

LOS CUENTOS DE JACINTO OCTAVIO PICÓN EN EL CONTEXTO DE SU OBRA (VI). LOS CUENTOS: EL DISCURSO

Por *Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo*

Como en el estudio de la *historia*, consideraremos también en el plano del *discurso* (*intriga, argumento, plot, discours*) cinco aspectos fundamentales: *estructura, personajes, espacio y tiempo*, precedidos por el de la *instancia narrativa*, que vendría a ser paralelo al *tema* en el ámbito de la historia.¹

Las citas de los cuentos del autor se harán siempre por nuestra edición de los *Cuentos completos*, indicando sin más entre paréntesis el número del volumen y el número de la página o páginas.²

¹ Continuamos aquí el planteamiento de nuestra anterior entrega, «Los cuentos de Jacinto Octavio Picón en el contexto de su obra (V). Los cuentos: la historia», *CILH*, 40 (2015), pp. 133-261 (que citaremos abreviadamente en lo que sigue *CJOPCO V*). Sobre el desdoblamiento *historia / discurso* véase de nuevo a Gérard Genette, «Discours du récit. Essai de méthode», *Figures, III*, Paris: Seuil, 1972, pp. 65-267 (pp. 71-76); Roland Bourneuf y Réal Ouellet, *La novela*, Barcelona: Ariel, 1975, pp. 44-46; José María Pozuelo Yvancos, «Estructura del discurso narrativo», *Teoría del lenguaje literario*, Madrid: Cátedra, 1988, pp. 226-232; y Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes, *Diccionario de narratología*, Salamanca: Almar, 2002, 2.^a ed., pp. 65-67 y 118-119. Una breve fundamentación metodológica, en nuestro artículo recién citado, quinta entrega de esta serie, pp. 136-137.

² Jacinto Octavio Picón, *Cuentos completos*, edición crítica de Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008, 2 vols., 441 + 460 páginas (Investigaciones Bibliográficas sobre Autores Españoles, 15). Como indicamos en la entrega anterior, damos volumen y página, sin ningún otro signo, ni siquiera coma; por ejemplo: «I 304» significa «volumen I, página 304»; «II 177-179» significa «volumen II, páginas 177-179». Cuando se encadenan referencias en serie, el número romano inicial vale para todas ellas; por ejemplo «II 133, 136, 141, 150» quiere decir «volumen II, páginas 133, 136, 141 y 150».

1. LA INSTANCIA NARRATIVA

Entendemos por *instancia narrativa* lo que ciertos teóricos llaman *figuras de la narración*³, y otros estudiosos, *categorías del relato*⁴, y que Genette parece identificar con la *voz*⁵. Excluimos, no obstante, el *tiempo*, que consideraremos aparte para no perder la coherencia de nuestro modelo de análisis, y nos centraremos en el *foco*, la *voz* y el *modo*, elementos todos que —tal vez ahora más que nunca— no son sino facetas de una única realidad discursiva.⁶

1.1. Foco y voz

La diferenciación de estos dos factores, en especial a partir de los planteamientos de Genette, ha proporcionado al estudio del relato una buena herramienta para su análisis. Se trata de distinguir *quién ve* y *quién narra* los hechos. La respuesta a la primera pregunta daría el *punto de vista*, *perspectiva*, *campo* o *visión*, que Genette, siguiendo a Brooks y Warren (*focus of narration*) propone llamar *focalización*. Y así, partiendo sobre todo de Pouillon y de Todorov y adaptando lo que estos habían planteado⁷, distingue:

1. Relato *no focalizado* o *focalización cero*, que corresponde al *narrador omnisciente* de la crítica anglosajona, a la *visión por detrás* de Pouillon, o a la fórmula *Narrador > Personaje* de Todorov.
2. *Focalización externa*, esto es, el *narrador objetivo* o *behaviorista*, equivalente a la *visión desde fuera* (Pouillon) o a la fórmula *Narrador < Personaje* (Todorov).
3. *Focalización interna*, asimilable al *narrador subjetivo*, la *visión con* (Pouillon) o la fórmula *Narrador = Personaje* (Todorov), y en la que cabe una focalización fija, otra variable y otra múltiple, según sean uno, varios o muchos personajes los que «vean» los hechos narrados.⁸

³ J.M. Pozuelo Yvancos, «Estructura del discurso narrativo», p. 240.

⁴ Ángeles Ezama Gil, *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*. Zaragoza: Universidad, 1992, pp. 173 y ss.

⁵ G. Genette, «Discours du récit...», p. 225.

⁶ A. Ezama Gil las estudia conjuntamente, incluyendo aún al narratorio, en «El narrador», *El cuento de la prensa...*, pp. 194-209, con menciones, por cierto, de algunos relatos de Picón.

⁷ Jean Pouillon, *Temps et roman*, Paris: Gallimard, 1946, pp. 74 y ss.; y Tzvetan Todorov, «Las categorías del relato literario», en AA.VV., *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 178-179.

⁸ G. Genette, «Discours du récit...», pp. 203-206, quien recoge además otras clasificaciones y terminologías (de F. Stanzel, N. Friedman, W.C. Booth, B. Romberg, G. Blin) que no tiene sentido acumular aquí. Para un análisis de estas, véanse Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le «point*

La respuesta a la segunda pregunta, *¿quién narra los hechos?*, nos daría la voz, que tradicionalmente se ha identificado con la persona gramatical —primera, segunda y tercera—, pero que parece más razonable, con Genette, reducir a dos posibilidades, dadas por la oposición *yo-no yo*, de las que resultan el relato *homodiegético* (el narrador está presente en la historia que cuenta) y el relato *heterodiegético* (el narrador está ausente de la historia que cuenta). No caben grados en este segundo supuesto, pero sí en el primero, y dentro de él Genette ha acuñado el término *autodiegético* para el relato autobiográfico, en que el protagonista cuenta su propia historia.⁹

Un pasaje de un cuento de los excelentes de don Jacinto, *Lo ignorado*, nos servirá a la perfección para ilustrar la necesidad de esta dicotomía. Se trata de un relato narrado desde fuera, por alguien exterior a los hechos, pero visto en su totalidad desde el personaje; diríamos, pues, que constituye una narración heterodiegética, de una voz externa, pero con una focalización interna. Si no distinguiésemos los dos planos reseñados, sería imposible determinar con alguna coherencia la perspectiva a la que se somete la narración. Veámoslo:

Carolina permanecía sentada en una butaca pequeña, inclinado el cuerpo hacia adelante, apoyados los codos en las rodillas, puesta la cabeza entre las palmas de las manos, completamente ensimismada y absorta, parados e inmóviles los ojos, como si no le importase o no existiese nada de cuanto había en torno suyo. Así permaneció un rato muy largo, tal vez horas, hasta que al dar las siete la sacó de aquella especie de estupor el timbre sonoro y penetrante de un reloj magnífico que había sobre la chimenea rodeada de candelabros de plata, figurillas de Sajonia y retratos de fotografía puestos en marcos hechos con terciopelos y tisúes antiguos.

Entonces levantó la cabeza, todavía hermosísima; miró a la esfera, y al ver al mismo tiempo aquellas fotografías y aquellos rostros, murmuró débilmente:

«¡Si lo supieran!»

de vue». *Théorie et analyse*. Paris: Corti, 1981, pp. 116-176; y Cesare Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*. Torino: Einaudi, 1984, pp. 85-102. Para un resumen comprensivo acerca de la focalización, consúltense R. Bourneuf y R. Ouellet, *La novela*, pp. 96-101; Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona: Ariel, 1986, pp. 337-339 (s.v. *punto de vista*); Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid: Cátedra, 1985, pp. 110 y ss.; J.M. Pozuelo Yvancos, «Estructura del discurso narrativo», pp. 241-247; y C. Reis y A.C.M. Lopes, *Diccionario de narratología*, pp. 99-106.

⁹ G. Genette, «Discours du récit...», pp. 225 y ss. Véanse asimismo Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris: Seuil, 1973, pp. 64-67; A. Marchese y J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, pp. 337-339 y 421; J.M. Pozuelo Yvancos, «Estructura del discurso narrativo», pp. 247-250; y C. Reis y A.C.M. Lopes, *Diccionario de narratología*, pp. 248-249. Una buena base teórica sobre la perspectiva de la narración se hallará en el capítulo introductorio de Germán Gullón a su libro *El narrador en la novela del siglo XIX*, Madrid: Taurus, 1976, pp. 13-27, después desarrollada, en los estudios que lo componen, con el examen del narrador en obras de varios de los principales novelistas españoles del siglo, concretamente Fernán Caballero, Pardo Bazán, Pereda, Galdós, Clarín y Valera.

Después se fijó en un mueblecillo sobre el cual había un espejo, y levantándose se dirigió hacia él para contemplarse un instante reflejada en la tersa superficie del cristal. Casi no pudo verse por la falta de luz, y, sin embargo, tan convencida estaba de lo que habían mermado sus encantos que, apartándose de allí con pena, tornó a dejarse caer en la butaca (II 234).

No es frecuente que el cuento mantenga constante esta perspectiva. Pero sí lo es que aparezca, más o menos abundante, la focalización interna en momentos o situaciones del relato heterodiegético. *Boda deshecha*, por ejemplo, presenta externamente a la marquesa de Valplata, medio tumbada en una butaca de su gabinete, mirando indiferente a los transeúntes que pasan por la calle en la que va cuajando poco a poco la nevada; hasta que una mendiga se para ante el balcón, ve a la marquesa y tiende la mano hacia ella; ambas sostienen la mirada; y continúa el relato en un segundo capítulo o parte que, con el personaje que llega, pasa a una focalización interna que carga la escena de dramatismo:

Callada y cautamente se abre la puerta que hay al fondo del gabinete, y entra un hombre, que está perdidamente enamorado de la Marquesa, con la cual va a casarse dentro de quince días.

Procurando ahogar en la alfombra el ruido de sus pasos, llega hasta ella sin ser sentido por la dama, y parándose un momento a contemplarla, se detiene y vacila. [...] Ya va el hombre a inclinarse, cuando de pronto la claridad del hueco del balcón atrae su mirada; a través de los vidrios ve a la pordiosera; por la imagen reflejada en un espejo ve a su amante con la vista clavada en la mendiga, y con la rapidez del pensamiento comprende que allí, a dos pasos, está la miseria desfallecida, hambrienta, y allí, a dos palmos, la riqueza harta, perezosa, indolente, que no hace el bien por no moverse... Levantarse, sacar de un cajón unas monedas, abrir el balcón y echarlas a la calle; no hace falta más para que aquel hombre sienta su corazón henchido de alegría; pero aquella mujer por quien él está ciego, aquella dama, a quien va a entregar su porvenir, su albedrío, no se levanta ni hunde siquiera la mano en los bolsillos en busca de una moneda olvidada. Pasan unos instantes: el hombre devora con los ojos a su amada, espiándola con ansiedad horrible. Daría la mitad de su vida por verla levantarse; pero ella no se mueve, y en su rostro, disgustado por la terquedad de la mendiga, comienzan a dibujarse los gestos del hastío, que por fin se resuelven en un bostezo largo y callado... (I 122-123).

Se trata de un proceso no muy distinto del que se da en *El último amor*. Con diferentes propósitos o tonalidades y con mayor o menor presencia, la no coincidencia de foco y voz, esto es, de quien ve y de quien habla, aparece en bastantes de los cuentos de nuestro autor, casi siempre en textos de los años noventa o posteriores. Como en *Contigo pan y... pesetas*:

La serie de impresiones que Enrique iba sufriendo no podía ser más desconsoladora. Las palabras de su novia expresaban claramente que era incapaz de verdadero cariño; que él se había equivocado al juzgarla, y en fin, que la perdía. ¡Y qué bonita estaba! ¡Qué encantadora se ponía para decir todas aquellas cosas que revelaban tanta pobreza de corazón! (I 403).

En *La prueba de un alma*:

Desde la mañana en que Ruiloz habló con la criada confidente de doña Carmen, subieron de punto sus quebraderos de cabeza. Ya sabía cuanto deseó saber; ya conocía el secreto de aquella familia, el motivo de las tristezas de Julia, y, sin embargo, sus dudas eran más dolorosas que antes (II 46).

O *Modus vivendi*:

Estaban los dos en el comedor para no hacer doble gasto de luz: ella cosiendo, él leyendo y mirándola con el rabillo del ojo. La lámpara iluminaba de lleno el rostro de Julia. ¿Qué edad tendría? ¿Treinta? ¿Treinta y cinco? ¿Cuarenta? ¿Acaso más? Poco importaba. El corte de cara era gracioso, los ojos vivos, la boca fresca, el seno y talle no mal formados; tenía las manos muy limpias, las uñas bien cuidadas y en la nuca unos ricillos rubios y deshechos que parecían sedas de oro... ¡Y con qué dulce y tentador movimiento se le alzaba y deprimía el pecho cuando respiraba! (II 68).

También en *Las coronas*:

No hay palabras con que expresar el conjunto de impresiones que experimentó Emilia viendo morir a su marido casi repentinamente, al año y medio escaso de perfecta dicha conyugal. La sorpresa, el miedo y el dolor invadieron su alma; en los primeros momentos creyó que se volvía loca; después, sacando fuerzas de flaqueza, mostró extraordinaria serenidad. Le amortajó, fue tras el féretro hasta la puerta de la escalera, y en seguida, sin que parientes ni amigos pudiesen contenerla, corrió al gabinete, y pegando el rostro al vidrio del balcón, vio ponerse en marcha el cortejo fúnebre, desplomándose sobre la alfombra, rendida a la pesadumbre del dolor, cuando dobló la esquina el carro mortuario. Y, al volver en sí, ¡qué horrible le pareció la soledad! (II 73).

Y en *Los decadentes*:

A las cuarenta y ocho horas de llegar a Chorritos estaban Adolfo y Pepe reneando de su mala estrella. Aunque el médico les había preparado diciéndoles que *aquello dejaba algo que desear* en cuanto a comodidades y diversiones, y que no

pensaran en pasarlo alegremente, sino solo en beber las aguas y hacer vida juiciosa para fortalecerse, jamás pudieron imaginar que hubiese poblacho tan feo y aburrido (II 139).

Igualmente en *Desilusión*:

Cuando don Luis supo la determinación de su nieta se disgustó muchísimo, pero aún fue en él mayor la sorpresa que el enojo. ¿Cómo explicarse aquella ruptura brusca y repentina que daba al traste con una boda concertada a gusto de dos familias, y sobre todo de ambos novios? ¿Qué habría pasado entre ellos? ¿En qué fundaría Soledad resolución tan extrema? (II 166).

Almas distintas:

Y el pobre don Luis, que primero no encontró coche y después no quiso tomarlo por no gastar, corría calles y cruzaba plazas al mismo tiempo que con la imaginación procuraba adivinar el cuadro de desolación que iba a encontrar, la desgracia que temía, las consecuencias que seguirían... Y pensaba también con terror en su mujer; pero sobre todo en las otras: ¡pobre Manuela y pobre Manolita! Entonces surgían los recuerdos de cuando conoció a la madre y de cómo se entendieron. Parecía mentira que hubiese pasado tanto tiempo... (II 246-247).

O *Lo pasado*:

Arrancó el coche. Momentos después, Remedios comenzó a reconocer algunos de los sitios por donde iban pasando. Nunca había vuelto por allí. Sin embargo, su memoria se refrescaba, acudían en tropel los recuerdos... Sí; aquella plaza pequeña con una cruz de piedra en el centro...; aquella calle llena de cacharrerías y puestos de hortalizas...; aquella portada de iglesia con verja semicircular...; la cuesta con una tapia, por cima de la cual sobresalían las acacias cargadas de flores...; la fuente donde un día, al volver a pie, dio una peseta a una niña que lloraba porque se le había roto el botijo...; todo, todo lo mismo (II 337).

Disculpe el lector la acumulación de citas, que aún podrían incrementarse con multitud de pasajes tomados de estos mismos cuentos, o de otros como *El gorrión y los cuervos*, *El gran impotente*, *El nieto*, *El milagro*, *Cuento fantástico*, *Candidato*, *Fruta caída*, *Redención*, *Lo imprevisto*, *Un crimen*, *Divorcio moral*, *La novela de una noche*, *Cura de amores* o *Voluntad muerta*.

Por el contrario, foco y voz se aúnan o coinciden en no pocas ocasiones: el personaje que narra es el mismo que ve o percibe los acontecimientos, con lo que la

perspectiva se torna rigurosa y coherente. Se produce sobre todo en cuentos que presentan un narrador autodiegético en algún caso (esto es, que cuenta una historia en la que es el personaje principal), y con mayor frecuencia homodiegético (es decir, que participa en lo narrado), que narra subjetivamente, o sea, con una focalización interna. Es lo que sucede en el temprano relato ¿.....?, antes titulado *Un recuerdo de viaje*, y en otros que se extienden a lo largo de toda la producción del autor, como *Eva*, *El retrato* (aquí sostenido por su carácter epistolar), *La muerte de un justo*, *Se vende*, *La prudente*, *Doña Georgia*, *Las apariencias*, *La vengativa*, *Elvira-Nicolasa*, *Por si acaso*, *Escrúpulos*, *Modesta*, *La casa de lo pasado*, *Relato del homicida*, *La jovencita*, *El guarda del monte*, *La dama de las tormentas*, *Los dos sistemas*, *La Vistosa*, *La última confesión*, *Drama de familia*, *Lo mejor del hombre*. Bien es verdad que se trata de textos muy variados en algunas de las facetas que conciernen al narrador y al proceso narrativo, pero esto es algo que iremos planteando en adelante.

No obstante todo lo anterior, y al margen de coincidencias o diferencias, convendrá estudiar por separado, en la medida de lo posible, ambos aspectos, el foco y la voz.

1.2. La focalización

Como suele suceder en la narrativa toda del XIX, no es habitual que se produzca en los cuentos de Picón una focalización rigurosa y única, sino que abunda mucho más el cambio de foco, en lo que podríamos considerar un rasgo propio de la omnisciencia: el narrador tiende a variar su relato enfocando alternativamente desde fuera o desde dentro de algún personaje, de manera más o menos continuada o en destellos que alteran una determinada visión dominante.

Cambios aparte, la **narración no focalizada u omnisciente** es la más numerosa en los cuentos de nuestro autor, que tienden a presentar un narrador que ve por encima de sus personajes, inmiscuyéndose en lo narrado con opiniones, juicios de valor, anticipaciones, sospechas, descalificaciones...

Así, en *El cementerio del diablo*, leemos pasajes narrativos o descriptivos como estos (nos permitimos subrayar las intrusiones del narrador):

Asidas a las labores de la piedra, rodeando los fustes de las columnas, han trepado las hiedras y las enredaderas; han brotado flores amarillentas entre las hojas del acanto que ornaba los altos capiteles; y doquiera se dirige la vista, encuentra viva la fuerza de la Naturaleza reposando triunfante sobre las ruinas del esfuerzo del hombre. El tiempo, lento y seguro revolucionario, ha ido, año tras año y lluvia tras lluvia, trocando en artísticos escombros una de las más hermosas fábricas de Europa. [...] Todavía se

conservan en pie la mayor parte de los magníficos sepulcros que labraron de consuno, para encerrar a los muertos, la vanidad y el arte de los vivos: que en ninguna parte lucha tanto el hombre contra el sagrado dogma de la igualdad humana como en los campos de la muerte. Allí se graban en duras piedras los títulos y honores de los que fueron; la ciencia, impotente para estudiar el alma, impide por algunos años la putrefacción del cuerpo, y el arte, que no sabe devolver a la forma muerta la belleza, esculpe el mármol y cincela el bronce para protestar de la invasión espantosa que todo lo destruye y aniquila. [...] Todos los estilos, todas las tendencias están representadas, dándose juntas, como en un museo labrado por muchas generaciones, la sublime sencillez griega, la fastuosa decadencia romana, el pesado estilo románico, la lujosa ornamentación del bizantino, la ojiva gótica del católico, la mundanal arquitectura del árabe soñador e indolente, y luego, a modo de hermosa síntesis de la historia del arte, las maravillas de aquel Renacimiento que casi llegó a la perfección por el estudio de la antigüedad y la Naturaleza (I 97-99).

La amenaza se inicia con esta estampa:

Sonaron las campanadas del medio día y de allí a poco la puerta comenzó a despedir en oleadas de marea humana la muchedumbre cansada y silenciosa que componía el personal de los talleres. Nadie hablaba: no hacía el varón caso de la hembra, ni buscaba la muchacha el halago del mozo, ni el niño se detenía a jugar. Los fuertes parecían rendidos, los jóvenes avejentados, los viejos medio muertos. ¡Casta dos veces oprimida por la ignorancia propia y el egoísmo ajeno! (I 235).

En *La monja impía*, la presentación del personaje se halla bastante lejos de la objetividad: «Era joven, bonita y de mirada muy inteligente: bastaba verla una vez para adivinar en ella ese tipo de monja lista, vivaracha y alegre que suele haber en todos los conventos y que acaba por escaparse del claustro, morir de tristeza o suicidarse» (I 175). En una línea parecida, pero más sutil, nótese las connotaciones con que carga el narrador a los personajes de *Lobo en cepo*:

A una ilustre ciudad española, donde los hombres trabajadores y valientes nacen de mujeres virtuosas y bellas, llegaron hace años dos viajeros, cuyos trajes negros ni eran enteramente seculares ni del todo eclesiásticos. Uno de ellos hablaba, aunque dulcemente, como superior; otro escuchaba con humildad y respondía con respeto. Eran ambos de continente severo, rostro lampiño y mirada que pareciera humilde si no fuese por lo tenaz, reveladora de una voluntad poderosísima. Tenían mansedumbre en la voz, daban a sus palabras el acento de una afabilidad melosa y persuasiva, pero a veces sus pupilas parecían incendiarse en el rápido e involuntario fulgor de una energía indomable.

Pocas horas después de su llegada celebraron varias entrevistas misteriosas con gentes adineradas de la población, y a los tres días firmaron, ante notario y como súbditos de potencia extranjera, la escritura de compra de un caserón antiguo convertido en fábrica por un industrial que, arruinado durante la guerra civil, tuvo que malvender su hacienda. De esta suerte la paz vino a ser provechosa, quizá, para los mismos que atizaron la lucha (I 364).

Alguna vez se muestra malicioso, como cuando, en *La Nochebuena de los humildes*, alude a la amistad del cura expatriado y su feligresa, en una curiosísima perspectiva en apariencia objetiva, pero omnisciente en el fondo (o tal vez subjetiva):

Jamás llegó a ponerse en claro qué relación amistosa o qué afecto más íntimo existía entre Valero y doña Gertrudis; pero las malas lenguas, que todo lo envenenan, hablaban pestes de ellos fundándose únicamente en que don Tomás iba casi todos los días a casa de la bordadora, en que se encerraban solitos pasando así las horas muertas, y en que ella, a pesar de su tacañería, compraba para obsequiarle lo más caro. ¿Cómo correspondía él a tanta fineza? ¿Pagaba en consejos para bordar? ¿Prodigaba reflexiones que hiciesen soportable la emigración? ¿Contribuía al mayor perfeccionamiento de la vida cristiana? ¡Dios lo sabe! (I 336).

Añádanse otros pasajes posibles de cuentos como *La buhardilla* («Eran estas buhardillas habitación de gente pobre que vivía en contacto frecuente con los ricos: así estaban cercanos la necesidad y el remedio, hermoso maridaje que aplaca la envidia de los que no tienen y amansa el egoísmo de los que poseen», I 242); *La recompensa* («¿Qué contraste el formado por la vida y la muerte que allí se mostraban con toda su brutal realidad! ¡Qué lástima de mujer, tan hermosa y tan buena! ¿Qué falta hacía a nadie arrancarle la existencia como se descuaja una planta? ¿Ni qué falta hacían en el mundo aquellos angelitos?», I 328); *Las consecuencias* («Y habló también con miss Débora, mostrándose enojada por su exceso de condescendencia con la niña; pero expresándose con increíble falta de energía, como si diese quejas a una amiga que le hubiera hecho un desaire, acobardándose ante la idea de que la inglesa se despidiera de la casa», II 119); y bastantes más de estos mismos cuentos o de otros como *En la puerta del cielo*, *El olvidado*, *El agua turbia*, *Los favores de Fortuna*, *El nieto*, *El milagro*, *Sacramento*, *Voz de humildad*, *La Perla*, *Una venganza*, *Ayer como hoy*, *La lección del Príncipe*, *Lo más excelso*, *La verdadera*, *La flor de la patata*, *Rosa la del río...*, en los que la omnisciencia del narrador domina del todo el relato.

