⁸.

Las descripciones que ofrece *La aldea perdida* aunque presentan las mismas prendas femeninas, tienden a ser más animadas. No se trata, la mayoría de las veces, de descripciones estáticas en que el narrador va enumerando prenda tras prenda y facilitando datos específicos acerca de cada una de ellas. Todo lo contrario, en *La aldea perdida*, se trata de descripciones extremadamente animadas, donde el narrador detalla al máximo. Su vista establece un riguroso orden transmitiendo los diferentes datos desde la cabeza a los pies. El narrador describe el traje cuando se viste el personaje. Por lo que a cada parte del cuerpo corresponde un movimiento, una prenda y una explicación que siempre aporta un nuevo elemento de gran precisión: el color, la materia, el número, la procedencia y el origen. El lujo de detalles que caracteriza la descripción del traje de Demetria, que ofrecemos a continuación, denota, una vez más, el saber del narrador, su profundo conocimiento de lo que describe y patentiza su afán de objetividad:

Delante de un espejillo fementido peinó su cabellera soberbia, la cubrió después a medias con un pañuelo de seda azul, cuyos flecos le caían graciosamente por la frente, colgó de las orejas los pendientes de aljófara que su padre le había traído recientemente de Oviedo; ceñó su garganta con tres sartas de corales, apretó su talle con el justillo de cien flores y cordones de seda torzal; se puso el dengue de pana, la saya negra de estameña, la media blanca, el zapato de becerro fino...⁶⁹.

En las novelas asturianas de ambiente urbano, el narrador proporciona muy pocos datos acerca de la indumentaria local. De vez en cuando alude a ciertos vestidos sin dar una verdadera descripción de conjunto. Es el caso del traje femenino:

En los días de trabajo vestían de percal, mantoncito de lana atado atrás y pañuelo de seda al cuello, dejando al descubierto, por supuesto la cabeza⁷⁰.

En los días de fiesta señala el narrador que el traje es más lujoso sin ser diferente⁷¹.

En ciertas novelas, como *El Cuarto Poder* o *El Maestrante*, señala Palacio Valdés un fenómeno social que marca muchas sociedades: el impacto que tiene la gran ciudad, en materia de moda femenina, sobre las provincias. Así, los ejemplos cita-

⁶⁷ *El idilio de un enfermo*, op. cit., p. 136.

⁶⁸ *Ibid.* pp. 162-163.

⁶⁹ *La aldea perdida*, op. cit., pp. 60-61.

⁷⁰ *El Cuarto Poder*, op. cit., p. 77.

⁷¹ *Ibid.* p. 237-238.

dos por el novelista no constituyen un hecho aislado o específico del siglo XIX. Las modas femeninas arrancan casi siempre en las grandes ciudades para ser imitadas en las más pequeñas. Sin embargo, es de subrayar que el novelista asturiano ha sabido utilizar el mencionado fenómeno para realzar la elegancia casi innata, y al mismo tiempo pintoresca, de las mujeres asturianas. Con ello, destaca, una vez más, el regionalismo del novelista asturiano. Palacio Valdés interviene explícitamente en el discurso⁷², en sus largas digresiones muestra claramente la predilección que siente por la moda de su región natal⁷³. El apego a la tradición que caracteriza la mujer asturiana constituye para el novelista la afirmación de la identidad y la personalidad astur.

En cuanto a la indumentaria masculina, la parquedad de las descripciones no nos permite decir gran cosa. No obstante, como revelador de la condición sociocultural, el atavío de los indianos merece especial interés. Las descripciones —aunque muy concisas— de sus trajes tienden a mostrar el pintorrequismo con que vuelven de América y el deseo de ostentar una riqueza inmensa sea como sea. El traje de don Jaime, por ejemplo, extraña por ser desconocido en la región:

...vestido de modo singular en aquel país, con levita negra de alpaca, pantalón y chaleco blancos y sombrero de jipijapa⁷⁴.

La descripción de la indumentaria del indiano sirve para caricaturizar al personaje⁷⁵. Para lograr este fin, procede el narrador de dos maneras diferentes y no poco originales. La primera consiste en presentar directamente al personaje y subrayar el elemento que más puede ridiculizarle, lo hace con su consabida ironía y recurriendo a la comparación. En la presentación de un grupo de indianos informa:

Gonzalo (...) veía jugar el chapó a media docena de indianos, los cuales al dar el tacazo hacían sonar como un repique de campanas todos los dijes de oro que pendían de sus enormes cadenas de reloj⁷⁶.

La segunda manera consiste en aprovechar este elemento llamativo para introducir una descripción que abarca las demás piezas que componen el típico traje indiano:

Estas cadenas y estos dijes eran el atractivo más poderoso, la tentación suprema que presentaban a sus hijos los artesanos de Sarrió para decidirles a ir a cuba. «Tonto, quién te verá venir dentro de pocos años con levita de paño fino, gran camisola planchada, bota de charol y mucha cadena de relós, como Don Pancho»⁷⁷.

El estilo indirecto suple la descripción y aporta los detalles de la indumentaria indiana.

Las diferentes y diversas descripciones del traje asturiano informan, pues, acerca de la genuina manera de vestirse de la gente del país. Además de presentar el

⁷² *El Cuarto Poder*, op. cit., p. 75.

⁷³ *Ibid.*, p. 76.

⁷⁴ *El idilio de un enfermo*, op. cit., p. 138.

⁷⁵ *El Cuarto Poder*, op. cit., pp. 58-59.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 59.

⁷⁷ *La Hermana San Sulpicio*, op. cit., p. 242.

traje como una manifestación regional, subraya Palacio Valdés algunos aspectos que hacen del traje un distintivo social.