A ellos habría que sumar los muchos textos que combinan focalización y no focalización, alternando momentos de *visión por detrás* con otros de *visión con*, y algunos, menos, de *visión desde fuera*, esto es, la focalización cero con la focalización interna y

alguna vez externa: el narrador interviene unas veces, pero otras ve a través del personaje, o incluso percibe de manera objetiva. Tenemos así un cambio de foco, una **focalización variada** en cuentos como *Desencanto* (un narrador omnisciente ve a veces por encima de los personajes; otras, percibe en tiempo simultáneo desde cada uno de los dos protagonistas; se muestra limitado, objetivo y hasta vacilante; transcribe varias cartas de Soledad); *Amores románticos* (un narrador externo, omnisciente a veces, sabedor de cosas *ocultas* al observador, va pasando a ser paulatinamente limitado, en limitación que va dosificando, para acabar identificando su punto de vista sucesivamente con Manuel y Felisa); *La prueba de un alma* (el narrador omnisciente, al avanzar el relato, ve a través de Ruiloiz, y al final, de Julia); *Candidato* (el narrador altera su punto de vista omnisciente para identificar su percepción ya con Cegato, ya con Chirasol, ya con Carolina, y concluir con un desenlace en que se muestra objetivo); *Caso de conciencia* o *La hoja de parra* (la omnisciencia inicial da paso a un narrador que deja de tutelar al lector a través del estilo directo casi constante); entre otros como *El pecado de Manolita*, *Todos dichosos*, *El socio*, *La cuarta virtud*, *Hidroterapia y amor*, *Los triunfos del dolor*, *Contigo pan y... pesetas*, *Envidia*, *El gorrión y los cuervos*, *El gran impotente*, *Modus vivendi*, *Santificar las fiestas*, *Cuento fantástico*, *Fruta caída*, *Redención*, *Los decadentes*, *Cosas de ángeles*, *El pobre tío*, *El padre*, *Un crimen*, *Almas distintas*, *Tentación*, *La novela de una noche*, *Cura de amores*, *Narración* o *Voluntad muerta*.¹⁰

No obstante el predominio de la omnisciencia, hay que decir que esta resulta en general relativamente comedida. Queremos decir que Picón casi nunca *se sale* formalmente de los límites del relato: no sermonea al lector, ni se dirige a él de forma expresa, ni busca explícitamente su complicidad. La perspectiva autorial, que la hay, queda contenida en el marco de la ficción, sin romper la ilusión narrativa, y aquí Picón se revela como un cuentista moderno, muy alejado en ello no ya de Fernán Caballero, sino de Pereda, Valera, y hasta de Pardo Bazán, quien en este aspecto resulta bastante más absorbente que nuestro don Jacinto.

La **focalización interna** aparece muy a menudo, pero, como acabamos de exponer, las más de las veces en cuentos en que alterna con la no focalización o narración omnisciente. Cuando no se combina, resulta en Picón casi exclusiva de los relatos homodiegéticos (o textos narrados por un personaje de la historia), y escasea, por tanto, en las narraciones heterodiegéticas (aquellas en que el narrador no participa como personaje).¹¹

¹⁰ Obviamos conscientemente el estudio de las alteraciones, quiebras o infracciones momentáneas de la focalización en cada uno de los cuentos, esto es, las restricciones o los excesos infundados del campo de visión (que Genette ha designado respectivamente con los términos *paralipsis* y *paralepsis*), pues ello nos conduciría a un análisis pormenorizado que excedería con mucho los planteamientos de nuestro estudio. Véase G. Genette, «Discours du récit...», pp. 211-213.

¹¹ Véase a continuación —en el apartado 1.3, dedicado a la voz— la consideración de uno y otro tipo

Los cuentos en los que un narrador externo al relato ve a través del personaje son en su mayor parte textos en que alguien cuenta una historia ajena en absoluto a él. Es narrador de una historia en que no participa y de la que se limita en ocasiones a ser simple introductor, sin mayor participación que la de quien describe el marco —una tertulia, reunión, comida, sobremesa...— y pasa a ser narratario de un relato en el cual un segundo narrador cuenta su caso¹². Alguna vez su papel se limita sin más a abrir la narración, cediendo la palabra de inmediato a ese segundo narrador. Así sucede en *La última confesión*, que comienza: «Ella misma me lo contó de este modo»; y continúa: «—Para comprender y apreciar lo que sufrí —dijo— hay que tomar las cosas desde muy atrás» (II 345). A partir de ese momento, esta segunda narradora tiene la palabra hasta el final de la pieza, con la consiguiente desaparición del narrador inicial. También en *Las apariencias*, donde todo el papel del narrador primero se reduce al inicial «Mi amigo contó su aventura de este modo» (I 291). No muy diferente es lo que ocurre en *El deber*. Se abre con esta presentación del narrador: «Estábamos hablando de crímenes extraordinarios y procesos célebres por sus causas o por sus circunstancias, y, como era natural, algo se dijo también de la intervención más o menos acertada de los jueces y de su mayor o menor rectitud. Cada uno de los presentes refirió algún caso interesante o curioso, y se pronunció varias veces la palabra *deber*. Don Cristóbal dijo de pronto» (II 129). Después de las palabras anunciadas del personaje y de otra breve intervención del narrador, la narración dependerá de este don Cristóbal, y el primer narrador sólo volverá a asomar tímidamente en dos ocasiones, para puntear el relato del personaje («nos decía don Cristóbal», II 133; y «acabó diciendo don Cristóbal», II 134).

En otras ocasiones, planteamientos semejantes en su inicio no suponen la desaparición ulterior del narrador, o casi, sino que este sigue tutelando el relato con intervenciones frecuentes (*Drama de familia*), con una presencia constante en forma de ágil diálogo con el segundo narrador (*Elvira-Nicolasa*), o a través de una notoria implicación no solo en el proceso narrativo, sino también en su alcance o en sus consecuencias (*Doña Georgia*). Caso muy destacado nos parece el de *Virtudes premiadas*, en el que la focalización interna de la narración homodiegética comunica al relato un lirismo que viene a constituir uno de sus más acabados logros.

En fin, a estos parámetros del cuento narrado por alguien que no participa en la historia sino como introductor que se convertirá en narratario más o menos presente en el texto pertenecen aún relatos como *La muerte de un justo*, *La prudente*, *Un sa-*

de relato, al margen de su focalización. Sin embargo, en las líneas que siguen, como observará el lector, no siempre es posible discriminar nítidamente foco y voz.

¹² Tendremos oportunidad en adelante de tratar separadamente de todo ello: narración enmarcada, espacio del discurso, presencia del narratario y niveles intradieгéticos.

bio, *Los grillos de oro*, *La gran conquista*, *Modesta*, *La casa de lo pasado*, *El guarda del monte*, *Los dos sistemas* y *La Vistosa*. En el caso de *Escrúpulos*, por el contrario, el narrador cuenta a un narratario anónimo una historia en la que aquel sí participa.

La focalización interna fija y rigurosa va casi siempre de la mano del relato homodiegético —y a veces autodiegético— y se produce en varios cuentos, alguno excelente a causa sobre todo de ese rigor absoluto del punto de vista, como es el caso de *Relato del homicida*. Es también factor notable de *El retrato* o *La vocación de Rosa*, y elemento de otros cuantos textos, diversos tanto en carácter como en calidad: hablamos de *Aventura*, *Se vende*, *Eva*, *La vengativa* y *Por si acaso*. En un caso, el de *Sacrificio*, se ofrece una focalización interna variada, con dos partes que reproducen, respectivamente, párrafos de una carta (I 436-439) y fragmentos de un diario (I 439-441); y en otros dos, los de *Divorcio moral* y *La cita*, se varía la focalización de uno a otro de los dos personajes implicados en ambos textos, en el segundo de ellos de un modo bastante riguroso.

Esta focalización interna asociada a la narración homodiegética, por último, presenta en alguna ocasión historias relativamente (¿.....?, *Lo mejor del hombre*) o completamente ajenas al narrador (*Lo ideal*, *La jovencita*).

Son pocos, como indicábamos, los relatos heterodiegéticos que ofrecen una focalización interna. Un caso preciso, y excelente, es el de *Lo ignorado*, y diversos grados de subjetividad ligada al personaje encontramos en *Las coronas*, *El hijo del camino*, *Las plegarias* y *Lo imprevisto*.

En cuanto a la **focalización externa**, esto es, la que depende de un narrador objetivo (la *visión desde fuera* de Pouillon, correspondiente a la fórmula *Narrador*<*Personaje* de Todorov), se da de un modo estricto, o casi, en relatos exclusiva o mayoritariamente dialogados —algunos de ellos en modo teatral o cuasiteatral, y cercanos por tanto a los relatos, si es que vale el término en esta ocasión, sin narrador, cuestiones sobre las que volveremos—. Un texto destacable en este sentido puede ser el de *Un suicida*, en el cual la presencia del narrador queda restringida a las puras expresiones performativas o elocutivas, que en todo el cuento son solo estas, ni una más: «dijo aquel viejecito», «dijeron casi al mismo tiempo varias voces de mujer», «repuso el viejecito» (I 424), «continuó el viejecito», «concluyó diciendo el viejecito» (I 425); no muy lejos, por cierto, del planteamiento de *Cibelesiana*, *Confesiones*, *Moral al uso* y *El que va y el que viene*. En un grado menor, también alcanza la focalización externa a un cuento como *Dichas humanas*, y a otros en que predomina la escena dialogada, como *El horno ajeno*, *Filosofía* y *La chica de la caja*. A todo lo cual cabe agregar aún alguna pieza que presenta una focalización variada, que pasa de externa a interna en el caso de *El último amor*, y que oscila en la alternancia entre ambos tipos en *Desilusión*.

Aspecto muy relacionado con la focalización —y con otros como la voz, el tiempo o el tipo de discurso— es el de la **distancia**, entendida como la posición del narrador, sujeto de la enunciación, con respecto a la historia y especialmente a los personajes¹³. En general, tiende a producirse lejanía en la representación dramatizada o dialogada (lo que Lubbock llamó *showing*, y la crítica angloamericana, *escena*), donde el papel del narrador se desvanece, y cercanía o lejanía en la representación narrativizada (*telling* o *sumario*), en que el narrador manipula la historia a su albedrío.¹⁴

Examinados a esta luz los cuentos de Picón, se observa con frecuencia la simpatía del autor hacia muchas de sus criaturas a través de la complicidad del narrador, del enfoque cercano con que las representa, ya sea mediante el empleo de la primera persona gramatical, ya a través de la pintura de su carácter, ya en la moralidad de su actuación...

Bastantes de ellas son víctimas. La mujer, por ejemplo, en muchas ocasiones: víctima del marido (*El deber*) o de los hombres (*La Vistosa*), e incomprendida por la sociedad en su conducta amorosa (*La prudente*, *Divorcio moral*, *Desilusión*) y personal (*La vocación de Rosa*). También el obrero (*La amenaza*, *El hijo del camino*), el exiliado (*Virtudes premiadas*), el pobre (*La buhardilla*), el loco (*Lo mejor del hombre*), el artista (*La cuarta virtud*), la persona deforme (*El padre*), el ser humano con sus miserias (*Las plegarias*). En otras ocasiones, se trata de personajes bondadosos (el sacerdote de *Santificar las fiestas*, el don León de *El nieto*), juiciosos y prudentes (el don Luis de *Un sabio*, la viejecita *Doña Georgia*), íntegros (Ruiloiz y Julia en *La prueba de un alma*), honrados (Mariano en *Tentación*), sinceramente enamorados (el Manuel de *Amores románticos*, los sesentones de *Boda de almas*), caritativos (Pedro en *Lo más excelso*, Estéfana y Pilar en *La verdadera*), agradecidos (Antonia en *La chica de la caja*), comprensivos y compasivos (don Cristóbal en *El deber*).

Por el contrario, no faltan, ni mucho menos, aquellos de los que el autor —a través del narrador, claro está— se distancia con mayor o menor nitidez. Emplea unas veces para ello la visión objetiva (*Confesiones*, *Dichas humanas*, *Relato del homicida*), y más comúnmente la valoración a través del punto de vista omnisciente (*El olvidado*, *El socio*, *Los triunfos del dolor*, *Cura de amores*), que se refuerza en ocasiones con el empleo de la ironía (*El agua turbia*, *Los favores de Fortuna*), alguna vez el equívoco (*El pecado de Manolita*), la burla (*Todos dichosos*, *Cosas de antaño*, *Candidato*) o la caricatura (*La Nochebuena de los humildes*). Son recursos que se ponen al servicio de la censura

¹³ Véase G. Genette, «Discours du récit...», pp. 184-186, que parte de Wayne C. Booth, *La retórica de la ficción* [1961], Barcelona: Bosch, 1974; así como R. Bourneuf y R. Ouellet, *La novela*, pp. 98-99, y C. Reis y A.C.M. Lopes, *Diccionario de narratología*, pp. 67-69.

¹⁴ La distinción se debe a Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* [1921], London: Jonathan Cape, 1965. Véanse una vez más R. Bourneuf y R. Ouellet, *La novela*, pp. 98-99; y C. Reis y A.C.M. Lopes, *Diccionario de narratología*, pp. 221-222 (s.v. *representación*), que traen una síntesis excelente.

o la condena de la inmoralidad, la intolerancia, la incompreensión..., en personajes que anteponen el egoísmo a los sentimientos (Titina, de *Contigo pan y... pesetas*), que no tienen más ley que el interés (los sobrinos de *El gorrión y los cuervos*) o el enriquecimiento (el don Fructuoso de *El gran impotente*), que se alejan de la vida en su profunda ignorancia (el *sabio* de *Hidroterapia y amor*), que se desentienden de la educación de los hijos (los padres de *Las consecuencias*), que pretenden hacer de la salvación de su alma un negocio (doña Ana en *Redención*), que esclavizan y hasta anulan al ser humano por medio del fanatismo religioso (los eclesiásticos de *Voluntad muerta*)..., entre otros falsos (el señorón de *La hoja de parra*), pisaverdes (los jovencitos de *Los decadentes*), infieles (Antonia en *Cadena perpetua*) o taimados (Pepita en *Narración*).

Asimismo, no son pocos los cuentos en cuyas páginas se contraponen la visión cercana y amable con que se presenta a unos personajes, con el enfoque alejado y adverso que se proyecta sobre otros. Es un procedimiento de corte omnisciente que refuerza la lección que se desprende del texto, y que constituye, como veremos, una de las manifestaciones del dualismo o bimetración que tanto emplea Picón en sus narraciones breves¹⁵. Lo hallamos, por tanto, en cuentos impregnados de una perceptible carga ideológica: *La monja impía* (con la simpatía que despierta sor Gervasia frente a la antipatía de las demás monjas), *Caso de conciencia* (que confronta la conducta de una y otra hermana), *La Nochebuena del guerrillero* (en que se oponen las víctimas liberales a los verdugos carlistas), *La recompensa* (que descalifica a las monjas, tutor y otros frente a la visión favorable de Susana y sobre todo de Valeria), *Lobo en cepo* (que nos sitúa muy cerca de don Gaspar y muy lejos de los eclesiásticos), *Envidia* (que condena con dureza el ser y el proceder de Jaime frente a Tomás y Perico), *El milagro* (con el evidente apego a Severiana, la criada, y la censura de Damián, Casilda y los demás), *La última confesión* (donde de nuevo el narrador se inclina resueltamente hacia la joven y su familia, en tanto que rechaza la actuación del cura), *Desencanto* (con la visión favorable de Soledad frente al despego hacia Luis). A ellos hay que agregar aún varios de los *dramas de familia*, en que asistimos a la incompreensión o al enfrentamiento más o menos larvado —ya serio, ya cómico— entre marido y mujer, a causa de la incompatibilidad de caracteres (*Lo imprevisto*) o de la infidelidad (*Un crimen*, *Drama de familia*); entre marido por una parte y mujer e hijas por otra (*Modus vivendi*, *Almas distintas*), o entre madre e hijas (*El pobre tío*); en todos los cuales el narrador toma partido decidido a favor de unos y en contra de otros.

¹⁵ Lo señaló Hazel Gold (*Jacinto Octavio Picón: el liberalismo y la novela del siglo XIX*. Tesis doctoral [1980], Ann Arbor: UMI, 1986, p. 309), condenando la construcción maniquea de los caracteres morales por medio de la contraposición en cuentos como *Rivales*, *Los triunfos del dolor* y *Caso de conciencia*.

Considerada en un **nivel psicológico**, la focalización puede abarcar el mundo exterior, el mundo interior, mezclar ambos, o reducirse a la percepción puramente sensorial, objetiva a ultranza, cuyo máximo ejemplo histórico viene dado por el *nouveau roman* francés del siglo pasado, y en especial por Robbe-Grillet al comienzo de *La jalousie*.¹⁶

En los cuentos de Picón, predomina con amplitud la **percepción subjetiva**. Se ha dicho, con toda razón, que don Jacinto es el más caracterizado cultivador del cuento psicológico realista-naturalista¹⁷. Y los datos del análisis vienen a confirmarlo sin sombra de duda, puesto que se impone a menudo en ellos (con diversos grados y matices que aquí nos resulta imposible ni siquiera esbozar) la subjetividad del narrador, del personaje, o del narrador-personaje, en una larga lista que abarca una cincuenta de relatos: *En la puerta del cielo, ¿.....?*, *Lo ideal*, *Eva*, *El retrato*, *La muerte de un justo*, *Se vende*, *La cita*, *La prudente*, *Virtudes premiadas*, *Un sabio*, *Doña Georgia*, *Las apariencias*, *La vengativa*, *La vocación de Rosa*, *La gran conquista*, *Elvira-Nicolasa*, *Las coronas*, *Cuento fantástico*, *Por si acaso*, *El deber*, *El último amor*, *Voz de humildad*, *Escrúpulos*, *Modesta*, *Cosas de ángeles*, *La Perla*, *Aventura*, *Lo imprevisto*, *La casa de lo pasado*, *Ayer como hoy*, *La lección del Príncipe*, *Lo ignorado*, *Relato del homicida*, *La jovencita*, *Almas distintas*, *Tentación*, *La novela de una noche*, *El guarda del monte*, *La dama de las tormentas*, *Los dos sistemas*, *La Vistosa*, *La última confesión*, *Drama de familia*, *Desencanto*, *Voluntad muerta*, *Lo mejor del hombre*.

A ellos debe añadirse además otro buen número de cuentos en que la percepción subjetiva aparece mezclada o asociada a la objetiva. En algunas ocasiones, esta

¹⁶ Véase Boris Uspenski, *A poetics of composition. The structure of the artistic text and typology of a compositional form*. Berkeley: University of California Press, 1973, que citamos a partir de J.M. Pozuelo Yvancos, «Estructura del discurso narrativo», pp. 246-247. De la novela de Alain Robbe-Grillet (*La jalousie*, Paris: Minuit, 1957), como conocerá el lector, hay traducción española, de Juan Petit: *La celosía*, Barcelona: Seix Barral, 1958.

¹⁷ Afirma resueltamente Baquero Goyanes que Picón «es tal vez el más prototípico creador de cuentos psicológicos, hasta tal punto que todas sus narraciones podrían ser encuadradas aquí [en el apartado de *Cuentos psicológicos*] sin excesiva violencia. Los relatos de Picón rara vez suelen versar sobre acciones exteriores, describiendo generalmente las que tienen lugar almas adentro, aunque no siempre pueda hablarse de una intención moral» (Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid: CSIC, 1949, p. 646). En el mismo sentido (intención moral aparte; véase *CJOPCO V*, apartado 2.1.4, pp. 157-158) se pronuncian Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo, tanto en su memoria de Licenciatura, *Los cuentos de Jacinto Octavio Picón*, Universidad Complutense de Madrid, 1977, pp. 94-96, como en su libro *El cuento español del siglo XIX*, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003 (capítulo «Jacinto Octavio Picón: esteticismo y moral», p. 221), y Yolanda Latorre, «El espíritu como búsqueda en los cuentos de J.O. Picón», en Jaume Pont (ed.), *El cuento español en el siglo XIX. Autores raros y olvidados*, Lleida: Universitat, 2001, pp. 157-170 (p. 158), quien escribe: «Es significativa la capacidad de Picón para explorar la realidad y describirla, así como resulta vivamente interesante su talento a la hora de penetrar en las conciencias».

amalgama se apoya con firmeza en la naturaleza metadieética o hipodieética del relato (carácter este que estudiaremos a continuación), esto es, en los diversos niveles de enunciación narrativa que ofrecen textos como *Los grillos de oro*, *Un suicida*, *Desilusión*, *Cadena perpetua* o *La chica de la caja*. Pero con mayor asiduidad se produce en narraciones que presentan un planteamiento formalmente objetivo, externo, dotado sin embargo de una manifiesta subjetividad, ya en las intervenciones de los personajes, ya en el acercamiento a ellos del narrador. También con muy diversos grados y matices, nos hallamos ante una extensa nómina que comprende otros cuarenta títulos largos: *La lámpara de la fe*, *Boda deshecha*, *La monja impía*, *Caso de conciencia*, *La amenaza*, *La buhardilla*, *El olvidado*, *La Nochebuena del guerrillero*, *La recompensa*, *La Nochebuena de los humildes*, *Amores románticos*, *Lobo en cepo*, *El hijo del camino*, *Hidroterapia y amor*, *Los triunfos del dolor*, *El agua turbia*, *Contigo pan y... pesetas*, *Envidia*, *Los favores de Fortuna*, *El gorrión y los cuervos*, *Las plegarias*, *El gran impotente*, *La prueba de un alma*, *El nieto*, *El milagro*, *Modus vivendi*, *Las coronas*, *Sacramento*, *La hoja de parra*, *Candidato*, *Fruta caída*, *Las consecuencias*, *Redención*, *Los decadentes*, *El pobre tío*, *El padre*, *Un crimen*, *Divorcio moral*, *Lo más excelso*, *La verdadera*, *La flor de la patata*, *Rosa la del río*, *Cura de amores*, *Lo pasado*, *Narración*.

He aquí, pues, casi un centenar de cuentos —cerca de las cuatro quintas partes del total— en el que domina o se presenta de manera significativa la mencionada percepción subjetiva.¹⁸

En consecuencia, la **visión objetiva** es, relativamente, muy escasa. Objetividad estricta, o casi, es la que hallamos en *Confesiones*, *Cibelesiana*, *Dichas humanas*, *El horno ajeno*, *Filosofía*, *Moral al uso* y *El que va y el que viene*, cuentos todos ellos en que predomina la escena y la forma dialogada. Y en esencia objetiva podría considerarse tal vez la de *El cementerio del diablo*, *Todos dichosos*, *El socio*, *La cuarta virtud* y *Una venganza*. Agréguese aún los casos de *El peor consejero*, *Sacrificio*, *Las lentejuelas*, *Boda de almas* y *Rivales*, que son textos sin narrador —unos, transcripción directa de cartas u otros escritos, sin intermediario expreso; otros, diálogo puro—, y tendremos completo el panorama.¹⁹

¹⁸ No deja de ser significativo, a este respecto, que, de los 21 cuentos que Robert M. Fedorchek reúne en su antología traducida (*Moral Divorce» and Other Stories by Jacinto Octavio Picón*, Lewisburg: Bucknell University Press, 1995), perfectamente representativa, nada menos que 12 de ellos pertenezcan, según el profesor estadounidense, a esta categoría del cuento psicológico: «stories of conscience, of psychological inquiry» («Translator's Foreword», p. 11).

¹⁹ No obstante, permítasenos una reflexión al margen: si parece razonable considerar estas piezas como dotadas de un grado máximo objetividad al carecer de cualquier instancia narrativa, enfocadas desde los personajes alcanzarían un grado máximo de subjetividad; lo que no deja de constituir una curiosa paradoja: puesto que nadie cuenta (objetividad), accedemos directamente al personaje (subjetividad).

Cabe considerar también en la focalización, como hace de nuevo Uspenski, un **nivel ideológico**²⁰, es decir, el componente que de su ideario traslada el narrador en la perspectiva del relato. Se trata de un aspecto no ya aplicable, sino inexcusable en un caso como el de Picón, quien —lo vimos—²¹ nutre de sus creencias y descreimientos, juicios y valores, a muchas de sus criaturas literarias, a través de las intrusiones del narrador, de los caracteres y conductas de los personajes, del desarrollo de la historia o de su desenlace. Pero eso sí, y conviene no olvidarlo, integrándolo en el relato, narrativizándolo, valga el término, sin salirse nunca de sus límites, sin apelar jamás al lector, sin una sola moraleja explícita.

Un somero examen de los cuentos piconianos a esta luz nos lleva a encontrar en ellos, desde algún florilegio de pensamientos del Picón joven (*El epitafio del Doctor*, *Lo ideal*) hasta la crítica del papel de la Iglesia y sus ministros (*La lámpara de la fe*, *El pecado de Manolita*, *La monja impía*, *Caso de conciencia*, *La cuarta virtud*, *Lobo en cepo*, *La última confesión*, *Voluntad muerta*), de la vivencia social de la religión (*El olvidado*, *Redención*), o la denuncia de la milagrería y la literatura *devota* (*El pecado de Manolita*, *El milagro*); pasando por las muestras de su simpatía por los débiles, desfavorecidos y marginados (*En la puerta del cielo*, *La amenaza*, *La buhardilla*, *Dichas humanas*, *El hijo del camino*, *Por si acaso*, *El padre*, *La flor de la patata*, *Lo mejor del hombre*), y en especial por la mujer, sobre todo en relación con su dignidad como persona en el amor, en el matrimonio y en la sociedad en general (*La prudente*, *Sacrificio*, *La prueba de un alma*, *Desilusión*, *El pobre tío*, *Cadena perpetua*, *Almas distintas*, *Divorcio moral*, *Boda de almas*, *La Vistosa*, *Desencanto*, *Rivales*); el ejemplo de la virtud en distintas facetas: positivas, como la integridad moral (*La muerte de un justo*, *Virtudes premiadas*, *La recompensa*, *Escrúpulos*), incluso por encima de la legalidad (*El deber*), como la honradez (*Tentación*); la caridad (*Lo más excelso*, *La verdadera*), la abnegación (*Después de la batalla*) y la gratitud (*La chica de la caja*); o negativas, con la crítica de la injusticia y la desigualdad (*Las plegarias*, *Cosas de ángeles*), de la insensibilidad y la incompreensión (*Boda deshecha*, *El retrato*), de la envidia (*Envidia*), de la irresponsabilidad de los padres en la educación de los hijos (*Las consecuencias*), de la hipocresía social y moral (*El horno ajeno*, *Filosofía*, *El agua turbia*, *Sacramento*, *La hoja de parra*, *Moral al uso*), de la superficialidad y la ignorancia (*Los decadentes*, *La novela de una noche*), de la mediocridad (*Los favores de Fortuna*), del egoísmo (*Boda deshecha*, *Contigo pan y... pesetas*, *El gorrión y los cuervos*), de la infidelidad (*Rosa la del río*), de la in-

²⁰ Nos remitimos de nuevo a B. Uspenski, *A poetics of composition...*, a partir de J.M. Pozuelo Yvancos, «Estructura del discurso narrativo», p. 247.

²¹ En los apartados 2.1.9, «El fondo ideológico», y 2.3.7, «Proyección de Picón», pp. 192-194 y 235-236, respectivamente, de *CJOPCO V*.

consecuencia (*Cuento fantástico*), de la violencia y la crueldad (*La Nochebuena del guerrillero*). Además de otros planteamientos y reflexiones de orden histórico-político (*Voz de humildad, La Perla, Ayer como hoy, La lección del Príncipe*), artístico y literario (*Doña Georgia*), vital o existencial (*El último amor, Los triunfos del dolor*), educativo (*El nieto, Los dos sistemas*) y hasta biográfico (*Aventura*).

Ello implica que sea en verdad muy corto el número de cuentos en los que no se produce la referida proyección ideológica del narrador, y por ende, del autor. No creemos que pasen de estos cuatro: *El ideal de Tarsila, Candidato, Lo imprevisto y Lo ignorado*, en alguno de los cuales aún mantendríamos reservas sobre esta ausencia. En todo caso, sea cual sea el criterio que se aplique, nuestro análisis nos confirma la presencia abrumadora de este componente ideológico en la focalización de los cuentos de don Jacinto.

Permítasenos un apunte final acerca del **tono** que el narrador emplea en su relato. Es este un aspecto que apenas encontramos en los estudios sobre la narrativa, ni en la teoría ni en la práctica, y nos parece, sin embargo, necesario para completar la consideración de la perspectiva, punto de vista o focalización.²²

En los cuentos del autor madrileño, la norma o pauta viene dada por un tono neutro, indefinido, natural, hasta serio, en el que se narra la mayor parte de ellos. Tomados casi al azar: *El retrato, Después de la batalla, Caso de conciencia, Doña Georgia, Los triunfos del dolor, El gorrión y los cuervos, Santificar las fiestas, Escripulos, Cadena perpetua, Un crimen, Tentación, La chica de la caja, Drama de familia*, entre varias decenas más, responderían al citado patrón.

No faltan, ni mucho menos, los que presentan un tono grave, solemne incluso en ocasiones. No dudaríamos en calificar así a *La amenaza, El hijo del camino, La Nochebuena del guerrillero, Los triunfos del dolor, La prueba de un alma, Las consecuencias, El deber, El último amor, Voz de humildad, La Perla, Cadena perpetua, La casa de lo pasado, Un crimen, Ayer como hoy, La lección del Príncipe, Relato del homicida, La jovencita, Almas distintas, Divorcio moral, La flor de la patata, El guarda del monte, La última confesión, Desencanto, Voluntad muerta y Lo mejor del hombre*. En algún caso, y orientada fuertemente por el desenlace, esta gravedad se hace trascendente o idealizadora (*El padre*), emotiva (*Lo más excelso, La verdadera, Boda de almas*), y hasta truculenta (*Una venganza*).

Es también a veces la conclusión de la historia la que aporta elementos festivos a un tono en general natural o no definido, lo que sucede en textos como *En la puerta*

²² Véanse, no obstante, Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires: Marymar, 1979, pp. 117-118, y Aurora de Albornoz, «Un cuento de Gabriel García Márquez, “El ahogado más hermoso del mundo”», en *El comentario de textos, 2. De Galdós a García Márquez*. Madrid: Castalia, 1974, pp. 283-316, especialmente, pp. 298-302.

del cielo, Hidroterapia y amor, El gran impotente, El nieto, Sacramento, Redención, El pobre tío, La dama de las tormentas y Cura de amores.

Finalmente, en varios más se emplea un tono ligero, festivo, burlón, alguna vez jocoso y zumbón, otras satírico, picante, incluso irreverente, que en general produce cuentos muy logrados, además de divertidos, claro está. Confesamos que, leyendo algunos de ellos, lamentamos que don Jacinto no haya perseverado por este camino²³. Nos referimos a piezas como *Todos dichosos, El socio, El agua turbia, Modus vivendi, Las coronas, Candidato o Lo imprevisto*, a las que deben sumarse aún otras diversas, pero que comparten con las anteriores el citado tono festivo: *Cosas de antaño, El pecado de Manolita, Confesiones, Las apariencias, La Nochebuena de los humildes, Los favores de Fortuna, El nieto, El milagro, Los decadentes, Modesta, Cosas de ángeles y Aventura.*

1.3. La voz

Como indicábamos al inicio de este mismo apartado sobre la instancia narrativa, distinguiremos, atendiendo a la voz, dos tipos fundamentales de narración, el relato heterodiegético y el relato homodiegético, en terminología que parece haberse impuesto ya de forma definitiva en el análisis de los textos narrativos.²⁴

El **narrador heterodiegético o externo** domina, como es bien sabido, en toda la narrativa decimonónica. Se trata de alguien que no pertenece a la historia, y, en consecuencia, narra desde fuera de ella, en tercera persona gramatical, adoptando en líneas generales una actitud demiúrgica, omnisciente, que le lleva a aparecer investido de una autoridad implícita indiscutible.

Así sucede también en los cuentos de Picón, como vimos en parte en la sección anterior. Casi ochenta de sus narraciones cortas, cerca de dos tercios del total, pertenecen a esta clase, y presentan un narrador heterodiegético que emplea en su relato la tercera persona gramatical, lo que sucede en el tiempo desde el primero (*El epitafio del Doctor*, de 1876) hasta el último de sus cuentos (*Voluntad muerta*, publicado en

²³ Lo señalábamos también a propósito de sus novelas, especialmente en el comienzo de *Lázaro* y en *Dulce y sabrosa*. Véase nuestra anterior entrega «Los cuentos de Jacinto Octavio Picón en el contexto de su obra (III). Las novelas», *CILH*, 37 (2012), capítulos 2 y 7, pp. 142-156 y 197-213, respectivamente. Como hemos venido haciendo anteriormente, citamos abreviadamente los cinco artículos ya aparecidos de esta serie bajo las respectivas siglas *CJOPCO I, CJOPCO II, CJOPCO III, CJOPCO IV* y *CJOPCO V*.

²⁴ Nos apoyamos de nuevo fundamentalmente en G. Genette, «Discours du récit...», pp. 251-259. Véanse además Óscar Tacca, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 73 y ss.; R. Bourneuf y R. Ouellet, *La novela*, pp. 96-111; J. Lintvelt, *Essai de typologie narrative...*, pp. 41-99; M. Bal, *Teoría de la narrativa*, pp. 126-132; A. Marchese y J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, p. 421; y C. Reis y A.C.M. Lopes, *Diccionario de narratología*, pp. 160-162.

1916), sin que se aprecien variaciones sustanciales en su empleo a lo largo de los años.

Si bien la perspectiva del narrador tiende a confundirse con la del autor dentro del relato heterodiegético —también en Picón—, lo cierto es que en el escritor madrileño no se produce nunca la confusión de la voz —a diferencia de lo que sucede en bastantes de sus coetáneos—, en el sentido de que no caen sus cuentos en la quiebra gramatical que supone el empleo de la primera persona, haciendo que el autor invada de manera injustificada un territorio que le es ajeno.

No hay en este grupo de cuentos particularidades reseñables. En relación con la voz, relatos omniscientes en tercera persona sin más son, amén de los antes señalados, *El modelo*, *La lámpara de la fe*, *El cementerio del diablo*, *Cosas de antaño*, *¡Venganza!*, *El ideal de Tarsila*, *La monja impía*, *La amenaza*, *La buhardilla*, *El olvidado*, *El socio*, *La cuarta virtud*, *La Nochebuena del guerrillero*, *La recompensa*, *Amores románticos*, *El hijo del camino...*, y tantos más.

Tal vez pueda ponerse de relieve la parquedad del narrador de *Confesiones*, que apenas si interviene; el interesante cambio de perspectiva que se produce en *La cita*, pasando del personaje femenino al masculino; la superposición de niveles narrativos en *La chica de la caja* y *Cadena perpetua*, que ofrecen sendos casos contados por un personaje en primera persona dentro del marco general en tercera (este procedimiento, sin embargo, resulta habitual, como veremos, en los relatos homodiegéticos); la inclusión de cartas o fragmentos de cartas en *El santo varón*, *Desencanto* y *Tentación*; y quizá sobre todo los cambios puntuales que se dan en la focalización de algunos cuentos de narrador omnisciente, limitando por momentos con eficacia la visión. Así, en *Los triunfos del dolor*, el narrador hace un inciso para preguntarse: «¿Llegó al cielo la plegaria? ¿Obró la substancia química sobre el organismo?» (I 388). En *El agua turbia*, se quiebra la omnisciencia en momentos como este: «Malas lenguas dijeron que antes de hacerles el primer desaire permaneció una tarde entera encerrada con Manolita, que la llenó de improperios, que la chica estuvo como reo ante su juez, y, por último, que arrojándola con un gesto del gabinete, se dejó caer llorando en un sofá, mientras la huérfana salía sonriendo de una manera extraña, entre avergonzada y triunfante» (I 395). O en este otro: «¿Hubo complicidad por ambas partes? ¿Se habían concertado? ¿Venía él siguiéndola de tiempo atrás los pasos, o fue casual su encuentro? Lo cierto es que aquel hombre era Joaquín, su antiguo novio, el estudiante de Derecho, a la sazón abogadillo sin fortuna y sin pleitos» (I 396). Es recurso que aún podemos hallar en *El milagro*, *Las coronas* y *Lo imprevisto*.

Mucho menos frecuente, pero notable en cantidad —hasta afectar a una cuarentena de textos—, es en nuestro autor el **relato homodiegético**, o sea, el de un narrador interno que cuenta una historia que vive o ha vivido como personaje central (caso para el cual Genette reserva la denominación de relato autodiegético), o como testi-

go o personaje secundario más o menos cercano al protagonista (que sería el relato homodiegético propiamente dicho).

La mayor parte de este conjunto —aunque con diferencias de grado, de implicación o de presencia del narrador homodiegético— corresponde a un modelo bastante definido: el de un narrador que, participando en una tertulia, reunión o simple conversación, cede la palabra a otro personaje, que será el narrador del caso o episodio, convirtiéndose de paso en narratario al primer narrador. Es una fórmula muy frecuente en la época, sobre todo en doña Emilia Pardo Bazán, y que Picón emplea en *Lo ideal*, *La muerte de un justo*, *La prudente*, *Un sabio*, *Doña Georgia*, *Las apariencias*, *Los grillos de oro*, *La gran conquista*, *Elvira-Nicolas*, *El deber*, *Escrúpulos*, *Modesta*, *La casa de lo pasado*, *El guarda del monte*, *La dama de las tormentas*, *Los dos sistemas*, *La Vistosa*, *La última confesión* y *Drama de familia*.

El nivel de implicación en el relato de ese narrador —ese primer narrador— varía en grado considerable. En algunos casos —*Las apariencias*, *La gran conquista*, *Modesta*, *La casa de lo pasado*, *La dama de las tormentas* y *La última confesión*—, tras la intervención inicial más o menos extensa desaparece por completo (queda como narratario, o uno de los narratarios, pero no hay rastro lingüístico ninguno de su presencia en el nuevo proceso de narración abierto); incluso en *Las apariencias* se limita al inicial «Mi amigo contó su aventura de este modo» (I 291) y no dice una palabra más. En otros se dan intervenciones al comienzo y al final, a veces de importancia, como sucede en *Los grillos de oro*, *El guarda del monte*, *Los dos sistemas* y *La Vistosa*. Y en varios, aún, a estos momentos que abren y cierran el relato se añaden otros intermedios (*Lo ideal*, *La prudente*, *Un sabio*, *Drama de familia*), llegando a dar al texto forma de diálogo entre los dos narradores de los que dependen los respectivos niveles narrativos, como ocurre en *Doña Georgia* y sobre todo en *Elvira-Nicolas*. Especie singular entre estos cuentos de tertulia o reunión constituye *La muerte de un justo*, único cuento en el que el primer narrador coincide con el segundo; esto es, el mismo personaje introduce el marco y relata el caso. Asimismo resulta curiosa, en *El deber*, la presencia no ya de un doble, sino de un triple narrador homodiegético: el primer relator —en realidad, los primeros relatores, si hemos de ser precisos, puesto que se cuenta en primera persona del plural— cede la palabra a don Cristóbal, quien, a lo largo de su relato, la cederá a su vez a doña Carlota, quien contará su caso al anterior, sin perderse por completo en ningún momento las marcas lingüísticas que representan a todos ellos. Tendremos oportunidad de volver sobre estas cuestiones al tratar de los diversos niveles narrativos.

El resto de relatos homodiegéticos nos lleva a consideraciones diferentes. En verdad interesante, a nuestro juicio, resulta *Virtudes premiadas* —obra maestra de don Jacinto

por muchos conceptos, también por este—, que se abre con una primera persona gramatical que no vuelve a manifestarse formalmente, pues tras el inicio: «Le conocí hace algunos años en aquel café de Bayona donde, desde hace medio siglo, entre conspiraciones e indultos, refrescan y se aburren los emigrados españoles» (I 215), al que siguen varias exclamaciones, desde el segundo párrafo se convierte de hecho en un relato en tercera persona; pero esa primera persona inicial autoriza la omnisciencia, es decir, las intrusiones del narrador en forma de opiniones o valoraciones, relativamente frecuentes. Con ello, el rigor de la perspectiva es absoluto, dominado como está por esa subjetividad patente o latente: comentarios, apreciaciones, exclamaciones, cursivas que reproducen palabras del personaje... Lo que en un narrador heterodiegético resultaría molesto por excesivo, en este narrador homodiegético supone un aliento lírico, una emotividad justificada a la perfección. Valga un pasaje, tomado casi al azar, como muestra:

El primer invierno sintió amargura y soledad; al segundo le faltó cok para la estufa; al tercero penas y privaciones trajeron a la enfermedad de la mano. Entre la modorra que da la fiebre oyó pronunciar la palabra *hospital*, y entonces deseó morir. ¡Triste historia la de su vida! Los recuerdos gratos, ¡qué pocos! Las amargas, ¡qué grandes! Niñez casi olvidada, juventud entrevista en la borrosa lejanía del tiempo... Algún amorío platónico y quijotesco, dos o tres conquistas en que el seducido fue él, y luego su mujer, su Luisa, el único ser que le había querido en el mundo... ¡Qué hijos! (I 222).

Muy curioso en otro aspecto es el caso de *Aventura*, narrado en primera persona del plural, en perspectiva que se mantiene a lo largo de todo el texto (con dos únicas excepciones puntuales: un *no recuerdo quién*, II 175, y un *no lo sé*, II 176): *nosotros*, *uno de nosotros*, *entre nosotros*, *éramos*, *íbamos*, etc.; con lo que nos hallamos ante un relato homodiegético parcialmente autodiegético. En esta primera persona del plural se narra también *El deber*, como decíamos, con la diferencia de que su uso aquí no va más allá del comienzo del relato, al ceder la palabra a un segundo narrador, ahora individual.

En otros tres cuentos —*Eva*, *La jovencita* y *Lo mejor del hombre*—, el punto de vista del narrador homodiegético resulta muy riguroso, pues aparece como testigo físico de lo que relata, sin traspasar nunca los límites de lo que no conoce ni puede conocer, cosa que les otorga una viva impresión de modernidad. *Eva*, por cierto, lleva al límite el artificio autobiográfico, identificando a narrador y autor —o así lo parece—, en un comienzo que recuerda con nitidez a Bécquer:

Aquel día tenía yo mucho que escribir. Me levanté temprano, di unos cuantos paseos por mi cuarto, tomé una taza de café puro y me senté ante las cuartillas.

Pocos minutos después, adquirí el convencimiento de que no haría cosa de provecho. Hay años, decía Murger, en que no está uno para nada. A esta frase de sublime pereza, pudiera añadirse otra de mera observación. Hay días en que la inteligencia se niega a trabajar, como chico de escuela que despierta con la firme resolución de hacer novillos.

Emborroné unas cuantas hojas de papel, escribí, taché, volví a escribir, taché de nuevo, y persuadido de que no lograría nada, me marché al Retiro (I 117).

Pero se aleja del sevillano en ese rigor extremo de la perspectiva que aparece incorporado al relato: «En una de esas paradas pude verla de frente. Era una mujer de veinticinco a treinta años, en toda la plenitud de una hermosura llena de promesas y atractivos» (I 118). «Obligada a seguir los juegos del niño, andaba más de prisa que yo, y llegó a adelantarse tanto, que casi la perdí de vista» (I 118). «Oculto yo tras un robusto tronco, no pudo verme, y un instante después el niño apareció al término de la alameda» (I 119). «Continuaron su paseo. Yo les seguí de lejos, y al llegar a la Puerta de Alcalá, en la entrada del Retiro [...]» (I 119).

Lirismo y rigor en el empleo de la primera persona se aúnan en el titulado ¿.....?, por cierto el primer cuento (de 1879 en su versión inicial, *Un recuerdo de viaje*) en que Picón acude al yo narrador, en un texto también en parte autodiegético, en la medida en que la historia, ajena al relator, aparece unida con fuerza a su propia imaginación. Esta mezcla se produce asimismo en *Sacrificio*, que utiliza también una doble primera persona, tanto en su comienzo («Párrafos de una carta» de María del Amparo, I 436-439, autodiegética: cuenta su historia personal), como en su final («Fragmentos del diario del doctor Florals...», I 439-441, propiamente homodiegética: cuenta la historia que el doctor presencia como testigo).

Aun considerando estos casos fronterizos recién aludidos, los cuentos de **narrador autodiegético** —recordemos: aquellos en los que alguien cuenta en primera persona una historia en la que él mismo participa como protagonista o personaje principal— son muy poco numerosos²⁵. En el caso de *Las apariencias*, ya citado, la sensibilidad actual lamenta ese inicio («Mi amigo contó su aventura de este modo», I 291), que priva al relato de su puro carácter autodiegético por causa de ese filtro inicial que, al desaparecer del todo en lo sucesivo, pierde valor y sentido. Por el contrario, la perspectiva del narrador se integra con naturalidad en la narración en dos supuestos casos escritos: el de *El retrato*, una carta de la mujer de Juan a su amiga Julia, que constituye el cuento en su integridad; y el de *La vocación de Rosa*, unos «fragmentos de sus memorias escritas en la vejez», como reza el subtítulo. A ellos

²⁵ La designación procede una vez más, como ya indicamos, de Gérard Genette («Discours du récit...», pp. 251-259), a quien remitimos. Véanse asimismo J. Lintvelt, *Essai de typologie narrative...*, pp. 79-99, y C. Reis y A.C.M. Lopes, *Diccionario de narratología*, pp. 158-160.

cabe añadir, en narraciones ahora no mediatizadas, el excelente *Relato del homicida*, también con un punto de vista en extremo riguroso, como ya se expuso; el intenso *Se vende*, bello «cuento de la nostalgia y la memoria»²⁶, con un soplo lírico que parece anticipar, casi veinte años antes, al Machado de *Soledades*; dos textos edificantes, *Por si acaso* y *Escripulos*, en la senda más docente de don Jacinto; y *La vengativa*, de muy escaso valor.

Hemos ido refiriéndonos con todo ello a las voces de los relatos. No será inútil un apunte ahora —si se nos permite el juego de palabras— sobre las voces del relato, esto es, acerca del procedimiento de los **cambios de voz** (de foco, a veces) que se producen dentro del cuento.²⁷

A veces se trata de un perspectivismo puntual, que no afecta más que a las distintas versiones u opiniones sobre algo o alguien. Así en *Doña Georgia* sobre la muerte del padre (I 287-288 y 288), o en *Después de la batalla* (I 108), *El milagro* (II 58-59), *Lo más excelso* (II 277) y *La chica de la caja* acerca del personaje. Valga como ejemplo el de este último:

Viéndola en paseos, estrenos de teatros, bailes y otras fiestas, siempre rica y primorosamente vestida, todo el mundo se preguntaba: «¿Quién será, de dónde habrá salido esta mujer, cuyo origen nadie sabe?» Comenzaron las suposiciones y las habladurías, no siempre piadosas: unos decían que era provinciana de humildísima casa; otros que madrileña de familia muy pobre; hubo quien echó a volar la noticia de que había sido criada o niñera, y no faltó quien deslizase la especie de que era una aventurerilla que con su lindo palmito y sus zalamerías había hecho perder el juicio al hombre que cometió la insensatez de darle su nombre (II 305-306).

En otros cuentos, por el contrario, emplea Picón un perspectivismo que cabría llamar estructural, esto es, que afecta a la arquitectura misma del texto o a alguno de sus elementos constitutivos. Así, en *Boda de almas*, el caso de Rosario Guadiana es contado primero por un personaje desconocido (II 287-289) y luego —en otro nivel del mismo relato— por la propia Rosario (II 289-291). En *El horno ajeno*, el cambio de interlocutor supone conocer el otro lado de la historia: acerca de sus aventuras extraconyugales, Pepe dirá una cosa a Enriqueta (I 341) y otra muy distinta a López-Merodeo (I 342). Las dudas que plantea la primera parte, narrada externamente, de *El santo varón* (I 124-125), se desvanecen en la segunda, en la carta que el personaje escribió pocos días antes de morir (I 126-127). Es este

²⁶ Y. Latorre, «El espíritu como búsqueda en los cuentos de J.O. Picón», p. 165.

²⁷ Contamos, sobre este recurso, con algunas páginas luminosas de don Mariano Baquero Goyanes, *Perspectivismo y contraste (de Cadalso a Pérez de Ayala)*, Madrid: Gredos, 1963; y «Estructuras perspectivísticas», *Estructuras de la novela actual*, Barcelona: Planeta, 1970, pp. 159-178.

un recurso, el de las cartas, que se aplica en varias ocasiones más con excelentes resultados: *Confesiones* proporciona, con la misiva final de Manolo (I 268-270), otra perspectiva, la del seducido, al episodio de Pepita; *Sacrificio* se construye estrictamente con la yuxtaposición de párrafos de la epístola de María del Amparo (I 436-439) y fragmentos del diario del doctor Florals (I 439-441); en tanto que *El peor consejero* yuxtapone también de forma escueta, a la manera de Valera, las cartas de Luis, Pilar, Manuel y Ventura.

Añádanse aún *Caso de conciencia*, donde contrasta el caso narrado con la interpretación que de él hacen los periódicos (I 189); *Ayer como hoy*, que ofrece simultáneas dos miradas diversas: la de los madrileños que van a los toros (II 228-229), y la de los soldados que van a la guerra (II 229-230), en visiones paralelas que se anudan al final de manera muy eficaz (II 230); *Cadena perpetua*, que en cada capítulo ofrece una perspectiva diferente de la historia, derivada fundamentalmente del tránsito del narrador externo (II 202-205) al relato oral de Nicolás (II 206-208); y tal vez sobre todos *Virtudes premiadas*, que también en este aspecto alcanza un alto nivel de excelencia, empleando con sabiduría un recurso que no es frecuente en Picón —sí en Clarín—: sumar a la perspectiva del narrador la del personaje, y los de su cuerda, a través de la reproducción puntual de términos y expresiones de este con que el relator salpica su relato: *la paja del Vaticano* (I 216), *hermanitas* (I 217), *las pobres monjitas*, «un titulado capitán carlista», *se desbordaba la hidra demagógica* (I 218), *la santa causa*, *Señor* (I 219) y *Rey* (I 220) aplicados al Pretendiente... O, en otro momento:

Quiso negarse a recibir el donativo y el consejo, pero su compañero de armas le convenció con una bien intencionada y piadosa mentira, añadiendo: «No sea usted criatura. Vaya, las cosas claras... Allá nos hace usted falta. Vengo de parte de quien puede mandarle a usted». No fue preciso más. Lo que no consiguieron el frío, el abandono y la pobreza, lo alcanzó el *nos* de aquella frase (I 222).