Dentro de la escasez de las descripciones de los trajes andaluces, cabe señalar que las pocas veces que trata el novelista el tema, lo hace para informar de la condición social del personaje y luego para corroborar su carácter. Por lo visto, el traje masculino andaluz suele componerse, en general, de un pantalón ceñido y relativamente corto, de una chaqueta ajustada y corta también, y finalmente casi todos llevan como sombrero un hongo flexible. Todos los hombres parecen vestirse de igual modo. La categoría social queda subrayada, sin embargo, por ciertos detalles como la materia en que está confeccionada la prenda, la calidad de los botones, las joyas, etc. Por lo tanto el traje de "un chulo" y el de una persona distinguida presentan diferencias de calidad y no de forma. El primero va vestido como sigue:

...chaquetilla corta, hongo flexible y pantalón ceñido, la camisa con rizados y sin corbata⁷⁸

De ciertos personajes de más categoría social señala el novelista:

...vestían chaqueta y hongo, pero sus manos eran finas y llevaban en los dedos sortijas de valor⁷⁹.

En ciertos casos el traje es evocado como revelador del carácter. La descripción del mismo apunta a desvelar la psicología del personaje. Las particularidades del carácter de éste están en consonancia con el porte. El traje se convierte, pues, en un elemento del conjunto y forma parte integrante de la personalidad. Es revelador de la intimidad del personaje y la expresión externa de su temperamento. Así, las ricas prendas de Velázquez y su notable elegancia atestiguan un temperamento orgulloso y presumido. De ello informa el narrador:

...todo rico y esmerado, y mostrando no sólo un hombre bien acomodado, sino cuidadoso de su persona y quizá un poquito pagado de ella⁸⁰.

En otro pasaje de la novela, recalca el narrador la estrecha relación que existe entre la riqueza y la elegancia del atavío y el sentimiento de superioridad que atenaza al personaje. En las críticas que hace Paca a Velázquez leemos:

Porque traes pechera rizada y botones de brillantes y botas de charol, ¿No hay más remedio que derretirse por tí? «No, hijo, yo no me enamoro de lencería...»⁸¹.

En lo que atañe al traje femenino andaluz señala el narrador de manera muy concisa su sencillez. Asimismo resalta los aspectos genuinamente andaluces. El propósito costumbrista resulta, pues, obvio. Señala al respecto que el traje suele componerse de un vestido de percal y de un pañuelo. No obstante, la moda anda-

⁷⁸ *Ibid.*, p. 241.

⁷⁹ *Los majos de Cádiz, op., cit.*, p. 17.

⁸⁰ *Ibid.* p. 79.

⁸¹ *Ibid.* p. 33.

luz, poco exigente con el vestido, lo es con el calzado. Evocando los problemas económicos de un personaje, ofrece el narrador una explicación al respecto:

...su jornal era tan exiguo que apenas si con él podía comprarse un vestidito de percal y calzar pasablemente. Aquí era donde le dolía a la mocita. Las andaluzas sufren sin pena el ir vestidas con cualquier trapillo; pero viven infelices si no llevan una media bien limpia y un zapato fino y ajustado⁸².

Según los datos facilitados por el narrador, el vestido no actúa como diferenciador social. Como ya lo hemos apuntado para el traje masculino, en el femenino son también los detalles los que establecen la pertenencia a una clase u otra. Las mujeres de vida airada llevan el consabido vestido de percal; pero en vez del pañuelo de seda, que parece dar cierta categoría, optan por el pañolón de Manila:

Las tres vestían el traje de percal y el pañolón de Manilla común a las jóvenes del pueblo, y ostentaban flores en los cabellos⁸³.

La flor en el pelo parece ser en estas regiones un complemento esencial a la indumentaria andaluza. La mujer aprovecha de este don de la naturaleza para embellecer su persona. Así pues, todas las mujeres, sea cual sea su condición social, económica o su edad, acostumbran llevar flores en el pelo. El detalle es tan peculiar a estas regiones que es lo primero que llama la atención de Sanjurjo antes de apearse del tren que le lleva a Sevilla:

Hasta las guardesas, viejas y pobremente vestidas, (...) ostentaban entre sus cabellos grises algún clavel o alelí⁸⁴.

La Hermana San Sulpicio ofrece otro ejemplo que puede demostrar que no es únicamente por coquetería que se llevan estas flores en el pelo, sino que se trata de una necesidad casi vital, es el ejemplo de las cigarreras. Estas son tres mil y todas llevan flores⁸⁵. La observación del narrador no deja de ser exagerada, sin embargo es un detalle más sobre la femineidad y la elegancia innata de la mujer meridional.

Para concluir podemos afirmar que A. Palacio Valdés adopta en sus novelas y de manera casi sistemática la visión *por detrás*. Hace alarde de un conocimiento absoluto de los personajes. Estos hacen su aparición en la escena novelesca de la mano de un narrador omnisciente, que lo sabe todo de ellos y que proporciona todos los datos relativos a su físico, indumentaria, carácter, estados de ánimo, comportamientos, etc..

El autor presenta a los personajes creados en tercera persona, y actúa como si tuviera un conocimiento absoluto de todo lo que cuenta. En el fondo lo que el novelista trata de hacer es imponer unas vivencias a unos personajes creados por él, pero cuando éstos comienzan a vivir, se salen de los cauces trazados por su creador e intentan, sin lograrlo siempre, vivir su vida a su modo.

⁸² *La Hermana San Sulpicio*, op. cit., p. 241.

⁸³ *Ibid.*, p. 64.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 189.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 188-189.