Como en cierto modo ya antes ha quedado implícito, no faltan en Picón los cuentos que presentan una cierta diversidad de **niveles narrativos**. La mayor parte, desde luego, responde al modelo canónico de narrador *extradiegético*, esto es, el narrador no personificado, el que relata una historia exterior a la diégesis o representación de los personajes y sus acciones. Pero también hallamos entre ellos un número significativo de relatos en los que se abre un nivel *intradiegético*, que es el producido cuando un personaje aparece «físicamente» en el texto como narrador. Si este cede la palabra a un segundo narrador que, dentro del primer nivel anterior, cuenta su historia —«suya» en sentido solo narrativo, puesto que

puede haberla vivido o no como personaje—, habremos accedido a un nivel *metadieético* o *hipodieético*.²⁸

Este nivel intradieético es el que presentan unos cuantos relatos de narrador homodieético: aquellos —lo exponíamos más arriba— en que el narrador participa en una tertulia, reunión o encuentro y cede la palabra a otro personaje, que será quien cuente el caso o episodio, ya como ilustración de una idea o tesis antes expuesta, como suceso del que se extraiga luego una enseñanza, casi siempre implícita, o como simple anécdota o hecho curioso o relevante. Es el procedimiento que emplea Picón en *Lo ideal*, *La muerte de un justo*, *La prudente*, *Un sabio*, *Doña Georgia*, *Las apariencias*, *Los grillos de oro*, *La gran conquista*, *Elvira-Nicolasa*, *El deber*, *Escrúpulos*, *Modesta*, *La casa de lo pasado*, *El guarda del monte*, *La dama de las tormentas*, *Los dos sistemas*, *La Vistosa*, *La última confesión* y *Drama de familia*; y también en bastantes más de factura semejante o no muy diferente pero con narrador heterodieético, como sucede en *Confesiones*, *Un suicida*, *Desilusión*, *Las lentejuelas*, *Cadena perpetua*, *Divorcio moral*, *Lo más excelso*, *Boda de almas* y *La chica de la caja*. A ellos debe agregarse aún alguno en que el relato hipodieético aparece sólo puntualmente, tanto en cuentos de modo narrativo (*La verdadera*, *Lo mejor del hombre*), como en otros de modo epistolar (*El retrato*, *El peor consejero*, *Rivales*, y en parte *El santo varón*, *Sacrificio* y *Tentación*); y varios diversos: *En la puerta del cielo*, en que cada personaje —la monja y la cortesana— relata su historia a san Pedro; *Eva*, donde el narrador-personaje cuenta como testigo sus pesquisas acerca de una mujer a la que observa en el paseo; *Virtudes premiadas*, con esa leve presencia del narrador a la que acabamos de referirnos (lo que tal vez podría extenderse también a *La Nochebuena de los humildes*); *Lo ignorado*, en el que asistimos, mediante los pensamientos de Carolina, al relato de su caída; sin contar un caso en que la presencia del narrador podría interpretarse como una transgresión de la voz —como una metalepsis, en la terminología de Genette—²⁹, pues, en lo que parece un relato externo, extradieético, se llega a aludir a «este fragmento de historia» (*Narración*, II 385).

Como también indicamos en su momento, el narrador intradieético resulta en alguna ocasión en verdad injustificado, postizo, como en *Las apariencias* y en *La última confesión*, en que los respectivos inicios —«Mi amigo contó su aventura de este modo» (I 291) y «Ella misma me lo contó de este modo», con el «dijo» posterior (II 345) en este caso— perjudican notablemente, a nuestro juicio, al que sería de otra manera un relato estricto en primera persona, que para nada necesita de la

²⁸ T. Todorov, *Poétique de la prose*, pp. 82-85; G. Genette, «Discours du récit...», pp. 238-243; J. Lintvelt, *Essai de typologie narrative...*, pp. 209-214; C. Reis y A.C.M. Lopes, *Diccionario de narratología*, pp. 175-180.

²⁹ G. Genette, «Discours du récit...», pp. 243-246.

apertura citada. En otras ocasiones, por el contrario, su empleo alcanza un alto grado de elaboración, calidades aparte, que examinaremos en tres textos significativos. *La prudente*, por ejemplo, presenta un narrador en primera persona que se interesa por el caso de Manolita; conseguirá que esta se lo cuente de viva voz (I 166-170), y dentro del relato de la joven se integra a su vez el de la muchacha que, en un determinado momento, la advierte de la conducta del hombre con el que va a casarse (I 169). Parecido en este aspecto, pero más interesante, es *El deber*: en una tertulia, en la que participa un narrador que cuenta en primera persona del plural, don Cristóbal relata su caso, dentro del cual doña Carlota narra el suyo; pero se da la circunstancia de que en la relación de don Cristóbal no desaparece del todo el primer narrador («—Mientras doña Carlota iba refiriendo todo esto —nos decía don Cristóbal—, yo, con la mano metida en el bolsillo del pantalón...», II 133), y a su vez en la de doña Carlota se mantienen las marcas lingüísticas que identifican al segundo narrador («“Señora —dije a doña Carlota—, en vista de esta declaración, no hace falta que quede usted incomunicada. La prisión, el proceso, son inevitables... Pero mañana podrá usted ser visitada en la cárcel por alguien de su confianza..., y tome usted”, añadí, devolviéndole el tarjetero», II 134). Y —tercero y último caso que seleccionamos— en *Lo ideal* llegamos a contar cuatro narradores en tres niveles hipodieéticos que se van conteniendo unos a otros en una secuenciación sucesiva. En breve: un narrador inicial, que se encuentra dentro del relato a través de la primera persona gramatical, presenta al doctor Nulius y le cede la palabra (I 90-91); este pasa a ser el relator de su experimento con Rosa (I 91), la cual, desdoblada idealmente en dos, pasa a constituirse en tercera (I 94) y cuarta narradora (I 95), nada menos. Se trata, pues, de cuentos a modo de cajas chinas o muñecas rusas; relatos *à tiroirs*, en expresión de Genette.³⁰

La complejidad de la instancia narrativa en el cuento recién citado nos da pie a abordar a través de él el fenómeno del **narratario**, término con el que los estudiosos designan al personaje al que se dirige el narrador de manera explícita o implícita³¹. En *Lo ideal*, los tres narradores intradieéticos aludidos implican uno tras otro en sus respectivos relatos a sendos narratarios, y así hallamos que el narrador inicial se dirige al lector (al que convierte con ello en personaje y por tanto en narratario), el doctor Nulius habla al primer narrador (que pasa, pues, a

³⁰ G. Genette, «Discours du récit...», pp. 246.

³¹ G. Genette, «Discours du récit...», pp. 265-267. Entendemos, a diferencia de algunos teóricos, que el narratario ha de ser forzosamente intradieético: el receptor o destinatario del mensaje del narrador, y que no debe ser confundido con el lector, ya sea el lector real o el lector implicado o virtual. Véanse Wolfgang Iser, *The implied reader. Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1975; y Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris: Seuil, 1983, pp. 103-104.

ser un segundo narratario), y la duplicada Rosa cuenta su caso al doctor Nulius (transformado así narratario tercero).

Sin dificultad se comprenderá que el narratario suele ser consecuencia directa del narrador intradiegético, su necesario correlato. En esquema, tenemos que el narrador se dirige a un personaje (o varios), al que cede la palabra, para pasar a convertirse en el receptor del relato de este, en un mecanismo que a veces se repite hipodiegeticamente más de una vez en el mismo texto, como hemos tenido oportunidad de exponer. Por ello, lo encontramos en todos los cuentos antes enumerados, que responden a este principio: *Lo ideal*, *La muerte de un justo*, *La prudente*, *Un sabio*, *Doña Georgia*, *Las apariencias*, *Los grillos de oro*, *La gran conquista*, *Elvira-Nicolasa*, *El deber*, *Escrúpulos*, *Modesta*, *La casa de lo pasado*, *El guarda del monte*, *La dama de las tormentas*, *Los dos sistemas*, *La Vistosa*, *La última confesión* y *Drama de familia*. Y también en algún otro —aparte casos esporádicos de apelaciones al lector que pasamos por alto— de narrador extradiegético (o ausente) y de forma dialogada, como *Un suicida*, *Las lentejuelas* o *Boda de almas*. En aquel, don José cuenta el caso a varias personas, entre las cuales no parece encontrarse el narrador. *Las lentejuelas* y *Boda de almas* son dos relatos sin narrador alguno que presentan, respectivamente, a un personaje relatando a otro el porqué de su casamiento (*Las lentejuelas*), y una conversación que se orienta hacia la historia de la boda de dos sesentones, dentro de la cual se contiene la que Rosario cuenta a una amiga (*Boda de almas*).

Estos relatos intradiegéticos, presencia del narratario incluida, nos hacen percibir la abundancia de cuentos orales, o, mejor dicho, la abundancia en nuestros cuentos del fenómeno de la **oralidad**. No es que los personajes dialoguen, que lo hacen, sino que en todos estos textos que vamos citando, los casos, los episodios, las historias, son relatadas oralmente por un narrador a uno o varios oyentes o narratarios.

Hallamos entre ellos casos contados en una tertulia, reunión o sobremesa. Es lo que sucede en *Confesiones*, *La gran conquista*, *Un suicida*, *El deber*, *Modesta*, *Divorcio moral* y tal vez *Las apariencias* (donde la única referencia —«Mi amigo contó su aventura de este modo», I 291— no nos permite ir más allá de la conjetura). Pero sobre todo se nos ofrecen conversaciones o diálogos entre dos, narrador y narratario (con más o menos presencia de este), como ocurre en la mayoría de ellos, que son: *Lo ideal*, *La muerte de un justo*, *La prudente*, *Un sabio*, *Doña Georgia*, *Los grillos de oro*, *Elvira-Nicolasa*, *Escrúpulos*, *Desilusión*, *Las lentejuelas*, *La casa de lo pasado*, *Lo más excelso*, *Boda de almas*, *El guarda del monte*, *La chica de la caja*, *La dama de las tormentas*, *Los dos sistemas*, *La Vistosa*, *La última confesión* y *Drama de familia*.

Se trata en todos los casos de cuentos dialogados o en su mayor parte dialogados. O, para ser más precisos, de textos en los que domina la escena en detrimento del

sumario, y, por consiguiente, el estilo directo. No obstante, encontramos diferencias en su uso, pues mientras que los hay que presentan una envoltura narrativa importante o relativamente importante (*Lo ideal, La prudente, Confesiones, Un sabio, Doña Georgia, Desilusión, Divorcio moral, Lo más excelso, El guarda del monte* o *Drama de familia*), en otros lo narrativo no va más allá de constituir una introducción breve o más bien breve (*La muerte de un justo, Los grillos de oro, La gran conquista, Elvira-Nicolasa, El deber, Modesta, La casa de lo pasado, La chica de la caja, La dama de las tormentas, Los dos sistemas y La Vistosa*); o una presencia tan escueta como la de *Un suicida y Escripulos*, en los que apenas si hay algo más que los *verba dicendi*, o la de *Las apariencias y La última confesión*, que nos zambullen en el diálogo tras sendos «Mi amigo contó su aventura de este modo» (I 291) y «Ella misma me lo contó de este modo» (II 345). Para acabar, *Las lentejuelas y Boda de almas* son diálogo puro, oralidad absoluta, sin un solo elemento narrativo, ni siquiera para identificar a emisor y receptor.

En la narrativa corta de Picón, el uso del cuento oral va incrementándose con el tiempo, ya que a las tres únicas muestras de los años ochenta (*Lo ideal, La muerte de un justo y La prudente*), siguen otras diecisiete en los noventa, y siete más desde 1900. Traducidos a porcentajes, tendríamos que estos grupos constituyen respectivamente un 14%, un 20% y un 41% del total de cuentos escritos por el autor en cada uno de los períodos señalados.

Con ello, Picón no hace sino seguir la que es una tendencia del momento, y en la que tampoco destaca por la profusión de su cultivo, que resulta notablemente inferior al de doña Emilia, por ejemplo (en términos relativos, claro está, porque en términos absolutos nadie puede acercarse a los números colosales de la narradora coruñesa), quien presenta en sus relatos tertulias incontables —en el Casino de la Amistad, en La Pecera— pobladas por tertulianos tan caracterizados como el vizconde de Tresmes, Mauro Pareja, Arturito Cádiz, Rodrigo Osorio, Lucio Sagris o Donato Abreu.³² En todo caso, se trata de una tendencia, esta de la oralidad, que conecta con los orígenes remotos de nuestro género, con el cuento popular, folclórico o tradicional, en una pretensión de espontaneidad, de naturalidad y de cercanía que el cuento literario de la etapa realista-naturalista, en términos generales, no abandonará nunca del todo.³³

³² E. Gutiérrez Díaz-Bernardo, *El cuento español del siglo XIX*, pp. 203-204.

³³ Rolf Eberenz, *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista. E. Pardo Bazán, L. Alas «Clarín», V. Blasco Ibáñez*. Madrid: Gredos, 1989, pp. 32 y ss. Consúltense también Edelweis Serra, *Tipología del cuento literario. Textos hispanoamericanos*. Madrid: Cupsa, 1978, pp. 13-14; y A. Ezama Gil, *El cuento de la prensa...*, pp. 66-69. Acerca de la relación directa y concreta entre cuento folclórico y cuento literario, en el ámbito español, véanse sobre todo los trabajos de Maxime Chevalier, bastantes de ellos reunidos en su libro *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*,

Dentro del estudio de la voz, cabe establecer además las diversas **funciones del narrador**. Genette reconoce las que se enumeran a continuación³⁴, precisando que, salvo la primera, ninguna de ellas es indispensable, y, a la vez, que ninguna de ellas es del todo prescindible, sino que más bien se mezclan en el relato en proporciones diversas. Las consideraremos en los cuentos de Picón atendiendo al relieve que adquieren en los distintos textos:

1. *Función narrativa*. Se relaciona con la historia, y, con mayor o menor peso en la obra, resulta inherente al hecho mismo de narrar. La encontramos, por tanto, en la práctica totalidad de los textos (inútil dar títulos), con la excepción, obvio es decirlo, de los casos en que no hay narrador propiamente dicho, lo que sucede en las piezas de forma epistolar, que citaremos a continuación. Tampoco se da de hecho esta función (o aparece muy limitada) en los cuentos de modo teatral, sobre los que volveremos (*Cibelesiana*, *El horno ajeno*, *Filosofía*, *Moral al uso*, *El que va y el que viene*, y en parte *Caso de conciencia* y *La novela de una noche*); y, claro está, en los textos dialogados sin marca narrativa alguna (*Las lentejuelas* y *Boda de almas*).
2. *Función organizadora*. Se relaciona con el discurso, marcando las articulaciones y relaciones de su estructura. Es la *fonction de régie*, en la terminología de Genette, que hallamos sobre todo en los cuentos compuestos total o parcialmente por cartas (*El retrato*, *El peor consejero* y *Rivales*, además de *El santo varón*, *Virtudes premiadas*, *Confesiones*, *Un sabio*, *Amores románticos*, *Sacrificio*, *Tentación*, *Cura de amores* y *Desencanto*); junto a otros como *Dichas humanas*, que presenta la yuxtaposición de dos cuadros o escenas, o *Cadena perpetua*, con los cambios de espacio, tiempo y focalización en cada uno de sus tres capítulos.
3. *Función de comunicación*. Se relaciona con la situación narrativa y se orienta hacia el narratario, a la manera de las funciones conativa y fática de Jakobson. Por ello, ocupa también un lugar destacado en los cuentos epistolares recién citados, así como en los relatos homodiegéticos enmarcados en una tertulia o reunión, o que surgen de una conversación entre narrador y narratario, como *Lo ideal*, *La muerte de un justo*, *La prudente*, *Un sabio*, *Doña Georgia*, *Los grillos de oro*, *La gran conquista*, *Elvira-Nicolasa*, *El deber*, *Modesta*, *Escrúpulos*, *Desilusión*, *La casa de lo pasado*, *El guarda del monte*, *La dama de las tormentas*, *Los dos sistemas*, *La Vistosa*, *La última confesión* y *Drama de familia*.

Salamanca: Universidad, 1999; y de Montserrat Amores, *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*, Madrid: CSIC, 1997.

³⁴ G. Genette, «Discours du récit...», pp. 261-265.

4. *Función testimonial*. Se orienta hacia el propio relator, a la manera de la función expresiva o emotiva de Jakobson. El narrador da cuenta de su propia relación con la historia a través de la declaración de sus fuentes de información, sus recuerdos, sus sentimientos o su reacción ante los hechos que narra, las conductas de los personajes... También tiende a aparecer en relatos autodiegéticos, en los que se integra de modo natural la subjetividad del narrador: *Se vende, El retrato, La vengativa, La vocación de Rosa, Por si acaso, Escrípulos, Relato del homicida*. Y en otros homodiegéticos de diversa índole, como *¿.....?, Eva, El peor consejero, Los grillos de oro, La gran conquista, Un suicida, Elvira-Nicolasa, El deber, Modesta, Aventura, La casa de lo pasado, Lo ignorado, La jovencita, Divorcio moral, El guarda del monte, La última confesión, Drama de familia o Rivaldes*.
5. *Función ideológica*. Viene a constituir una variante de la anterior, con la diferencia de que quien se proyecta ahora no es el narrador sino el autor. No reiteraremos lo ya señalado al tratar de la focalización³⁵, más que para subrayar que se trata casi siempre de una presencia implícita o trasladada a los personajes en ocasiones, y que Picón no moraliza nunca de manera directa.

Cabe añadir aún un par de casos de *narrador ausente*, en *Las lentejuelas* y *Boda de almas*, cuentos que se presentan como diálogo puro; esto es, *oímos* las voces de los personajes, pero no la del narrador, que no existe, con lo que vienen a constituir una variante de los cuentos epistolares o de los de modo teatral antes citados.

Por último, queremos detenernos un momento en la cuestión de la posible coincidencia en nuestros cuentos de **narrador y autor**. Hay que decir de entrada que los escritores de obras narrativas de esta etapa realista-naturalista tienden a no separar con claridad al autor del narrador, sino que ambas figuras se confunden con frecuencia: la abundancia misma de la omnisciencia narrativa en las novelas y cuentos del momento constituye una de las manifestaciones principales de esta vinculación³⁶. Es lo que observamos en tantos textos del escritor madrileño en los que hallamos por doquier la proyección de su ideología política y social o de su conocimiento de la pintura y otras artes³⁷. Lo que no quiere decir, claro está, que siempre en don Jacinto el narrador sea trasunto del autor: el mujeriego que nos cuenta el caso de

³⁵ Vea el lector lo que exponemos, con la referencia de los títulos correspondientes, en varios pasajes del anterior apartado 1.2.

³⁶ G. Gullón, «El autor como narrador», *El narrador en la novela del siglo XIX*, pp. 69-91. Un breve panorama general sobre el narrador, por lo que respecta al cuento, en E. Gutiérrez Díaz-Bernardo, «Caracterización del cuento decimonónico. El narrador», *El cuento español del siglo XIX*, pp. 300-306.

³⁷ Vale aquí también la referencia de la nota anterior. Véase igualmente *CJOPCO V*, apartado 2.3.7, en pp. 235-236.

Elvira-Nicolasa (II 26) en nada se asemeja a don Jacinto, como tampoco el hombre de negocios que narra *La Vistosa* (II 340).

Pero en otros textos, el narrador aparece como un personaje dotado de rasgos o caracteres que no es posible considerar al margen de Picón —del Picón de carne y hueso, queremos decir—; como el experto en teatro que cuenta el episodio de *La dama de las tormentas*³⁸, el joven estudiante de *Aventura*, sobre el que ya escribimos en su momento³⁹, y más aún los escritores que relatan los casos de *Lo mejor del hombre* (II 423) y de *Eva*. Nótese aquí que no se trata de una referencia más o menos incidental, sino tan importante como para abrir así el cuento:

Aquel día tenía yo mucho que escribir. Me levanté temprano, di unos cuantos paseos por mi cuarto, tomé una taza de café puro y me senté ante las cuartillas.

Pocos minutos después, adquirí el convencimiento de que no haría cosa de provecho. Hay años, decía Murger, en que no está uno para nada. A esta frase de sublime pereza, pudiera añadirse otra de mera observación. Hay días en que la inteligencia se niega a trabajar, como chico de escuela que despierta con la firme resolución de hacer novillos.

Emborroné unas cuantas hojas de papel, escribí, taché, volví a escribir, taché de nuevo, y persuadido de que no lograría nada, me marché al Retiro (I 117).

No ya escritor a secas, sino novelista es el narrador de *La prudente* («¿No escribe usted novelas? Pues oiga usted esta», le dirá Manolita, I 166) y también el de *Los grillos de oro* (I 405 y 417), y escritor de cuentos y novelas, el de *Drama de familia* (II 349 y 350). Pero será sobre todo en *Doña Georgia* donde encontraremos no solo al literato sin más (I 284), sino al escritor consciente que, a raíz de las palabras y el relato de la viejecita y en plena crisis del naturalismo, se dirá a sí mismo: «¿Será verdad que estamos, aun los más sinceros, contribuyendo a crear una literatura exclusivista, de escuela, y, en una palabra, amanerada y falsa?» (I 290). No hay duda aquí, como vemos, de su condición de trasunto o reflejo del propio don Jacinto.

1.4. La modalidad

Bajo este término, y siempre dentro de la instancia narrativa, consideraremos ahora la regulación de la información narrativa en tres aspectos fundamentales: el tipo de relato, el tipo de discurso y la presencia o no de la descripción en el texto

³⁸ No es que sea experto en teatro, simplemente, sino que esa es su característica primordial, hasta el extremo de que su interlocutor y amigo en el texto le pida que le describa el artefacto de la caja de truenos (II 307).

³⁹ Otra vez en el apartado 2.3.7 de *CJOPCO V*, p. 236.

narrativo⁴⁰, no sin advertir que, una vez más, se hace difícil la separación neta, no solo de estos aspectos entre sí, sino de ciertos elementos de la focalización y de la temporalidad del relato.

Partiendo lejanamente de Platón (*diégesis* / *mímesis*) y más cercanamente de la crítica angloamericana (*showing* / *telling*), Genette ha distinguido dos **tipos de relato**, a los que nos atendremos, según la distancia que establece el narrador con la materia narrada: el relato de sucesos y el relato de palabras.⁴¹

Al margen de la presencia en ellos del diálogo ocasional o del episodio puntual en boca del personaje, la mayor parte de los cuentos de Picón pertenece a la modalidad del relato de sucesos, desde algunos de los primeros (*El epitafio del Doctor*, *El modelo*, *El cementerio del diablo*, *Después de la batalla*, *Eva*, *Boda deshecha*, *Cosas de antaño*) hasta bastantes de los últimos (*La jovencita*, *Almas distintas*, *La verdadera*, *La flor de la patata*, *Rosa la del río*, *Lo pasado*, *Desencanto*, *Narración*, *Voluntad muerta*), pasando por varios de los más notables, como *Virtudes premiadas*, *Todos dichosos*, *La amenaza*, *Los triunfos del dolor*, *El agua turbia*, *La prueba de un alma*, *Candidato*, *El último amor*, *El pobre tío*, *Lo imprevisto*, *Relato del homicida...*, en un amplio conjunto que viene a cifrarse en algo más de 70 textos, muy por encima en cantidad, por tanto, de la mitad de la producción total del autor.

Si el relato de palabras, por tanto, resulta menos abundante, en cambio aparece en forma más variada. Se ofrece en ocasiones como cuento contado en diversas situaciones (*En la puerta del cielo*, *Las apariencias*, *Escrúpulos*, *Desilusión*), sobre todo en tertulias, reuniones, sobremesas o simples conversaciones, como sucede en una amplia serie que abarca al menos *La muerte de un justo*, *Confesiones*, *Un sabio*, *Los grillos de oro*, *La gran conquista*, *Un suicida*, *Elvira-Nicolasa*, *El deber*, *Modesta*, *La casa de lo pasado*, *Divorcio moral*, *La chica de la caja*, *La dama de las tormentas*, *Los dos sistemas*, *La Vistosa*, *La última confesión* y *Drama de familia*. A ellos cabe añadir aún los que son puramente dialogados, casos de *Cibelesiana*, *El horno ajeno*, *Filosofía*, *Moral al uso*, *Las lentejuelas* y *Boda de almas*, y también los que se presentan como escritos (en forma epistolar o no): *El retrato*, *El peor consejero*, *La vocación de Rosa*, *Sacrificio* y *Rivales*.

En ciertos casos se impone la asociación o combinación de los dos tipos, como se da en varios que son propiamente relatos de sucesos, pero en los que pesan los pensamientos del personaje (*La lámpara de la fe*, *¿.....?*, *Se vende*, *La cita*, *Lo ignorado*),

⁴⁰ Seguimos fundamentalmente a G. Genette («Discours du récit...», pp. 71-75 y 183-203), quien emplea sin embargo el término *modo* con un alcance algo diferente al que aquí proponemos. Véase también C. Reis y A.C.M. Lopes, *Diccionario de narratología*, pp. 144-145. En un sentido distinto, en el que no entramos, aparece el concepto de *modalidad* en el enfoque semiótico de A.J. Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques*. Paris: Seuil, 1970, pp. 168-183.

⁴¹ G. Genette, «Discours du récit...», pp. 184 y ss. Véase más arriba, 1.2.

o sus palabras, a través del diálogo o las cartas (*El santo varón, La prudente, Cadena perpetua, El que va y el que viene, Tentación, La novela de una noche, Lo más excelso, Cura de amores*). Hallamos, por fin, la mezcla de ambos con predominio de lo sucedido en *Amores románticos*, y con mayor presencia de lo hablado en *Lo ideal, Doña Georgia y Caso de conciencia*.

Muy estrecha es la relación de todo ello con los **tipos de discurso**, esto es, con el empleo del discurso directo o indirecto, aunque cabe considerar aquí algunas particularidades de interés.⁴²

Digamos de entrada que el uso del discurso indirecto es muy mayoritario, y su empleo dominante viene a corresponderse en líneas generales con los anteriores cuentos de sucesos. En pocas narraciones, no obstante, aparece en exclusiva, sin presencia ninguna de discurso directo (*El olvidado, Cuento fantástico* y sobre todo *Boda deshecha*, en un uso muy eficaz para subrayar la distancia que se abre entre los personajes), o casi en exclusiva (*Virtudes premiadas, Un sabio*), caso este en el que abundan relativamente los textos en los que el estilo directo se reserva para el desenlace, que tiende a adquirir con ello un especial relieve o intensidad, como sucede en *La Nochebuena de los humildes, Envidia, Sacramento, Cosas de ángeles, El padre*, y sobre todo en *La cita, Voz de humildad y La jovencita*, en los que ese estilo directo final solo asoma en la intervención que concluye el relato.

El discurso indirecto domina con amplitud en bastantes de nuestros cuentos: *El epitafio del Doctor, La lámpara de la fe, El cementerio del diablo, Cosas de antaño, La recompensa, Lobo en cepo, El hijo del camino, Hidroterapia y amor, Los triunfos del dolor, Los favores de Fortuna, La prueba de un alma, El milagro, Lo que queda, Lo imprevisto, Cura de amores, Lo pasado*. Y también en otros que consideramos aparte porque en ellos se produce una interesante combinación de discurso indirecto general con pinceladas ocasionales de discurso directo que dan al texto un particular dinamismo. Es lo que ocurre en *Después de la batalla, La gran conquista, La prueba de un alma, El nieto, Modus vivendi, Redención, Aventura, El pobre tío o El agua turbia*, texto este del que tomamos un ejemplo, casi al azar, que servirá para ilustrar el procedimiento:

¿Hubo complicidad por ambas partes? ¿Se habían concertado? ¿Venía él siguiéndola de tiempo atrás los pasos, o fue casual su encuentro? Lo cierto es que aquel hombre era Joaquín, su antiguo novio, el estudiante de Derecho, a la sazón abogadillo sin fortuna y sin pleitos. Gracias a la calmante labor del tiempo que todo lo amortigua, o fuese consecuencia de esa simpatía que atrae mutuamente a los que valen poco, ambos se miraron o fingieron mirarse con más sorpresa que

⁴² Véase A. Ezama Gil, «Los modos de discurso», *El cuento de la prensa...*, pp. 183-194, con referencias de cuentos de Picón.

rencor. Manolita se sintió orgullosa pudiendo ostentar juntamente ante los ojos de quien la había despreciado el esplendoroso apogeo de su hermosura y el lujo de su traje. Joaquín la contempló como diciéndose: «¡Ahora sí que está guapa!» La mujer saboreando su triunfo y el hombre halagado con la posibilidad de una reconquista gloriosa, permanecieron largo rato en silencio, pero deseosos de hablar. Por fin a Manolita se le cayó el abanico, y él, cogiéndolo del suelo, se lo presentó y dijo: «Tome usted, señorita»: a lo cual ella repuso burlescamente: «¡Ay!...; *usted*». El primer paso estaba dado. Luego, entre frases corteses y sonrisas de incredulidad, vino el recuerdo de lo pasado. «Pues, hijo mío, tú me dejaste». «Buen tonto fui». «Ya no tiene remedio». «Si tú quisieras...» «¡Imposible!», dijo ella fríamente. «Lo imposible —replicó Joaquín— sería que yo estuviese aquí, a tu lado, sin pedirte perdón. Quiero verte..., no vayas a figurarte otra cosa; hablarte..., nada más que hablarte..., para que no me juzgues mal. Si supieras... Yo entonces...»

Manolita, con esa perspicacia mujeril que domina las situaciones más enojosas, dijo en voz baja, fingiendo vergonzoso temor: «No soy libre»: y él, sin mirarla, repuso: «Ya lo sé..., no importa». Manolita sonrió como quien sabe a qué atenerse. En su alma comenzó a dibujarse una esperanza increíble y absurda. Primero concibió una de esas ideas que vienen involuntariamente a la imaginación, traídas por las circunstancias; luego esa idea se convirtió en deseo atizado por el amor propio, y por último, hizo resolución, propósito firme de *intentarlo*. ¿Qué podía perder si fracasaba en su empeño? Nada. ¿Qué podía ganar? Lo que más ambicionaba entonces, como antes ambicionó el bienestar y el dinero (I 396).

Restan aún otros cuentos en los que, si bien domina el discurso indirecto, hallamos una importante presencia del directo. *El modelo*, *El retrato*, *El pecado de Manolita*, *El ideal de Tarsila*, *La monja impía*, *Todos dichosos*, *La buhardilla*, *Amores románticos*, *Fruta caída*, *Un crimen*, *Relato del homicida*, *Almas distintas*, *Los decadentes*, *Una venganza* y *Lo mejor del hombre* integrarían este grupo.

El equilibrio entre ambos estilos se produce en títulos como *¡Venganza!*, *Santificar las fiestas*, *Candidato*, *La lección del Príncipe* o *Voluntad muerta*, generalmente combinados atendiendo a las distintas situaciones, partes o capítulos del relato, y separando con ello el caso de sus antecedentes, la presentación del desarrollo, el desenlace del acontecimiento, el pasado del presente..., lo que se hace bien visible en cuentos tales como *La amenaza*, *El socio*, *La cuarta virtud*, *Dichas humanas*, *El gorrion y los cuervos*, *Las plegarias*, *El gran impotente*, *Las consecuencias*, *La Perla*, *Cadena perpetua*, *La novela de una noche*, *Lo más excelso*, *La verdadera*, *La flor de la patata*, *Rosa la del río*, *Narración y Rivaletas*.

No faltan los textos en que el discurso directo resulta dominante, como *En la puerta del cielo*, *Lo ideal*, *Caso de conciencia*, *Confesiones*, *Doña Georgia*, *Contigo pan y... pesetas*, *Elvira-Nicolasa*, *La hoja de parra*, *Por si acaso*, *Desilusión*, *La casa de lo pasado*, *El guarda del monte*, *La chica de la caja*, *Los dos sistemas*, *La Vistosa*, *Drama de familia* y *Desencanto*. En algunos otros, casi único: *La muerte*

de un justo, *Un suicida*, *Escrípulos*, *Modesta*, *Divorcio moral*, *La dama de las tormentas*, *La última confesión*. Y en varios más, exclusivo, ya sea porque adoptan una forma teatral o dramatizada (*Cibelesiana*, *El horno ajeno*, *Filosofía*, *Moral al uso*, *El que va y el que viene*), ya porque se presentan como escena pura, prescindiendo de todo elemento propiamente narrativo (*Las lentejuelas y Boda de almas*).⁴³

A propósito de lo cual, no estará de más señalar el excelente manejo del diálogo que exhibe nuestro autor, tanto en lo que respecta al progreso de una trama que va surgiendo del intercambio lingüístico entre los personajes (valgan de ejemplos *Doña Georgia* o *Elvira-Nicolasa*), como en la viveza y la naturalidad que imprime al registro coloquial. Compruébese en este pasaje de *Caso de conciencia*:

—¿A ti qué te parece todo eso?

—Bien, muy bien.

—Pues a mí mal, muy mal.

—¿Presumes de saber más que el padre Graciana?

—No: ya te he dicho tres veces que no quiero que riñamos. Pero eso de socorrer, así, *socorrer* a la chica me parece humillante: yo, en su situación, primero me ponía a fregar suelos... Y siendo hija de mi padre, ella probablemente pensará lo mismo. En cuanto a lo de buscar señora para que viva con ella, eso es ponerla de criada...; nada..., nada..., clarito. Y lo de que se meta a monja, no saliendo de ella la idea, si no tiene vocación, francamente, me parece una barbaridad. Para concluir: ¿qué quieres que hagamos?

—Lo que me ha aconsejado quien sabe más que nosotras: que don Agustín le entregue lo que sea nuestra voluntad: yo he pensado que diez duros al mes; y que le insinúe lo de entrar en religión, a ver cómo cae la cosa, y si no cuaja..., aguantarnos..., seguir dándole los diez duros al mes... Es una obra de caridad.

—¡Buena caridad nos dé Dios! Repito, por centésima vez, que es o no es nuestra hermana. Si lo primero, no hay caridad que valga: en tal caso se llama deber, justicia, tómallo por donde quieras; y si lo segundo, no hay para qué meternos a caritativas ni reconocer una obligación en que no estamos. No nos salgamos de la cuestión. ¿Es hermana nuestra? Sí. ¿Tiene derecho a pedir algo? No. ¿Qué hacemos? ¿Prescindir en absoluto de ella? ¿Darle una limosna? ¿Tratarla como hermana? Este es el caso.

—Ya veo que no tienes miedo al escándalo. Puede que seas capaz de ir a buscarla y traértela a casa... y que se enteren hasta los criados de que papá... hizo lo que no debía.

—¡Dale bola! Ponte en razón, mujer. Hoy las muchachas no nos educamos en plena ignorancia de ciertas cosas, ni eso es posible. Con las visitas, las murmuraciones, las criadas, el teatro, tenemos bastante...; en fin, ya lo sabes, somos buenas, no faltamos a nuestros deberes, pero demasiado sabemos todas que los niños no se encargan a París... Piensa que cuando debió de suceder eso papá sería joven. ¿No ha sido luego toda su vida bueno y cariñoso con nosotras hasta la exageración?

⁴³ Véase A. Ezama Gil, «Una moda narrativa finisecular: el relato teatral», *El cuento de la prensa...*, pp. 75-82, con atención a varios textos de nuestro autor.

¿Nos ha descuidado, nos ha arruinado? Nada de eso. Ha querido o ha tenido relaciones con una mujer... que no debía de ser mala porque no le ha dominado en perjuicio nuestro... y ahora resulta que tenemos una hermana. Por última vez, ¿qué hacemos? (I 184-185).

No resulta abundante en Picón el empleo del discurso indirecto libre, que aparece en sus cuentos con mucha menor frecuencia relativa, por ejemplo, que en los de Pardo Bazán (o incluso que en sus propias novelas). Se trata siempre de presencias puntuales, en alternancia o combinación con los discursos indirecto o directo, en amalgama que adquiere en ocasiones una gran fuerza expresiva:

Marido y mujer tuvieron una explicación tristísima: él, cogiéndola de improviso, le puso el anónimo ante los ojos, y ella, sorprendida, aterrada al ver descubierto lo que suponía ignorado, cayó al suelo sin sentido. Luego, vuelta en sí del desmayo, lo confesó todo. Sí; era verdad. A los veinte años tuvo un profesor de piano de poca más edad que ella, con quien la dejaban sola ratos muy largos... ¿Fue amor? ¿Fue esa mezcla amistosa de simpatía y de piedad que acerca tantas veces la mujer rica al hombre pobre? Ambos imaginaron que los padres de Lucía consentirían en la boda... Pasaron unos cuantos meses, siguieron las lecciones cada vez más largas, y, un día, al volver la mamá de casa de la modista, donde había permanecido tres horas, sorprendió a su hija diciendo y escuchando frases que revelaban un amor loco y una deshonra cierta. La madre se inclinaba a perdonar: al padre no se le doblégó de ningún modo. Lágrimas, ruegos, súplicas, todo fue inútil. Si la culpa hubiese tenido consecuencias de cierto género..., tal vez: no siendo así, aquel caballero se mostró inexorable. El músico fue arrojado a la calle, Lucía pasó fuera de Madrid una temporada larga, y además se resolvió que si, andando el tiempo, alguien, como era de esperar, pidiese su mano, ella misma rechazara toda proporción de matrimonio. Fingiría vocación religiosa, ambición desmedida, amores contrariados...

—Luego, pasados cinco años —Lucía acabó diciendo a su marido—, te presentaste tú..., te quise..., no supe resistir ni vencerme, mis padres fueron débiles..., temí perderte si me confesaba contigo... (*El gran impotente*, II 33-34).

Su uso se ve favorecido por la focalización interna más o menos sostenida en relatos como *La recompensa* (I 331), *El agua turbia* (I 396), *La prueba de un alma* (II 46-47), *El milagro* (II 60-61), *Modus vivendi* (II 68), *Las coronas* (II 76), *Fruta caída* (II 114), *Redención* (II 124), *Lo imprevisto* (II 188), *Lo ignorado* (II 235), *Lo pasado* (II 337-338) o *El último amor*, donde leemos:

No; no existían palabras para calificar aquella extraña mezcla de crueldad y grosería, aquella ingratitud...; porque, ¿quién era él? Nadie. Ella, con su influencia, poniendo en juego sus amistades, comprometiéndose, deshonrándose, le había sacado de la nada; con su dinero fue diputado, empezó a bullir, a brillar, a tener personalidad... Los periódicos le llamaban ya *distinguido hombre público*. ¿Qué le pidió en cambio? Un poco de amor: precisamente lo que era incapaz de sentir... Habían

concluido para siempre; aunque le viese arrastrarse a sus pies, aunque supiera que no tenía sobre qué caerse muerto, como cuando se conocieron, no le perdonaría. Pero no habría necesidad de rechazarle: la ofensa de aquella noche le cerraba todo camino para intentar la reconciliación.

Lo que acababa de suceder era lo mismo que ella tantas veces le dijo bromeando, por gusto de escuchar sus respuestas, que parecían apasionadas: «Esto es una locura... Si casi puedo ser tu madre... Ya verás cómo te cansas de mí». A lo cual contestaba él mimosamente: «No digas tonterías... Si estás tan guapa...» Y, sin embargo, Estéfana lo comprendía: no, no era posible que una mujer de sus años conservase atractivos para sujetar bajo su imperio a un hombre de treinta. La dejó porque se sentía avergonzado de ser el amante joven y pobre de una mujer rica y vieja. Cuarenta y seis eran los que le había confesado, pero tenía cincuenta y tres. A pesar de lo cual, aunque fuese absurdo, en aquella misma desproporción de edades fundó el cariño que le tuvo. Le quiso movida de algo misterioso, juntamente desinteresado y grosero, que en vano pretendía poetizar con el pensamiento, y que acaso no fuese sino instinto de conservación, apego a la existencia, ansia de vida. Se dejó amar, se forjó la ilusión de que era amada, o procuró que las gentes lo creyeran, por vanidad, por no perder su fama de hermosa y triunfadora. Supuso tener rendido al amante, pensando que ninguna mujer joven, ni ella misma veinte años atrás, hubiera sabido desplegar la experiencia medio ingenua, medio perversa, necesaria para cautivarle, y de pronto, en pocos días, venía el desengaño inesperado, brutal, que no dejaba lugar a la esperanza. Aquel amor había sido el postrero: aquel hombre, el último amante. Era inútil rebelarse contra las leyes de la naturaleza... Al comprenderlo, la ira y el coraje le secaron el llanto (II 136-137).

Muy pocas veces, sin embargo, Picón da un paso más —en realidad, un paso menos, dada la trivialidad del procedimiento— para ofrecernos directamente las palabras o las ideas del personaje: el monólogo interior, queremos decir. Lo emplea en el delirio final de don León en *Virtudes premiadas* (I 227), y en los respectivos pensamientos de Valeria, Ernestina, Magín, Carolina y Remedios, en *La recompensa* (I 328-329), *Fruta caída* (II 111-112), *Lo imprevisto* (II 189), *Lo ignorado* (II 238) y *Lo pasado* (II 332).

Aunque en buena medida opuesta a la narración, la **descripción** resulta una presencia poco menos que obligada en los textos narrativos, si bien con diferencias notables según épocas, tendencias, géneros y autores. Constituye sin duda uno de los aspectos de la modalidad, y se presenta en pasajes discursivos que aportan información sobre el espacio, los personajes y los objetos, a la vez que confiere al texto momentos de suspensión temporal, pausas en la progresión de la historia, que contribuyen a crear determinados efectos rítmicos en el desarrollo de la trama.⁴⁴

⁴⁴ C. Reis y A.C.M. Lopes, *Diccionario de narratología*, p. 56, que resumen las principales aportaciones teóricas sobre la cuestión. Véanse especialmente dos trabajos de Philippe Hamon, «Qu'est-ce qu'une description?», *Poétique*, 12 (1972), pp. 465-485, e *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris: Hachette, 1981. Consúltense asimismo R. Bourneuf y R. Ouellet, *La novela*, pp. 134-136; E.

Avancemos ya que, como en sus novelas, abunda lo descriptivo en los cuentos de Picón. Es algo que había resaltado don Juan Valera, contrapesando la crítica y el elogio:

Sus descripciones acaso pequen de harto minuciosas. No hay traje, ni mueble, ni joya, ni objeto de arte, ni producto de la naturaleza o de la industria que él no nos pinte con accidentes y pormenores; pero tal es la moda del día. Además de la moda, la inclinación de nuestro autor le induce a ello. Y por cierto la inclinación es fundadísima, porque en dichas descripciones nuestro autor se luce. A mí, si bien no gusto de ellas demasiado, me maravillan la exactitud, la claridad y la distinción con que él lo ve y lo copia todo de lo real y lo conoce y lo designa con los nombres adecuados, marcando los atributos, defectos o perfecciones de cada cosa.⁴⁵

Esta inclinación a lo descriptivo no es más que una de las caras del naturalismo piconiano —tan heterodoxo como se quiera, pero real—⁴⁶, simétrico en esto a las reservas de Valera sobre el movimiento. Y su razón de ser la encontramos expuesta de forma meridiana por Zola, quien en su libro *Le roman expérimental* dedicaba todo un capítulo a la descripción, en el que se leía:

[...] nous ne décrivons plus pour décrire, par un caprice et un plaisir de rhétoriciens. Nous estimons que l'homme ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province ; et, dès lors, nous ne noterons pas un seul phénomène de son cerveau ou de son cœur, sans en chercher les causes ou le contre-coup dans le milieu. De là ce qu'on appelle nos éternelles descriptions.

Nous avons fait à la nature, au vaste monde, une place aussi large qu'à l'homme. Nous n'admettons pas que l'homme seul existe et que seul il importe, persuadés au contraire qu'il est un simple résultat, et que, pour avoir le drame humain réel et complet, il faut le demander à tout ce qui est.⁴⁷

Lo que rematará definiendo la descripción como «un état du milieu qui détermine et complète l'homme».

Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, pp. 329 y ss.; R. Eberenz, *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*, pp. 192-198; y J.M. Pozuelo Yvancos, «Estructura del discurso narrativo», pp. 258-260.

⁴⁵ *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública de D. Jacinto Octavio Picón el día 24 de junio de 1900*, Madrid: Est. Tip. de Fortanet, 1900, p. 60.

⁴⁶ Véase, en esta misma serie, *CJOPCO II*, apartado 2.1.2, pp. 34-40, así como los elementos descriptivos de sus novelas, que citamos en *CJOPCO III*, cap. 2, pp. 147-149; cap. 3, pp. 161-162; cap. 5, pp. 184-185, etc.

⁴⁷ Émile Zola, «Du roman», en *Le roman expérimental* [1880], Paris: G. Charpentier, 1881, 5.^a ed., p. 228. De aquí procede también (p. 229) la cita que sigue.

En sintonía con estos planteamientos, encontramos en Picón varios cuentos en los que la descripción adquiere un peso determinante, hasta el punto de poder ser calificados sin reparos de cuentos descriptivos. Es el caso del titulado ¿.....?, con un protagonismo ambiental muy marcado de la tarde de verano, del pueblecito y sus casas, del cementerio con sus sepulturas e inscripciones, de las luces y sombras, de la noche; de *Se vende*, donde va presentando el narrador todo lo que se ofrece a su mirada en su regreso a la vieja casa familiar; también de *La cita*, con el detallismo del despacho y del vestido; de *El olvidado*, de fuerte sensualidad derivada de la descripción ambiental de la luz, el lujo, los olores y los sonidos en el templo; y de *La jovencita*, que se centra más en la contemplación del personaje que en la mínima envoltura narrativa.

Sin llegar tan lejos, no faltan los cuentos en los que la descripción resulta muy relevante. Unas veces, por el protagonismo esencial del espacio o el ambiente, como en *El cementerio del diablo*, *Después de la batalla*, *Eva*, *Boda deshecha*⁴⁸, *La amenaza*, *La buhardilla*, *Dichas humanas*, *Los decadentes*, *Escrúpulos* o *La casa de lo pasado*. Otras, por los excelentes retratos de personajes, muy demorados a veces, como en *La prudente* (I 162-163), *Caso de conciencia* (I 179-180), *Virtudes premiadas* (I 215-216), *Todos dichosos* (I 230-231), *La recompensa* (I 320-323), *Hidroterapia y amor* (I 375-376), *Los triunfos del dolor* (I 384-386), *El agua turbia* (I 389-391), *Contigo pan y... pesetas* (I 399-400), *Envidia* (I 427-429), *El gran impotente* (II 32-33), *El nieto* (II 54-55), *Modus vivendi* (II 65-67), *Sacramento* (II 78-79), *Candidato* (II 96-97), *Las consecuencias* (II 116-118) o *Cura de amores* (II 324-325). Tendremos oportunidad de volver sobre este aspecto.

Yendo al interior de los cuentos, resultará interesante considerar las funciones que cumplen en estos los pasajes descriptivos. Para ello partiremos de la clasificación que ofrece Pozuelo Yvancos y que resumimos a continuación:⁴⁹

1. *Función demarcativa*: actúa como frontera inicial o final de la acción, subraya las divisiones del enunciado o presagia un desarrollo.

⁴⁸ Penetrantes páginas ha consagrado Y. Latorre («El espíritu como búsqueda en los cuentos de J.O. Picón», pp. 160-165) a las calidades descriptivas de estos cuatro cuentos. Destaca, a propósito de *Después de la batalla*, «la sensibilidad impresionista piconiana, dotada de una exquisita adjetivación» (p. 161), y de *Eva*, «la atmósfera otoñal [...] evocada con paleta impresionista» (p. 164); califica *Boda deshecha* de «investigación de almas apoyada en el discurso descriptivo impresionista», y de él escribe, en expresión feliz, que «es el retrato de un discurrir de la conciencia acompasado en una tenue puesta de sol» (p. 162); en cuanto a *El cementerio del diablo*, subraya «la escenografía romántica, el carácter macabro y esteticismo enfermizo» (p. 163), además de indicar cómo «el quietismo artístico, el estatismo de todas las corrientes estéticas representadas en las esculturas del cementerio sirve de contraste a la agitación de las almas» (p. 164).

⁴⁹ J.M. Pozuelo Yvancos, «Estructura del discurso narrativo», pp. 259-260.

2. *Función dilatoria o retardataria*: su presencia, con la consiguiente pausa temporal, espolea la intriga.
3. *Función decorativa o estética*: es la *descriptio* de la retórica clásica, empleada como ornato del discurso y lucimiento del escritor.
4. *Función simbólica o explicativa*: informa de la psicología del personaje, justifica su conducta o crea el ambiente necesario para comprender sus acciones.

Un primer acercamiento a la cuestión en los cuentos del narrador madrileño nos lleva a comprobar cómo varias de estas funciones —lo precisa Pozuelo en abstracto— convergen o se solapan en distintos pasajes descriptivos. Así ocurre, y con excelente rendimiento, en *Después de la batalla*, donde la pintura de los lugares (I 114-116) va sumando por momentos a su función explicativa una importante función dilatoria, acumulando así una tensión que solo se liberará en el desenlace (I 116). No es muy diferente lo que sucede en *Relato del homicida*, que también aguija la impaciencia del lector con los momentos de pausa que comporta la descripción del túnel (II 240-241). En *Desencanto*, por su parte, el magnífico cuadro de la playa (II 364-365) presenta asimismo, sin perder su función simbólica, un carácter retardatorio, que viene a agregarse además a algunas descripciones ambientales en las que no falta cierto valor decorativo (II 359-360 y 360).

Hallamos también esta función decorativa o estética tal vez en *Los decadentes*, donde el contraste entre los retratos de los gomosos (II 140) y de Elena (II 141) añade este matiz al propiamente informativo; en el nacimiento navideño de *El nieto* (II 56-57), y desde luego en *Una venganza*, con esa ambientación *romántica* en el cementerio (II 194-195), más trasnochada que espeluznante. Pero sobre todo en la cantidad incontable de efectos sensoriales, en especial cromáticos y visuales, que aparecen en nuestros cuentos, y en los que Picón se revela como consumado maestro: sombras, penumbras, claridades, semiclaridades, iluminaciones, contrastes de luces y sombras o de colores..., proyectando así en el relato una visión pictórica que se refuerza a veces con referencias artísticas explícitas⁵⁰. Es lo que abunda en cuentos como *¿.....?*, *Después de la batalla*, *El olvidado* o *Rivales*, y en momentos concretos de una larguísima serie, que abarcaría al menos *La lámpara de la fe* (I 83), *Boda deshecha* (I 121 y 122), *El santo varón* (I 124), *El ideal de Tarsila* (I 154), *La cita* (I 161), *La prudente* (I 162), *Todos dichosos* (I 233), *La amenaza* (I 238 y

⁵⁰ Vea el lector nuestra anterior entrega *CJOPCO V*, apartado 2.1.5. Un breve pero interesante recorrido por la historia literaria sobre la vertiente narrativa de esta función pictórica, en Mariano Baquero Goyanes, «Pintura y literatura: el espacio secuencial», *Archivum*, XXXIII (1985), pp. 77-92, accesible ahora en la versión electrónica de <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=14037&portal=137>>.

239), *Confesiones* (I 259), *Un sabio* (I 277), *Dichas humanas* (I 310 y 313), *La Nochebuena del guerrillero* (I 316), *La Nochebuena de los humildes* (I 338), *El horno ajeno* (I 342), *El hijo del camino* (I 372), *El deber* (II 130), *El último amor* (II 137 y 138), *Los decadentes* (II 142-143 y 144), *Las lentejuelas* (II 199), *Lo ignorado* (II 234 y 237-238), *Almas distintas* (II 245), *La novela de una noche* (II 269-270), *Los dos sistemas* (II 321), *Narración* (II 385), *Voluntad muerta* (II 419) y *Lo mejor del hombre* (II 424).

Sin perjuicio de volver sobre el asunto, señalemos ahora tres pasajes de otros tantos cuentos, de entre muchos posibles, que nos darán idea de todo ello:

Hortensia, ligeramente recostada sobre la balaustrada, tenía aspecto de figura fantástica. Su ropaje blanco absorbía la poca claridad que había en el vestíbulo; todo se iba ennegreciendo en torno suyo, y los perfiles de su busto, las curvas de su talle, destacaban sobre el fondo lóbrego, mientras los reflejos de un ventanón del piso bajo parecían poner detrás de su cabeza un nimbo de oro cortado en cruz por las líneas de los plomos que unían los cristales... (*Después de la batalla*, I 112).

La Marquesa, fija la vista en la vidriera del balcón, mira pasar indiferente las gentes que cruzan por la plaza. Su figura inmóvil, como inanimada, se dibuja encima de la butaca, destacando los ropajes blancos sobre el raso negro del mueble. Tiene una mano escondida entre los rizos despeinados y negros, caída la otra a lo largo del cuerpo, sosteniendo un abanico japonés con que momentos antes evitaba el resplandor molesto de las llamas de la chimenea, y por su falda, vueltas las páginas contra la tela, va resbalando hacia el suelo una novela francesa que ya ha dejado de leer por faltarle la luz (*Boda deshecha*, I 121).

Subió las gradas del templo, empujó la mampara y torciendo a la derecha entró en una capilla donde se veneraba un gran crucifijo tallado en madera, al que servía de fondo un paño de damasco rojo. Alumbráballo, sin dejarlo contemplar, una miserable lámpara de vidrio en cuyo aceite verdoso agonizaba la llama, y en el suelo había dos o tres ruedos redondos de pleita blanca.

Estéfana, postrándose de rodillas, se alzó con ambas manos el velo, e inclinando la cabeza besó los divinos pies, y aun dejó largo rato puesta la frente sobre ellos, mientras un rayo de sol, cayendo casi vertical desde la alta claraboya, aureolaba con el mismo resplandor la impasible faz de la escultura y el rostro lloroso de la mujer desengañada (*El último amor*, II 138).

Aunque dista mucho de ser habitual, pues abundan los relatos *in medias res*, no falta en nuestros cuentos la descripción inicial en función demarcativa, presentando el lugar o al personaje, entendiendo que esta presentación tiende a cumplir a la vez una importante función explicativa o informativa. Así se produce en narraciones como *El epitafio del Doctor*, *En la puerta del cielo*, *El modelo*, *La lámpara de la fe, ¿.....?*, *El cementerio del diablo*, *Lo ideal*, *Eva*, *El santo varón*, *El ideal de Tarsila*, *La buhardilla*, *El olvidado*, *La monja impía*, *Cibelesiana*, *Dichas humanas*, *El horno ajeno*, *Filosofía* (en estos dos últimos, cuentos dramatizados, en forma de acotación

escénica), *Los triunfos del dolor*, *Lo ignorado*, *Almas distintas*, *Boda de almas*, *Los dos sistemas*, *Desencanto* o *Lo mejor del hombre*.

Menos aún abunda la descripción demarcativa final, la que cierra el relato, lo que no es de extrañar si atendemos a las características del género mismo, que tiende a privilegiar desenlaces intensos, difícilmente compatibles con la distensión inherente a lo descriptivo. No obstante, consigue Picón en este terreno cierres excelentes, como el recién transcrito de *El último amor*, o como los de *La prueba de un alma* y *Voluntad muerta*, que copiaremos:

Ruiloz quedó solo en el andén, al borde de la vía, triste y cabizbajo; pero pronto abrió el alma a la esperanza, porque Julia permaneció asomada a la ventanilla hasta perderse el tren de vista en una curva que comenzaba junto a la salida de agujas. Luego se oyeron lejanos los resoplidos del vapor, rasgó los aires un silbido y en el espacio flotó una nubecilla blanca (II 53).

El cochero, contagiado por la cobardía que aquel hombre infundió a su amo, dio la vuelta echando cuesta abajo; sonaron alegremente los cascabeles de los caballos, y en el confin de la campiña retumbó el estampido de un trueno formidable que repitieron con fragoroso estruendo las concavidades de los montes y que acaso fuera la doble voz de Dios escarnecido y de la Naturaleza ultrajada (II 422).

Se trata, como observamos, no tanto de descripciones como de pinceladas descriptivas, que encontramos aún en la conclusión de cuentos como *Los decadentes* (II 144), *La novela de una noche* (II 276) y *Drama de familia* (II 356).

Con todo, corresponde a la inmensa mayor parte de los pasajes descriptivos una función simbólica o explicativa, que a veces se funde con las anteriores —bien visible ya en algunos de los fragmentos reproducidos o solo aludidos—, y en otras ocasiones se presenta como exclusiva o al menos dominante. Bastará recordar los textos de los que acabamos de señalar su relevancia descriptiva en cuanto a la ambientación o los personajes, y añadir, casi al azar entre muchos más, ciertos momentos puntuales: el calor sofocante de *El retrato* (I 136-137) y *El hijo del camino* (I 370); el silencio, la calma y el calor de *Cosas de antaño* (I 132); la quietud y la pureza del paisaje en *Amores románticos* (I 362); la limpieza y dureza de la tarde de invierno en *Sacramento* (II 83); el amanecer de *Los triunfos del dolor* (I 387); la claridad de la noche en *La Nochebuena del guerrillero* (I 316); las presencias de la noche y del amanecer en *La prueba de un alma* (II 50-51); los ruidos en el silencio nocturno del *El último amor* (II 135); el estrépito y las sombras en el túnel de *Relato del homicida* (II 240); el abandono y la soledad de *Se vende (passim)*; el silencio y la tristeza de *Lobo en ceno* (I 364-365); la belleza de la naturaleza en torno a Sombrales en *Escrúpulos* (II 154); el rumor y los cantos de los trabajadores en *Santificar las fiestas* (II 85)...

Son descripciones de lugares, momentos, situaciones o ambientes en que la función simbólica se potencia a través de la asociación, por lo general implícita, con la acción misma o con la criatura literaria⁵¹: la hermosura del día se funde con el sentir del personaje en *El pobre tío* (II 181), *Boda de almas* (II 290) y *Desencanto* (II 379 y 383); *La lámpara de la fe* presenta la convergencia del crepúsculo exterior con el ocaso interior del protagonista (I 85)⁵², en tanto que *Voluntad muerta* reúne el presagio de tormenta, y la tormenta misma en su inicio, con el terrible drama íntimo del novicio (II 421 y 422); el calor sofocante aparece asociado a la muerte en *Lo más excelso* (II 281), mientras que *Aventura* hace contrastar con la madrugada primaveral el abatimiento de unos jóvenes estudiantes (II 177).

Pero es sobre todo en la pintura de interiores donde hallamos los casos más numerosos y relevantes de esta descripción simbólica: el gabinete de Rosita en *Las apariencias* (I 293), los despachos de los respectivos personajes de *Las plegarias* (II 22) y *Lo pasado* (II 333), la habitación del antiguo amante de Lucía en *El gran impotente* (II 34-35), las dependencias de la casa de doña Carlota en *El deber* (II 130), el cuarto de Soledad en *Desilusión* (II 166), el salón de la Condesa en *La casa de lo pasado* (II 216) —que contrasta aquí mismo con la habitación que visita su marido (II 219)—, la casa toda de Juan en *La novela de una noche* (II 265), constituyen indicios inequívocos del buen o mal gusto de sus moradores, de su posición, educación e inclinaciones⁵³. Interiores que vienen dados, claro está, por los muebles, cuadros, adornos y objetos en general, en el ámbito de esa poesía de los objetos, de esa «ruda elocuencia de las cosas» a la que antes nos referimos⁵⁴: los objetos despiertan el recuerdo del personaje de *Se vende* (I 152-153), la imaginación del de ¿.....? (I 87-88), pueblan el *rastros de la abuela* —que es su propia vida— en *La verdadera* (II 282-283), son pruebas inequívocas de la pobreza de Manolita en *Un sabio* (I 278-279) y del lastimoso decaimiento de don José en *Un suicida* (I 424-425), del buen y mal gusto respectivos de las jóvenes de *Rivales (passim)* y de los propietarios de la casa de veraneo de *Desencanto* (II 360), o, en un único cuento, de las doña Carmen y doña Luisa de *Filosofía* (I 344 y 346-347). Su ausencia misma —la de las cosas— resulta esclarecedora: la desnudez de las paredes del claustro de *Voluntad muerta* es causa y consecuencia de la tristeza del lugar (II 419). Y más su presencia, cómo no, al punto

⁵¹ «Ciertos lugares hablan con su propia voz. Ciertos jardines sombríos piden a gritos un asesinato; ciertas mansiones ruinosas piden fantasmas; ciertas costas, naufragios», escribe Robert L. Stevenson. Hasta tal punto se ha abusado de esta asociación, que John Ruskin la denominó *pathetic fallacy*, es decir, la falacia de que la naturaleza simpatiza con los sentimientos del hombre. Véase E. Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, pp. 335-336, de donde tomamos estas referencias.

⁵² Así lo vio también Y. Latorre, «El espíritu como búsqueda en los cuentos de J.O. Picón», p. 160.

⁵³ Véase una vez más *CJOPCO V*, apartado 2.4.7, pp. 252-256.

⁵⁴ En nuestro *CJOPCO III*, pp. 161-162, 185, 218-219, 228 y 235, y en *CJOPO V*, p. 191.

de convertirse en cómplices del personaje: «Hasta los objetos parece que aguardan impacientes», siente el protagonista de *La cita* (I 160).

No hay duda, pues, de su importancia: de la importancia de la descripción, como escribía Zola⁵⁵, y de la importancia de los objetos, como escribirá Picón a través de su personaje en *El peor consejero*:

¡Pobre Pilar! ¡Qué cosas hacemos las mujeres! Anteayer, estando él fuera de casa (ya sabes que desde un principio le dio habitación en el segundo), largó la doncella a la calle con no sé qué pretexto y se empeñó en subir conmigo para ver cómo tenía Manuel el cuarto. No, la idea no es mala. ¡Cuántas infelices se desengañarían si pudiesen ver el cuarto donde vive el hombre a quien quieren! Figúrate, un despacho muy modesto atestado de libros, y un gabinete que es a la vez dormitorio y tocador. La cama, limpia, pero prosaica como la de todo hombre que vive solo: sobre una mesa, tijeras, limas, cepillos, botones de plata, navajas de afeitar, agua de Colonia y hasta tenacillas para las guías del bigote. Se me olvidaba lo mejor. Entre todas estas baratijas, dos retratos bajo cristal: uno de viejo, un tío del campo, así como cortijero andaluz, buen tipo; y otro de mujer joven y bonita, sobre todo muy graciosa (I 204).

2. LA ESTRUCTURA

Tal vez como ningún otro aspecto, la estructura resulta difícilmente deslindable de ciertos elementos integrantes del discurso —narrador, personajes, tiempo, modalidad—, sobre todo teniendo en cuenta que los análisis teóricos de los textos narrativos, y en especial la narratología, han privilegiado la atención a la estructura de la historia en detrimento de la del discurso⁵⁶. No obstante, la consideración del texto en lo que respecta a su presentación, organización y composición requiere, a nuestro juicio, el estudio de tres grandes áreas: a) la estructura externa o diseño exterior: partes, divisiones, títulos...; b) la estructura interna o disposición de diversos elementos textuales, con especial atención al comienzo y al desenlace; y c) los recursos compositivos y expresivos empleados, tanto en el nivel de la estructura mayor o general del cuento, como en el de las estructuras menores o parciales del enunciado. A ello nos aplicamos en las páginas que siguen.⁵⁷

⁵⁵ Remitimos a la cita de Zola transcrita más arriba.

⁵⁶ C. Reis y A.C.M. Lopes, *Diccionario de narratología*, pp. 88-90. De gran interés en este aspecto (y también en otros del ámbito discursivo) resulta el libro de Germán Gullón, *La novela del XIX: estudio sobre su evolución formal*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1990.

⁵⁷ Algunos apuntes, bastante elementales, en E. Gutiérrez Díaz-Bernardo, *Los cuentos de Jacinto Octavio Picón*, pp. 99-103.

2.1. Estructura externa

Los cuentos de Jacinto Octavio Picón suelen presentarse, en su diseño exterior, divididos en varias partes. Con frecuencia se trata de capítulos —aunque nunca se les da este nombre, es decir, no aparece rotulado *Capítulo I, II, etc.*, sino simplemente *I, II, etc.*—, marcados siempre con números romanos y carentes de titulación alguna, salvo en los casos de relatos total o parcialmente epistolares, que traen como epígrafe los nombres de los corresponsales y el lugar del emisor de la carta (*El peor consejero*: «De don Luis Lasuerte a don Manuel Preciado, en Puenterroto», «De doña Pilar Torredeloro, viuda de Majadas, a la duquesa de Arrayanes, en Biarritz», y así hasta los 20 capítulos de que consta), solo los nombres de los corresponsales (*Tentación*: «De don Sebastián a su sobrino», etc., con excepción del capítulo III, narrativo y no epistolar), o la referencia de los documentos en cuestión (*Sacrificio*: «Párrafos de una carta» y «Fragmentos del diario del doctor Florals, médico militar en el ejército del norte durante la guerra civil. 1871 a 1873»). Añádase *Rivales*, también cuento en forma de cartas y dividido en capítulos según estas, pero que no presenta más título que uno, «De Beatriz a Juan» (II 405), para marcar una misiva que este personaje masculino acoge y transcribe en la suya propia.

Por lo demás, el número de capítulos oscila, según la extensión y complejidad del relato, entre los 20 del citado *El peor consejero* y los dos que encontramos en cuentos como *Boda deshecha*, *El santo varón*, *El agua turbia*, *La novela de una noche* y *Rosa la del río*, además del también citado *Sacrificio*. El resto fluctúa entre tres y seis capítulos, con la excepción de *Rivales*, con ocho, y *La recompensa*, con nueve, hasta sumar un total de 33 textos, algo más de la cuarta parte del total, que ofrece este tipo de divisiones.

No se crea, sin embargo, que los cuentos restantes aparecen presentados como un todo único, pues Picón tiende a marcar separaciones menores a través de líneas de puntos sencillas, dobles y hasta triples, que emplea tanto en los cuentos no distribuidos en capítulos como en el interior de éstos en los relatos que sí presentan la división aludida. El hecho de utilizar una, dos o tres líneas en estas separaciones remite, lógicamente, al grado de intensidad o realce que el autor concede al cambio que explicitan, pero, desde luego, no cabe establecer en esto parámetros o baremos fijos del autor, porque no los hay. Téngase en cuenta que Picón no revisó toda su obra cuentística antes de morir, que la revisión que sí llevó a cabo de buena parte de los cuentos la hizo en distintas épocas de su vida —casi siempre con vistas a las ediciones en libro de los textos—, y que bastantes de ellos quedaron hasta nuestros días en las páginas de la prensa.

En todo caso, con estas líneas de puntos se indican cambios o elipsis temporales (*La lámpara de la fe*); cambios de personaje (*En la puerta del cielo*), de lugar

(*Después de la batalla*) o de foco (*El olvidado*); el paso del relato de los hechos al comentario de estos (*El retrato*), de la descripción a la narración (*Todos dichosos*), de la escena al sumario (*Una venganza*), de la acotación al diálogo (*El horno ajeno*) o del diálogo a la acotación (*El que va y el que viene*), del planteamiento o presentación al desarrollo del caso (*El hijo del camino*), de la narración a la carta (*Cura de amores*) o de la carta a la narración (*Desencanto*), del relato al epílogo (*La prudente*). Otras de estas líneas marcan el comienzo del cuento (*Ayer como hoy*), o su final (*Las apariencias*), o incluso comienzo y final (*La vocación de Rosa*), dando a entender así el carácter fragmentario o parcial del texto.

Por último, en alguna ocasión Picón emplea aún como elemento de separación el asterisco, el triple asterisco, para ser exactos. Más en la prensa que en el libro, porque varios de estos triples asteriscos los sustituyó por líneas de puntos al reunir los cuentos en volumen⁵⁸; pero aun así quedan algunos en *Caso de conciencia* (I 189) y *Doña Georgia* (I 282, 284, 286 y 290), y otros en *Moral al uso* (II 145) y *El guarda del monte* (II 297 y 298), cuentos que no llegaron a editarse en libro. Su función es equivalente a la de las líneas de puntos recién aludidas, aunque tanto en *Doña Georgia* como en *Moral al uso* aparecen combinados unos y otras.

En consecuencia, constituyen minoría, relativa, los textos que no contienen ningún elemento de separación. Suelen ser breves, y se reparten de manera más o menos uniforme entre toda la producción del autor, desde *El modelo* (de 1877) hasta *Voluntad muerta* (publicado en 1916), llegando a componer un conjunto de 37 textos, entre los que se cuentan algunos tan destacados como *La cita*, *El socio*, *Las coronas*, *Lo más excelso*, *Boda de almas*, *La flor de la patata* o *La dama de las tormentas*.

Centrándonos especialmente en los cuentos que presentan divisiones por capítulos, observamos un alto grado de correspondencia entre las estructuras externa e interna. Sin perjuicio de ocuparnos de esta última más adelante, avancemos ahora la frecuencia con que el cambio de capítulo obedece al progreso de una trama que se desarrolla en varios momentos (*La amenaza*, *La buhardilla*, *Confesiones*), o en varios momentos y lugares (*El horno ajeno*, *Filosofía*). En ocasiones, se dan tres capítulos que presentan sucesivamente el planteamiento, el desarrollo del caso y la conclusión (*El cementerio del diablo*, *La verdadera*; cuatro en *Lo pasado*, con el desarrollo repartido en los dos centrales). Descripción-planteamiento-solución-epílogo son las fases de las cuatro partes de *Lobo en cepo*, y presentación-caso-epílogo, las tres de *Las consecuencias*. Varios cuentos en dos capítulos se estructuran en planteamiento y caso (*El gorrión y los cuervos*, *Rosa la del río*, lo mismo que *Los favores*

⁵⁸ Su presencia aparece consignada en cada caso en el aparato crítico de nuestra edición de los textos: J.O. Picón, *Cuentos completos*, cit.

de *Fortuna*, pero este en cuatro unidades, dos para cada una de las partes citadas); en tanto que los tres apartados de *Cadena perpetua* responden uno a la escena del planteamiento y los restantes a las dos narraciones en sumario del narrador (en tercera persona) y del personaje (en primera persona). *La novela de una noche*, por el contrario, ofrece en sus dos capítulos los antecedentes (pasado, en forma de sumario) y el caso (presente, en forma de escena), respectivamente. Resulta interesante también el perspectivismo de *El santo varón* y *Sacrificio*, con una voz diferente en cada uno de sus capítulos, así como el paralelismo constructivo de *El agua turbia*, con una conclusión parcial y otra final correlativas y antitéticas. Por fin, en los cuentos epistolares (*El peor consejero*, *Rivales*), una carta integra cada capítulo, mientras que resulta sugerente la estructura cuantitativamente creciente de *Confesiones*, cuento largo cuyas tres divisiones ocupan respectivamente 65, 100 y 380 líneas.

Si el **título** constituye un elemento de importancia en toda obra literaria, en el caso del cuento, por su limitada extensión, este valor se potencia aún, en la medida en que no solo designa, identifica o individualiza, sino que anticipa y concentra a la vez alguno de los ingredientes más relevantes de la historia o del discurso, del texto en suma⁵⁹. Un buen título —y Picón los tiene, como veremos—⁶⁰ no deja de ser una síntesis máxima, un compendio radical: la esencia del cuento en muy pocas palabras.

Y bien pocas que son. Picón, como es común en las narraciones cortas de la época, tiende a la extrema brevedad, hasta el punto de que una crecida cantidad de ellas queda titulada con una única palabra. Son los casos de *Eva*, *¡Venganza!*, *Genoveva*, *Cibelesiana*, *Confesiones*, *Filosofía*, *Envidia*, *Sacrificio*, *Sacramento*, *Candida-*

⁵⁹ Es este además un elemento al que los estudiosos han ido prestando un interés creciente en los últimos años. Para un planteamiento general, véanse los trabajos de Leo H. Hoek, *La marque du titre: dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye: Mouton, 1981, y de Kurt Spang, «Aproximación semiótica al título literario», en *Investigaciones semióticas, I*. Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Madrid: CSIC, 1986, pp. 531-541; así como las entradas correspondientes en C. Reis y A.C.M. Lopes, *Diccionario de narratología*, pp. 245-246 (con bibliografía al respecto), y A. Marchese y J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, pp. 404-406. En relación con el cuento decimonónico, y especialmente el de la etapa que nos ocupa, Picón incluido, véase R. Eberenz, «Semántica del título», *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*, pp. 245-252; y sobre todo A. Ezama Gil, «Los elementos cotextuales», *El cuento de la prensa...*, pp. 97-109, y E. Gutiérrez Díaz-Bernardo, «El título y otros elementos paratextuales», *El cuento español del siglo XIX*, pp. 258-265.

⁶⁰ No nos detendremos más que para recordar el elogio explícito que hizo Pardo Bazán de *Dulce y sabrosa*: «Acuérdome de cierta comedia, *Dicha y desdicha del nombre*, porque hay títulos que atraen y otros que repelen: *Dulce y sabrosa*, como título, es un hallazgo» (Emilia Pardo Bazán, «Crónica literaria», *Nuevo Teatro Crítico*, I, núm. 3, marzo 1891, p. 92.); y para transcribir el involuntario elogio implícito del padre Garmendia acerca de *La novela de una noche*: «Lo peor es el título. Peligrosa. Para personas formadas» (Antonio Garmendia de Otaola, S.J., *Lecturas buenas y malas a la luz del dogma y de la moral* [1949], Bilbao: El Mensajero del Corazón de Jesús, 1953, 2.ª ed., p. 425). Véase *CJOPCO III*, cap. 7, pp. 197-198.

to, *Redención*, *Escrúpulos*, *Modesta*, *Desilusión*, *Aventura*, *Instantánea*, *Tentación*, *Desencanto*, *Narración* y *Rivales*⁶¹. Si a estos añadimos los de solo dos vocablos (*El modelo*, *Lo ideal*, *Boda deshecha*, *Sabandijas literarias*, *El retrato*, *Se vende*, *La cita*...), nada menos que cincuenta, observaremos que más de la mitad de los cuentos tiene un título en no más de dos palabras. Haciendo un rápido examen del resto, veríamos que raramente pasan de las cuatro (como en *El epitafio del Doctor*, *El cementerio del diablo*, *Después de la batalla*, *El pecado de Manolita*, entre otros), que unos cuantos alcanzan las cinco palabras (exactamente estos once: *En la puerta del cielo*, *Un cuento en una carta*, *La muerte de un justo*, *La Nochebuena de los humildes*, *El gorrión y los cuervos*, *La prueba de un alma*, *La casa de lo pasado*, *La novela de una noche*, *La flor de la patata*, *La chica de la caja*, *La dama de las tormentas*), y que uno más llega a contar con siete, aunque muy cortas: *El que va y el que viene*.

En cuanto a su morfología, la inmensa mayor parte (no lejos de la totalidad) de estos títulos queda constituida por un sintagma nominal bajo diversas estructuras, que enumeramos esquemáticamente en orden decreciente de frecuencia:

1. Artículo + Nombre (alguna vez, Adjetivo sustantivado). 30 casos, de los cuales solo cuatro con artículo indeterminado. *El modelo*, *El retrato*, *La cita*, *La prudente*, *Los decadentes*, *Las apariencias*, *Las plegarias*, *Un sabio*, *Una venganza*...
2. Artículo + Nombre + Preposición + Artículo + Nombre. 18 casos, de los cuales solo uno presenta artículo indeterminado en cabeza; cuatro, artículo indeterminado en segundo lugar; solo uno, preposición *en* (*de* en todos los demás), y uno más, *lo* + Adjetivo final. *El epitafio del Doctor*, *La lámpara de la fe*, *El cementerio del diablo*, *La Nochebuena del guerrillero*, *El hijo del camino*, *La muerte de un justo*, *Un cuento en una carta*, *La casa de lo pasado*...
3. Nombre común solo. 16 casos. *¡Venganza!*, *Confesiones*, *Filosofía*, *Envidia*, *Sacrificio*, *Candidato*, *Redención*...
4. Nombre + Adjetivo o Participio. 11 casos. *Boda deshecha*, *Virtudes premiadas*, *Amores románticos*, *Fruta caída*, *Cadena perpetua*, *Divorcio moral*...
5. Artículo + Adjetivo + Nombre. 9 casos. *El santo varón*, *El peor consejero*, *La cuarta virtud*, *La gran conquista*, *El pobre tío*...
6. *Lo* + Adjetivo, Sintagma Adjetivo o Proposición Adjetiva. 7 casos. *Lo ideal*, *Lo imprevisto*, *Lo ignorado*, *Lo más excelso*, *Lo pasado*, *Lo mejor del hombre*, *Lo que queda*.

⁶¹ Tenemos en cuenta aquí todos los títulos, incluso los de versiones distintas de un mismo cuento. Volveremos inmediatamente sobre ello.

7. Nombre + *de* + Nombre. 6 casos. *Caso de conciencia, Voz de humildad, Cosas de ángeles, Boda de almas, Cura de amores, Drama de familia.*
8. Nombre propio. 6 casos (uno incluye el tratamiento; otro el nombre doble o compuesto). *Eva, Genoveva, Sacramento, Modesta, Doña Georgia, Elvira-Nicolasa.*
9. Artículo determinado + Nombre + *de* + Nombre. 4 casos. *El pecado de Manolita, El ideal de Tarsila, La vocación de Rosa, Los grillos de oro.*
10. Artículo determinado + Nombre + Adjetivo. 3 casos. *La monja impía, El agua turbia, El horno ajeno.*
11. Nombre + Sintagma Preposicional. 3 casos. *Lobo en cepo, Moral al uso, Relato del homicida.*
12. Sintagma Nominal + *y* + Sintagma Nominal. 3 casos. *El gorrión y los cuervos, Hidroterapia y amor, El que va y el que viene.*
13. Restan solo tres cuentos con títulos de estructura única, que enumeramos:
 - 13.1. Nombre + Aposición: *Rosa la del río.*
 - 13.2. Infinitivo + Artículo + Nombre: *Santificar las fiestas.*
 - 13.3. Locución latina en forma de Sintagma Nominal: *Modus vivendi.*

Son todos ellos, como decíamos, sintagmas nominales en diversas formalizaciones. Al margen quedan solo estos nueve títulos:

- Sintagma Preposicional: *En la puerta del cielo, Del natural.*
- Sintagma Adverbial: *Después de la batalla.*
- Locución Adverbial: *Por si acaso.*
- Oración impersonal refleja: *Se vende.*
- Oraciones diversas sin núcleo verbal (*frases*, en la terminología de Alarcos Llorach)⁶²: *Todos dichosos, Contigo pan y... pesetas, Ayer como hoy.*
- Interrogación vacía, sin palabras: *¿.....?*⁶³

Más interés ofrece, sin duda, examinar la significación del título en relación con el texto, examen que trasluce, de entrada, la frecuencia de esa función anticipadora a la que nos referíamos: son muchos los cuentos que, ya en su encabezamiento, avanzan aspectos del desarrollo de la trama, de la situación, del personaje y hasta de su resolución final.

⁶² Emilio Alarcos Llorach, *Gramática de la Lengua Española*, Madrid: Espasa Calpe, 1994, pp. 384-389.

⁶³ Aunque tal vez fuera hoy más correcto escribir tres puntos entre los interrogantes, mantenemos — lo habrá observado el lector ya en referencias anteriores — los cinco puntos que escribe Picón en todas las ediciones en que figura este título.

En efecto, buena parte de nuestros relatos anuda el título con el desenlace. En algunos casos, desvelándolo sin más, como sucede en *Boda deshecha*, *¡Venganza!*, *La muerte de un justo*, *Se vende*, *Lo que queda*, *Boda de almas*, *La última confesión* y *Un crimen*, incluyendo en este último la perspectiva del narrador. En otros, anticipándolo significativamente, lo que encontramos en *El peor consejero*, *La recompensa*, *Los triunfos del dolor*, *Por si acaso*, *Desilusión*, *Lo imprevisto*, *Cura de amores*, *Desencanto*, *Modus vivendi* (con calificación del caso), *Virtudes premiadas* (también con calificación, ahora por antífrasis), *El milagro* (que asocia la ironía al punto de vista de los personajes) y *Cadena perpetua* (con poderosísima traslación del significado). Y en otros aún, apuntándolo en una cierta aproximación al momento final: *El epitafio del Doctor* (que implica la muerte del personaje), *¿.....?* (que da cuenta expresivamente de las dudas en que queda sumido el narrador), *El gran impotente* (es el dinero ante la honradez estricta del personaje), *El ideal de Tarsila*, *Todos dichosos*, *La amenaza*, *El agua turbia*, *Los favores de Fortuna*, *La prueba de un alma*, *Redención*, *El pobre tío*, *El padre*, *Lo pasado*, *Lo más excelso*, *La verdadera* (estos dos últimos calificando la acción de modo positivo), *El pecado de Manolita* y *Lo mejor del hombre* (ambos con juicio irónico de los hechos). Algún caso, para finalizar, implica al lector: *Las apariencias* (...engañan, debería completar por su cuenta el receptor), *La cuarta virtud* (que juega con la sorpresa de añadir una a las establecidas), *Contigo pan y... pesetas* (rehaciendo el dicho), y *Santificar las fiestas* (dando un nuevo sentido al mandamiento).

Son también numerosos los títulos que nombran de una u otra manera al personaje. En ocasiones, calificándolo, ya de manera recta (*La prudente*, *Un sabio*, *La vengativa*, *Rivales*), ya irónica (*El santo varón*, *La monja impía*); a veces por sinécdoque (*Eva*, *El olvidado*) y a veces por metáfora (*Fruta caída*), pero casi siempre apuntando además al desenlace. *El socio* titula desde la perspectiva de otro personaje; *Candidato* encierra un malicioso doble sentido: Cegato va a serlo a diputado, pero Chirasol lo será a amante de la mujer de aquel; y *Almas distintas* son las de las dos hermanas, pero quizá también las de marido y mujer, y hasta las de mujer y amante. Otros textos presentan en su titulación una referencia genérica o típica, como *El modelo* (que nombra la función), *Sabandijas literarias* (con plural significativo, como corresponde a lo que constituye una fisiología más que un cuento), *El hijo del camino*, *El gorrión y los cuervos* (con metáfora, como el anterior; en este caso con connotaciones fabulísticas), *El nieto* (parentesco), *La jovencita* (edad), *Los decadentes* (calificación satírica), *La flor de la patata* (alegoría). No faltan los que dan el nombre propio del personaje: *Genoveva*, *Doña Georgia*, *Modesta*, *Elvira-Nicolasa* (la doble denominación responde a la doble vida de la mujer de mundo), *Sacramento* (que es nombre del personaje y a la vez de la acción, pues el *sacramento* es también el matrimonio), *La Vistosa* (sobrenombre de la cortesana).

En varias ocasiones el rótulo inicial asocia en forma diversa al personaje con otros elementos del relato. Personaje y episodio se aúnan en *Lobo en cepo* (con calificación metafórica), *La vocación de Rosa*, *Un suicida*, *Cosas de ángeles*, *El que va y el que viene*, *Voluntad muerta* (prefigurando también el desenlace) y *La dama de las tormentas* (interesante hallazgo intertextual a partir del muy célebre *La dama de las camelias*, de Dumas hijo). Personaje y lugar, en *El guarda del monte* y *Rosa la del río*. Personaje y objeto representativo, en *La chica de la caja*.

El caso, episodio, suceso, o simplemente el contenido genérico, también conforma el título con cierta frecuencia: *La cita*, *Las plegarias*, *El último amor*, *Aventura* (aquí, con carga irónica), *Una venganza*, *La lección del Príncipe*, *Lo ignorado*, *Los dos sistemas*, *El desafío*. Con mayor asiduidad aparece calificado explícita o implícitamente: *Caso de conciencia*, *Dichas humanas* (con ironía, una vez más), *El horno ajeno* (presuponiendo que el lector conocerá los refranes acerca del horno, que implican la murmuración)⁶⁴, *Filosofía* (a través de la metáfora de la copla a que se alude), *Amores románticos*, *Los grillos de oro*, *La gran conquista* (de nuevo irónico), *Envidia*, *Sacrificio*, *Las consecuencias* (las de la mala educación, que expone el cuento), *Moral al uso*, *Voz de humildad*, *Escrúpulos*, *Tentación* (con doble sentido: política y amorosa), *Divorcio moral*, *Drama de familia*. Una vez asocia suceso y lugar (en la medida en que queda implicado el balneario en *Hidroterapia y amor*), y otra, suceso y época (*Cosas de antaño*).

Por el contrario, no abundan en el título las referencias de lugar o tiempo, que solo aparecen en *La buhardilla*, *En la puerta del cielo* y *La Perla* (aludiendo así metafóricamente a la isla de Cuba), junto a *El cementerio del diablo*, que reúne lugar y personaje, y *La casa de lo pasado*, que asocia lugar y tiempo, prefigurando este último además el desenlace. Es algo que se produce asimismo en *Después de la batalla* —citamos ahora menciones de tiempo—, pero no en *Ayer como hoy*; por fin, tiempo y personaje quedan aunados en dos cuentos navideños: *La Nochebuena del guerrillero* y *La Nochebuena de los humildes*.

Del resto, unos enfocan el objeto significativo del relato: *La lámpara de la fe*, *El retrato*, *Las coronas* (apuntando a la conclusión en estos dos) y *Las lentejuelas* (encarando figuradamente el desenlace); otros subrayan la tesis o idea probada: *Lo ideal* (*El ideal* en su versión inicial) y *El deber*; varios más ofrecen un rótulo descriptivo: *Del natural*, *Cibelesiana*, *Un recuerdo de viaje*, *Instantánea*; en dos casos se alude

⁶⁴ Son refranes como *El horno y el viejo por la boca se calientan*, *El horno cuando se inflama si no respira revienta*, o *Nuevas de horno traen la villa en torno*. Véase Sebastián de Horozco, *Teatro universal de proverbios*. Edición, prólogo, índices, glosario de José Luis Alonso Hernández. Salamanca: Universidad de Groningen-Universidad de Salamanca, 1986, núm. 925, 926, 1183, 1484, 2185; pp. 230, 267, 322 y 448.

al proceso narrativo: *Confesiones* (con calificación incluida) y *Relato del homicida*; y, para acabar, algunos otros dan poco más que una referencia del género del relato: *Un cuento en una carta*, *Cuento fantástico* (también calificado), *La novela de una noche* (pero *novela* incluye tal vez el sentido de ‘intriga, enredo’) y el muy insulso *Narración*.

En todos los casos —no podía ser de otra manera— existe relación significativa entre título y cuento. Con frecuencia también se produce una relación textual, esto es, el título se refuerza o subraya en el enunciado.

El rótulo inicial aparece reproducido, con mayor o menor relieve, en el texto de *El modelo* (I 78 y 79), *El santo varón* (I 126 y 127), *El socio* (I 303), *Los triunfos del dolor* (I 388), *La gran conquista* (I 421), *El nieto* (II 55), *La Perla* (II 171), *Aventura* (II 174 y 176), *Tentación* (II 253), *La verdadera* (II 284 y 286) y *Lo pasado* (II 337). En varios otros cuentos, y en lugares diversos de su desarrollo, leemos menciones no literales, pero transparentes: *La cuarta virtud* (I 309), *Lobo en cepo* («lobo sorprendido en redil», I 368), *La vocación de Rosa* («aquella era mi vocación», I 382), *Contigo pan y... pesetas* («¡Lo que parece mentira es que un hombre como tú crea que son posibles esas antiguallas de contigo pan y cebolla!», I 402), *El gran impotente* (II 32 y 36), *La prueba de un alma* (II 50), *El último amor* («Aquel amor había sido el postrero: aquel hombre, el último amante», II 137), *Los decadentes* («sus retratos hubieran sido de inestimable valor para cualquier libro donde se demostrase con pruebas la decadencia de una raza», II 140), *Drama de familia* («Y aquí entra el drama», II 352).

En no pocas ocasiones, estas referencias se producen en puntos relevantes de la arquitectura del cuento. Como en *La Vistosa*, que abre la narración («Conocí a Enriqueta, por mal nombre *la Vistosa*, cuando...», II 340); otras veces, en el planteamiento: *Caso de conciencia* (I 183), *Confesiones* («¿Queréis que nos confesemos?», I 256), *El hijo del camino* (I 371 y 373), *El deber* (I 129); alguna más, en momentos clave del relato (*El pecado de Manolita*, I 149; *Filosofía*, I 348, tomada de la copla que canta el personaje); pero sobre todo en el desenlace, cierre o final, lo que no hace sino potenciar el lugar estratégico por excelencia del género: *Lo ideal* (I 96, además de 91 y 92), *Envidia* (I 431), *Las coronas* (II 77), *Sacramento* (II 83), *Desilusión* (II 169), *Lo más excelso* (II 281), *Cura de amores* (II 329), *Desencanto* (II 383), *Rivales* (II 416). Con frecuencia, incluso, las palabras mismas del título integran o rematan la frase final del texto: *Eva* («Se llama Eva», I 120), *Se vende* (así reza el cartelillo del balcón, I 153), *La amenaza* («La mano con que pide parece que amenaza», I 240), *El olvidado* («Todos le han olvidado», I 254), *La recompensa* («Aquella doble maternidad fue la recompensa de su vida», I 334), *Los grillos de oro* (que, tras una referencia inmediatamente anterior, concluye con estas palabras del narrador en una interesante

mise en abîme: «Calló aquel desdichado, me ofrecí a su servicio, le di un puro, lo encendió y se fue: yo quedé pensativo, y luego tomé estos apuntes, que quizá algún día convierta en novela con el mismo título: *Los grillos de oro*», I 417), *Lo que queda* (levemente alterado: «los que quedan», II 64), *Redención* («redención a metálico», completando la agudeza final, II 128), *El pobre tío* («Nuestro pobre tío don Julián, que esté en gloria...», II 184), *Las lentejuelas* («Cada edad tiene sus lentejuelas», II 201, entre otras menciones anteriores), *Cadena perpetua* («Sois dos infames, y lo sabéis...; id juntos, juntos para toda la vida: ¡a cadena perpetua!», II 208), *El padre* («¡Tonto! ¡Somos feos, muy feos; pero nuestro amor es hermosísimo... y ese, ese es el verdadero padre de nuestro hijo!», II 213). Varias menciones quedan rematadas al final en *La chica de la caja* (II 303, 304 y 306), y muy interesante resulta la correlación de *El agua turbia*, no literal, pero sí muy significativa («el agua clara», I 393; y «eso está turbio», en el desenlace, I 398).

Sin salir aún de la titulación, dejemos solo consignados los cambios de título que afectan a nuestros cuentos. Son siete casos, cuatro de ellos de *Juan Vulgar*, el primer volumen que recogió relatos breves de Picón. El sugerente ¿.....? sustituyó al menos afortunado *Un recuerdo de viaje* con que apareció en el *Almanaque de La Ilustración*; *Lo ideal* se había llamado *El ideal* en su primera versión de la *Ilustración Artística*; *El retrato* era *Un cuento en una carta* en la *Revista Ibérica*; y *La muerte de un justo*, *Del natural* en *El Imparcial*. Fuera de estos, solo tres cuentos más verán alterada su rotulación primera: *Genoveva*, que pasó del *Almanaque de La Semana Cómica* a *Novelitas* como *La prudente*; *El pobre tío...*, que no hizo sino perder los puntos suspensivos (*El pobre tío*) en la versión definitiva de *Mujeres* (1916) tras haberlos mantenido tanto en la prensa (*El Liberal*) como en el libro (*El último amor* y la primera edición de *Mujeres*, de 1911); e *Instantánea*, con título inicial inducido por la revista en que salió (*Instantáneas*), que pasará a ser, sin salir de las páginas de la prensa periódica, *El desafío* en *La Vida Galante*, y *La jovencita* en *Ateneo de Honduras*.⁶⁵

Permítansenos dos apuntes finales sobre los títulos para poner de relieve la originalidad y el acierto de Picón en algunos de ellos, lo que no es poca cosa en una selva de muchos de millares de piezas⁶⁶. Hallamos, en efecto, títulos a nuestro juicio tan conseguidos como *Después de la batalla*, *El horno ajeno*, *Lobo en cepo*, *Hidroterapia y amor*, *Los triunfos del dolor*, *El agua turbia*, *Los grillos de oro*, *La prueba*

⁶⁵ Para más detalles, véase el aparato crítico correspondiente a cada uno de los textos en J.O. Picón, *Cuentos completos*, ed. E. Gutiérrez Díaz-Bernardo, cit.

⁶⁶ No hay exageración en la cifra. Baste el dato que nos proporciona Ángeles Ezama: en los treinta y dos periódicos del último decenio del siglo examinados por la profesora asturiana, «el número total de cuentos publicados ronda los 10.000» (*El cuento de la prensa...*, p. 207).

de un alma, Modus vivendi, Fruta caída, Cadena perpetua, Relato del homicida, Divorcio moral, Boda de almas, La flor de la patata, La dama de las tormentas, Cura de amores, Drama de familia o Voluntad muerta. Por otra parte, apenas si hay marbetes que repitan otros ajenos precedentes. Dicho sea con toda la prudencia que el caso requiere, lo cierto es que no conocemos más que dos cuentos de don Jacinto que calcan otros preexistentes: *El retrato*, de 1885 (tras titularse antes *Un cuento en una carta*), que repetía el del famoso artículo de Mesonero, de 1832 nada menos; y *Rivales*, de 1908, tomado del cuento de Clarín de 1893 (recogido en ese mismo año en el volumen de *El Señor y lo demás, son cuentos*). La razón en ambas ocasiones —no nos cabe duda— es homenajear al viejo maestro y al amigo desaparecido⁶⁷, lo mismo que en otro par de casos de títulos no iguales, pero sí muy semejantes: *Los dos sistemas*, de 1901, que recuerda al perediano *Dos sistemas*, de 1869 (recogido en *Tipos y paisajes*); y *Candidato*, de 1895, que evoca el otra vez clariniano *Un candidato*, de 1893 (que, procedente de *Madrid Cómico* en su impresión inicial, pasó al volumen *Palique* en 1894; no hay duda, por tanto, de que Picón lo tenía en mente cuando en octubre de 1895 lo publicó en *El Imparcial*).

En el resto de títulos duplicados que conocemos, la antelación es siempre del cuentista madrileño. Así sucede tanto en el que comparte con Blasco Ibáñez, *En la puerta del cielo* (1877 para Picón, 1893 para el valenciano), como en los varios que repetirá más tarde doña Emilia Pardo. Como es natural, no cabe descartar la pura coincidencia, el azar sin más, pero los datos son estos: *La cita* (Picón 1888, P. Bazán 1909), *La amenaza* (Picón 1892, P. Bazán 1897)⁶⁸ y *Aventura* (Picón 1897, P. Bazán 1899), a los que cabe añadir —como acabamos de hacer en sentido inverso— *La recompensa* (Picón 1892; P. Bazán, *Recompensa*, 1904), *El deber* (Picón 1896; P. Bazán, *Deber*, 1905), *Filosofía* (Picón 1893; P. Bazán, *Filosofías*, 1912), y hasta *La señorita Aglae* (1913), que es título de doña Emilia y no de don Jacinto, pero que tal vez provenga —recordará el lector que Aglae es el nombre de una de las tres Gracias— de la *mademoiselle* Aglae de Picón, personaje incidental de *Confesiones* (1892).

Por lo demás, no abundan en Picón **otros elementos paratextuales** o cotextuales⁶⁹. En el caso de los subtítulos, no tendremos en cuenta, como parece obvio, el

⁶⁷ No obstante los avatares de su relación, recordemos que esta acabó en una sincera amistad. Véase Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo, «Clarín y Picón: del desencuentro a la amistad», *Revista de Literatura*, LXVII, núm. 134 (julio-diciembre 2005), pp. 441-462, y *CJOPCO I*, apartado 3.2.1, pp. 291 y ss.

⁶⁸ No nos detenemos en las colecciones a las que pertenecen. El lector interesado puede acudir a Nelly Clémessy, *Les contes d'Emilia Pardo Bazán (Essai de classification)*, Paris: Centre de Recherches Hispaniques, 1971.

⁶⁹ Véase K. Spang, «Aproximación semiótica al título literario», pp. 531-541, y las aplicaciones de

epígrafe *cuento* que aparece con frecuencia en las ediciones periodísticas de estos relatos, que no es del texto sino del periódico⁷⁰, lo mismo que los rótulos de las secciones en que a veces se insertan⁷¹. Esto aparte, de los que se recogieron en volumen no nos quedan más que *La flor de la patata*, que mantiene el subtítulo *Para los niños de los ricos*, y *Rivales*, subtulado —con toda intención— *Cuento fantástico*. A ellos cabe añadir algunos otros con subtítulo en las ediciones únicas del periódico o la revista: *El modelo (Anécdota)*, *La vocación de Rosa (Fragmentos de sus memorias escritas en la vejez)* y *Los grillos de oro (Boceto de novela)*. También *El milagro* va subtulado *Cuento de Nochebuena* en la edición de *El Liberal* (rótulo este que no pasará al libro), e *Instantánea* (que después será sucesivamente *El desafío* y *La jovencita*), lleva el marbete *Histórico* en su primera versión de la revista *Instantáneas*, para la cual fue escrito.

En el caso de los preliminares, la parquedad resulta en verdad extrema, pues no hay más que un cuento (o novela corta, si se quiere), *Rivales*, que presenta tres lemas iniciales (II 390), con citas del Arcipreste de Hita, Gutierre de Cetina y Espronceda (es decir, de todas las épocas: siglos XIV, XVI y XIX), para establecer desde el comienzo la oposición de corazón y cuerpo, alma y sentidos, materia y espíritu, que va a ser el eje significativo del relato.

Por otra parte, no cabe considerar el nombre del autor como formando parte del texto o del paratexto de las impresiones periodísticas de nuestros cuentos, en las que siempre figura, claro está (por lo general al pie, alguna vez en cabeza; habitualmente «Jacinto Octavio Picón», en ocasiones «Jacinto O. Picón», y más raramente «J.O. Picón»); con una curiosa excepción, la de *Un cuento en una carta* —que más tarde pasará a titularse *El retrato*—, de la *Revista Ibérica*, donde, tras la carta que cons-

A. Ezama, «Los elementos cotextuales», *El cuento de la prensa...*, pp. 97 y ss.; y de E. Gutiérrez Díaz-Bernardo, «El título y otros elementos paratextuales», *El cuento español del siglo XIX*, especialmente pp. 262 y ss.

⁷⁰ Llevan *cuento* como subtítulo *La lámpara de la fe* (en las versiones del *Almanaque de El Globo* y de *La Semana Cómica*), *El olvidado* (en la versión de *El Liberal* de Sevilla), y varios de los publicados en *El Liberal* (concretamente *Voz de humildad*, *Cosas de ángeles*, *Aventura*), en *Vida Nueva* (dos ediciones de *El padre*, además de *La lección del Príncipe* y *Lo ignorado*) y en *El Cojo Ilustrado* (*Los triunfos del dolor* y *Santificar las fiestas*). También *novela* aparece como subtítulo: en *La recompensa* (edición de la Biblioteca Estrella), en *Confesiones* (de *Los Contemporáneos*), en *La prueba de un alma* (tanto de *La Novela Corta* como de *La Novela Semanal*), en *Rivales* (de *El Cuento Semanal* y *La Novela Semanal*) y en *Desencanto* (también de *El Cuento Semanal*).

⁷¹ En estos casos, aparecen comúnmente precediendo al título del cuento, y alguna vez integrados en él. A destacar los «Cuentos propios» de *El Liberal* de Madrid, donde vieron la luz *La amenaza*, *La buhardilla*, *El olvidado*, *La cuarta virtud*, *Lobo en cepo*, *Los triunfos del dolor*, *Las plegarias*, *Sacramento* y *La hoja de parra*; y «Nuestros Domingos», también de *El Liberal*, con *El pobre tío*, *Lo imprevisto* y *Una venganza*. En «Cuentos del domingo», de *La Correspondencia de España*, apareció *Amores románticos*; en «Novelas cortas», de *El Gráfico* de Bogotá, *Boda de almas*; y en «El ingenio de los que fueron», de *Lecturas* y ya póstumamente, *Por si acaso*, *El retrato* y *Boda deshecha*.

tituye íntegro el cuento, firmada por X., se añade, en letra de menor tamaño que la del texto y ocupando dos líneas sucesivas, «Por la copia» (en cursiva en la primera) «Jacinto Octavio Picón» (en negrita en la segunda).

2.2. Estructura interna

De nuevo nuestro análisis habrá de limitarse a la exposición de planteamientos muy generales o panorámicos: seguir con absoluto rigor la construcción de los cuentos (o de algunos de ellos) nos llevaría sin duda a perdernos en el detalle. Y de nuevo también, en nuestro análisis se confunden por momentos diversas categorías de la narración. Intentaremos, pues, ceñirnos lo más posible al asunto.

En cuanto a la **disposición general del relato**, abundan sobre todo los cuentos que pasan de la descripción a la narración, o de la presentación al caso, como sucede al menos en *Lo ideal*, *Después de la batalla*, *Boda deshecha*, *La buhardilla*, *El olvidado*, *Los triunfos del dolor*, *El agua turbia*, *Envidia*, *El gran impotente*, *La prueba de un alma*, *El milagro*, *Modus vivendi*, *Cuento fantástico*, *Candidato*, *Cosas de ángeles*, *Lo imprevisto*, *Una venganza*, *La verdadera* y *La flor de la patata*. En ocasiones, esta parte descriptiva introductoria se hace especialmente relevante en extensión y significación: *Caso de conciencia* consagra el primer capítulo, de los cuatro de que consta la pieza, a la descripción y presentación de los personajes y su historia anterior; algo semejante se produce en *Las consecuencias*, con un capítulo descriptivo de entre tres totales; también *El epitafio del Doctor* —aquí sin división en partes— dedica casi un tercio a la descripción inicial de espacio, tiempo y personaje; y en *Todos dichosos* esa repartición llega a ser de mitad y mitad. Breve o muy breve, por contra, es la presentación descriptiva que abre *En la puerta del cielo*, *Cosas de antaño*, *Confesiones*, *Almas distintas* y *Desencanto*.

Variantes de este esquema se dan en *El modelo*, donde la parte introductoria consta no solo de la descripción inicial, sino de tres sucesos escuetamente narrados como antecedente del caso propio o principal último; en *El santo varón*, que yuxtapone una carta final a la parte narrativa posterior a la descriptiva inaugural; en *Contigo pan y... pesetas*, que pasa de la descripción a la escena; y en *Los favores de Fortuna*, donde esa apertura anterior al caso no es tanto descriptiva como ensayística o reflexiva.

Son mucho menos frecuentes los cuentos narrados de manera directa, sin el inicio descriptivo habitual, como se ofrece en textos en que la forma narrativa resulta casi exclusiva (*Las coronas*, *El pobre tío*); en algún otro en que la narración cede el paso a la descripción antes de centrarse en el caso (*Redención*); y en varios en que las partes o momentos descriptivos van embutidos en los narrativos, como en *Las plegarias*, *Santificar las fiestas*, *Fruta caída* y *Desilusión*. La mezcla inseparable

de narración y descripción se da en *El padre*, *Ayer como hoy* y *Voluntad muerta*; en tanto que la descripción domina ampliamente en *¿.....?*, *Se vende*, *El olvidado* y *La jovencita*.

Otros relatos plantean procedimientos diversos. Los cuentos en forma dramatizada, ya aludidos (*Cibelesiana*, *El horno ajeno*, *Filosofía*, *Moral al uso*), transitan de la acotación al diálogo, mientras que dialogados en su totalidad son *Las lentejuelas* y *Boda de almas*. Por su parte, *Tentación* presenta una parte narrativa inserta en dos breves series de cartas, en tanto que *¡Venganza!* ofrece una suma de anécdotas, con una final más extensa, en una obrita por cierto prescindible, de la que no cabe sino lamentar que el muy meticuloso don Jacinto se decidiera a ponerla en letras de molde.

En otro orden de cosas, la arquitectura del discurso obedece con frecuencia, como vimos, a la justificación o **motivación del acto mismo de contar**. Hablamos de esos textos que se estructuran en dos o más niveles diegéticos, el primero de los cuales suele ubicarse en una tertulia o reunión, en la que surge el caso contado⁷². Algunos de ellos ofrecen particularidades dignas de mención, como *Confesiones*, que reúne hasta tres historias siguiendo el procedimiento clásico de los relatos ensartados; *Es-crúpulos*, que no es más que la respuesta del narrador homodiegético a la pregunta inicial del narratario; o *Divorcio moral*, que presenta la singularidad de que la tertulia no es el marco donde se cuenta el cuento, sino solo donde surge la noticia que da pie a la indagación del personaje. Todos ellos forman parte de una larga serie de relatos motivados que explicitan el acto mismo de enunciación, en la que se alistan también *Lo ideal*, *La muerte de un justo*, *La prudente*, *Un sabio*, *Doña Georgia*, *Las apariencias*, *Los grillos de oro*, *La gran conquista*, *Un suicida*, *Elvira-Nicolasa*, *El deber*, *Modesta*, *Desilusión*, *Las lentejuelas*, *La casa de lo pasado*, *Lo más excelso*, *Boda de almas*, *El guarda del monte*, *La chica de la caja*, *La dama de las tormentas*, *Los dos sistemas*, *La Vistosa*, *La última confesión* y *Drama de familia*.

Algunos de estos mismos cuentos presentan una **estructura enmarcada** o en cuadrada, esto es, la de los textos que se abren y cierran con un doble elemento correlativo que limita el relato. Así, esa tertulia o conversación recién aludida conforma tanto la apertura como el cierre de *La prudente*, *Un sabio*, *Doña Georgia*, *Los grillos de oro* y *Drama de familia*. En otros casos cambia la naturaleza de ese factor de correlación: el tiempo presente de *El cementerio del diablo* enmarca la narración central en pasado; la doble acotación sirve para encuadrar el breve diálogo reproducido en *El que va y el que viene*; las respectivas descripciones inaugural y final, la narración de *Lo ignorado*; y el cambio de corresponsal, la

⁷² Véase antes, nuestro apartado 1.3.

construcción de *Rivales*, donde la primera y la postrera carta de Pedro abrazan las seis epístolas restantes de Juan.

La **estructura correlativa** se da también parcialmente en la construcción de varios cuentos, de entre los que destacaremos unos pocos casos relevantes. Así, *El hijo del camino* ofrece un doble paralelismo: en los oficios que Juan desempeña (I 371) y el lujo de la casa de Luz (I 372), por una parte, y en los hombres que acuden en auxilio del personaje (II 373) y los que están presentes en su ajusticiamiento (II 373), por otra. *Lo pasado* se apoya en buena medida en la referencia de lugar del despacho del personaje en los dos momentos clave del relato (II 333 y 338). *La dama de las tormentas* se levanta sobre el motivo de la tormenta real (II 310-311) y la fingida (II 313); mientras que en *Voluntad muerta*, las «nubes negruzcas, amontonadas, densas, de color plumizo, que presagiaban tormenta» (II 421) anuncian el desenlace que subrayará «el estampido de un trueno formidable que repitieron con fragoroso estruendo las concavidades de los montes y que acaso fuera la doble voz de Dios escarnecido y de la Naturaleza ultrajada» (II 422).

No es frecuente en Picón —al contrario de lo que sucede en Pardo Bazán, por ejemplo— que el cuento se plantee como **enigma o incógnita** que debe ser descifrada. Dos casos policiales, que responden a este planteamiento, son, no obstante, los de *Un suicida* y, sobre todo, *El deber*. Otros cuentos (*El pecado de Manolita*, *La recompensa*, *Las lentejuelas*, *La casa de lo pasado*, *Divorcio moral*) responden globalmente también al impulso indagatorio o a la curiosidad del personaje. A ellos deben sumarse aún varios más que presentan pequeños misterios o secretos cuya resolución se formaliza en el texto: la resistencia a casarse de Felisa (*Amores románticos*, I 351, 352, 354), la infamia de la que Julia ha sido víctima (*La prueba de un alma*, II 42), la ruptura del noviazgo de Soledad que deja perplejo a su abuelo (*Desilusión*, II 166), el paquete de las cartas de Cosme que tanto desazona a Magín —y al lector— (*Lo imprevisto*, II 187-188) y el gabinete cerrado de Antonia (*La chica de la caja*, II 306).

Por otro lado, en el análisis de la estructura interna —y en parte también de la estructura externa— no parece razonable obviar los dos **lugares principales o estratégicos del cuento**, la apertura y el cierre, o, si se prefiere, el comienzo y el desenlace, el *incipit* y el *explicit* de los clásicos. A ambos, tal vez más al primero, han venido prestando atención creciente los estudiosos del texto literario y de la teoría del relato durante los últimos años, en la medida en que se trata de las fronteras del texto, con las implicaciones estructurales, semánticas y pragmáticas que ello implica. Vamos a ver qué nos ofrecen los cuentos de Picón a la luz de estas consideraciones.

Esa primera frontera es la que nos marca la **apertura** del cuento, que separa el mundo real, al que el lector pertenece, del mundo posible, especial, ficcional o textual que nos ofrece el relato. Uspenski presenta ese límite divisorio como una

moldura: «En una obra de arte, sea literaria, pictórica o cualquier otro tipo de obra de arte [*sic*], nos es presentado un mundo especial, con su propio espacio y su tiempo, su propio sistema ideológico y sus propios patrones de comportamiento»; por ello, «la transición del mundo real hacia el mundo representado es particularmente significativa como uno de los fenómenos que justifican la “moldura” de la representación artística»⁷³. En todo caso, sea cual sea la terminología que empleemos para referirnos a ella, no parece que quepan dudas acerca de su importancia, y, desde luego, de su importancia estructural.

En su mayor parte, los cuentos de Picón se inician con una presentación descriptiva (a veces narrativa) de los personajes, la situación, el lugar o el tiempo, reuniendo con frecuencia varios de estos factores en las líneas iniciales del texto. No faltan tampoco comienzos abruptos, *in medias res*, ya sean narrativos, dialogados o epistolares.

Abunda especialmente en el inicio la presentación del personaje, unas veces rápida (*Cosas de antaño*), otras demorada (*Hidroterapia y amor*, *El agua turbia*); sea del protagonista (*La prudente*, *Virtudes premiadas*), sea de varios actores principales de la historia (*Caso de conciencia*, *Todos dichosos*). A este modelo responden, además de los citados, cuentos como *Lo ideal*, *Confesiones*, *El socio*, *La Nochebuena de los humildes*, *Contigo pan y... pesetas*, *El gran impotente*, *El nieto*, *El milagro*, *Sacramento*, *Las consecuencias*, *Redención*, *Lo imprevisto...*, hasta un total de 32 textos, esto es, una cuarta parte del total.

La situación, en muy diversos planteamientos, abre casi una veintena de piezas, entre las que se cuentan varias de las que transcurren en una tertulia o encuentro (*Un sabio*, *El deber*, *Modesta*, *Divorcio moral*), junto a otras como *Las coronas*, *Fruta caída*, *El pobre tío*, *Un crimen*, *Relato del homicida*, *La flor de la patata* o *Voluntad muerta*.

El espacio es el elemento anticipado en *La lámpara de la fe*, *Después de la batalla*, *El ideal de Tarsila*, *La buhardilla*, *Cibelesiana*, *El olvidado*, *La vengativa*, *Moral al uso*, *El guarda del monte*, *Los dos sistemas*, *Desencanto* y *Lo mejor del hombre*. Mientras que el tiempo sólo inicia *El hijo del camino* («Era el tiempo en que», I 370).

Como antes avanzábamos, son muchos los cuentos que, al margen de la fórmula concreta de apertura —y por tanto del elemento que queda en primerísimo lugar, sobre lo que volveremos de inmediato—, combinan en su presentación varios de los factores citados. Así encontramos, con mayor o menor detalle de uno u otro, la

⁷³ B. Uspenski, *A poetics of composition...*, p. 137, que citamos en este pasaje que traducen C. Reis y A.C.M. Lopes, *Diccionario de narratología*, pp. 121-123, a los que remitimos para una síntesis de la cuestión. Véanse también Yuri M. Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris: Gallimard, 1973, pp. 299-309 (hay traducción española: *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1988); R. Bourneuf y R. Ouellet, *La novela*, pp. 55-61; R. Eberenz, *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*, pp. 221-227, y E. Gutiérrez Díaz-Bernardo, *El cuento español del siglo XIX*, pp. 270-272.

combinación de lugar y personaje en *El epitafio del Doctor*, *En la puerta del cielo*, *El santo varón*, *La amenaza*, *La recompensa*, *Los triunfos del dolor*, *El padre*, *El que va y el que viene*, *Lo ignorado*, *Almas distintas*, *La verdadera* y *La chica de la caja*. Tiempo, lugar y personaje (en cualquier orden de prelación y casi siempre de forma breve) aparecen en *Boda deshecha*, *La monja impía*, *Lobo en cepo*, *Santificar las fiestas*, *La hoja de parra*, *Los decadentes*, *Cadena perpetua*, *La casa de lo pasado* y *¡Venganza!* (aquí, tan rápido como esto: «Allá por los años del 35 al 40 fueron célebres en Madrid las bromas de Periquito», I 141). Lugar y tiempo, en ¿.....?, *El cementerio del diablo*, *Dichas humanas* y *La prueba de un alma*. Personaje y situación, en *Lo pasado*, *La Vistosa*, *Drama de familia*, y otros textos en los que se ofrece un rapidísimo apunte de ambos, como *El pecado de Manolita*, *La cuarta virtud*, *Elvira-Nicolasa*, *Lo que queda*, *Modus vivendi*, *La dama de las tormentas*, y sobre todo en *Las apariencias* («Mi amigo contó su aventura de este modo», I 291) y *La última confesión* («Ella misma me lo contó de este modo», II 345). Tiempo y situación se funden en la apertura de *La Nochebuena del guerrillero* y *Las plegarias*; y tiempo, lugar y situación, en *Narración*.

Más interés, por su rareza, presentan *El último amor* (ruidos en la madrugada), *Eva* (el escritor ante las cuartillas), *Los favores de Fortuna* (breve texto ensayístico sobre el tema), y *La vocación de Rosa y Ayer como hoy*, en los que el texto inicial es una línea de puntos, esto es, la marca explícita de la *moldura* de Uspenski antes citada.

La mayor originalidad, sin duda, pertenece a los cuentos que huyen deliberadamente en su apertura del modelo introductorio convencional y se inician de modo abrupto, *in medias res*, como sucede en varios relatos que podemos reunir en tres grupos: a) los de naturaleza epistolar (al menos en su comienzo), que son *El retrato*, *El peor consejero*, *Sacrificio*, *Tentación* y *Rivales*; b) los que se abren con las palabras de un personaje, en estilo directo, como *La muerte de un justo*, *Doña Georgia*, *Un suicida*, *Escrúpulos*, *Las lentejuelas* y *Boda de almas*; y c) aquellos que, evitando cualquier enunciado presentador, sumergen al lector de repente en el acontecimiento, casos de *La cita*, *Desilusión*, *La vocación de Rosa* (tras la línea inicial de puntos antes aludida), *Los grillos de oro* o *La novela de una noche*.

Con todo, creemos que el elemento más determinante de la apertura es la fórmula lingüística que la encabeza. En ocasiones, y sobre todo en los primeros tiempos de su carrera literaria (pero no sólo), Picón se muestra conservador, convencional, y poco sorprende al lector en inicios como los que siguen. Por ejemplo, presentando al personaje: «Andrés era un pintor joven, de gran talento...» (*El modelo*, I 76); «Don Diego Fermosella era un caballero madrileño, honrado y rico: sus rentas ascendían a más de quince mil duros anuales» (*Caso de conciencia*, I 179); «Felisa

tenía veintitrés años; era hermosa, rica, estaba enamorada, podía casarse...» (*Amores románticos*, I 351). Describiendo o precisando el lugar: «En uno de los lugares más frondosos de la campiña de Nápoles...» (*El epitafio del Doctor*, I 65); «En un paisaje agreste y pintoresco...» (*La lámpara de la fe*, I 81); «En cierto colegio monjil de las cercanías de Madrid...» (*La recompensa*, I 320). O el tiempo: «En tiempo de la guerra de la Independencia, existía en tierra de Castilla una comunidad de religiosas...» (*La monja impía*, I 172); «Hacia fines de 1874 iban los carlistas de vencida en casi toda la parte oriental de España...» (*La Nochebuena del guerrillero*, I 314); «El año de 1900, Pedro Fuentelcésped se fue a París con su mujer, Mercedes, haciéndole creer que el objeto del viaje...» (*Narración*, II 384). La situación o el ambiente: «Estaban citadas para salir juntas de paseo tres elegantes y ricas damas, íntimas amigas...» (*Confesiones*, I 255); «Íbamos de paseo, mi amigo Pepe y yo, conversando acerca de lo inverosímil en literatura...» (*Un sabio*, I 273); «Estábamos de sobremesa, envueltos en la neblina azulada del tabaco, saboreando el café y el coñac» (*La gran conquista*, I 424). No faltan incluso algunos comienzos cercanos al *Érase una vez* tradicional: «Era el tiempo en que...» (*El hijo del camino*, I 370); «Quise en cierta ocasión...» (*Los grillos de oro*, I 405); «Hacia mucho tiempo que...» (*Por si acaso*, II 102); «Éramos siete estudiantes...» (*Aventura*, II 173). Claro que entre las muestras anteriores las hay más y menos afortunadas, pero en el mejor de los casos ninguna se libra del todo de esa impresión de lo escrito o leído mil veces.

No obstante, ya en algunos de los primeros cuentos dará Picón con un recurso que conferirá una intensidad nueva a la apertura: la frase breve, y hasta muy breve, a partir de la cual amplificará después la descripción. Valgan estos cuatro ejemplos, dispuestos además en orden cronológico: «Era uno de los últimos días de verano y al caer la tarde. El sol, que parecía despedirse haciendo gala de sus fuerzas...» (*¿.....?*, I 86); «El doctor Nulius fue un hombre verdaderamente extraordinario. Aún me parece que le veo: alto, seco, nervioso...» (*Lo ideal*, I 90); «Cae la tarde. La marquesa de Valplata está en su gabinete...» (*Boda deshecha*, I 121); «La conocí en el Teatro Real. Me fijé en ella porque estaba toda vestida de blanco y su figura destacaba enérgicamente sobre el fondo rojo del palco» (*La prudente*, I 162).

Lo cierto es que pronto don Jacinto aprenderá a evitar lo trillado. Veámoslo en la presentación inicial del personaje: se aleja con plena conciencia del *Fulano era...*, para introducir una nota pintoresca, un término expresivo, una focalización momentánea...: «Don Lope Mirueña comenzó a trabajar casi desde niño: pasó la juventud midiendo y empaquetando piezas de madapolán detrás de un mostrador...» (*El gorrión y los cuervos*, II 17); «Cuarenta años tenía Ramiro Cegato, y más de la mitad llevaba empleado en el ministerio, donde entró de meritorio al salir de la Universidad» (*Candidato*, II 96); «Todo Madrid conocía a los de Cantillana, y se burlaba de

ellos por su necesidad de aparentar mayor fortuna de la que tenían...» (*Las consecuencias*, II 116); «Aquella hechicera y peligrosa Luisa Bocángel, mujer tan extraordinaria que fue consuelo de pobres, delicia de amantes y escándalo de confesores...» (*Lo más excelso*, II 277). Y lo mismo puede decirse de las presentaciones de tiempos, lugares o situaciones: «Sonaron las campanadas del medio día y de allí a poco la puerta comenzó a despedir en oleadas de marea humana la muchedumbre cansada y silenciosa» (*La amenaza*, I 235); «Lunes, 9 de mayo de 1892, tomó don Cándido posesión de su curato en Santa Cruz de Lugarejo...» (*Santificar las fiestas*, II 84); «Las dos de la tarde acababan de dar en el gabinete, amueblado con el lujo aparatoso e insolente propio de una cortesana vulgar enriquecida de pronto, cuando Magdalena...» (*La hoja de parra*, II 88); «Estaba el tren a punto de salir cuando Ernestina, seguida de su doncella, llegó al andén después de haber logrado facturar a toda prisa, y casi por favor, el equipaje...» (*Fruta caída*, II 105); «En el segundo de la derecha vivían los de Foncastín y en el de la izquierda los de Langayo...» (*El padre*, II 209).

Las aperturas más intensas son quizá aquellas que lanzan al lector decididamente a la historia, *in medias res*, que inician el relato sacudiéndolo vivamente, abriendo interrogantes desde el principio, suscitando así su curiosidad: «Por fin un día, tras una disputa muy agria con su marido, enojada por cierta frase que le pareció depreciativa, prometió que iría», *La cita*, I 159); «No hay palabras con que expresar el conjunto de impresiones que experimentó Emilia viendo morir a su marido casi repentinamente...» (*Las coronas*, II 73); «Si he de creer lo que a menudo me dijeron los hombres, el espejo y hasta mis amigas...» (*La vocación de Rosa*, I 380). Con frecuencia, como observamos en este último caso, lo que se plantea es en realidad una alteración sintáctica, pero que se revela muy eficaz: «Desde que la mano levantaba el pesado cortinón de alfombra, reforzado con tiras de cuero, quedaban los ojos deslumbrados» (*El olvidado*, I 251); «Al dar la una y media comenzaron a despedirse los contertulios: a las dos solo quedaban en el magnífico salón los dueños de la casa, marido y mujer...» (*Las plegarias*, II 22); «Difícil es que haya habido muchos hombres tan dignos de compasión como Magín de Anzules, oficial de una clase de poco sueldo y escasa categoría, en no sé qué ministerio» (*Lo imprevisto*, II 185); «Cuando Pepita dijo que se quería casar con Alfonso Redral, su padre, don Luis, y su madre, doña Catalina, imaginaron que se trataba de uno de tantos caprichos pasajeros...» (*Un crimen*, II 220).

Y, claro está, los casos de estilo directo, haciendo que sea el personaje quien abra el cuento, sin intermediario ninguno, que también dotan a la apertura de una gran viveza: «—Pienso como tú —me dijo mi amigo, paladeando el último sorbo de café...» (*La muerte de un justo*, I 143); «—Mañana —me dijo Pepe— tengo que ir a Valdelosfresnos para ultimar un arriendo de tierras» (*Doña Georgia*, I 282); «—He

pertenecido a la carrera judicial —dijo aquel viejecito— durante treinta años, de los cuales siete fui juez en Madrid» (*Un suicida*, I 424); «—Buenos están contigo los de Posendo. ¿Qué les has hecho?» (*Escrúpulos*, II 153).

Son todos ellos inicios directos, intensos, poderosos, en los que Picón no desmerece en absoluto —como en casi nada— al lado de los maestros reconocidos del cuento naturalista.⁷⁴

De nuevo se hace difícil separar con nitidez estructura interna y estructura externa al considerar el **cierre** o **desenlace**, que intentaremos enfocar aquí limitándonos al discurso y obviando en lo posible la historia.⁷⁵

Examinado este aspecto en los cuentos de Picón, no cabe duda de que el narrador madrileño posee una clara conciencia de la potencialidad constructiva, significativa y pragmática que el cierre aporta al texto; y actúa en consecuencia: unas veces refuerza la carga emotiva; otras, produce la descarga humorística; otras aún, enfoca moralmente la historia... Apenas si encontramos relato alguno cuyo final no cumpla esa relevante función estructural.⁷⁶

⁷⁴ El maestro absoluto de la apertura —y también de casi todo— en el cuento decimonónico en castellano es, a nuestro juicio, Clarín. Véase el apunte de E. Gutiérrez Díaz-Bernardo, *El cuento español del siglo XIX*, pp. 271-272.

⁷⁵ La importancia esencial del desenlace en la arquitectura del cuento fue puesta de relieve ya por Edgar Allan Poe, y no solo se deriva implícitamente de su teoría de la unidad de efecto («Hawthorne» [1842], *Ensayos y críticas*, ed. y traducción Julio Cortázar, Madrid: Alianza, 1973, pp. 125-141), sino que se encuentra explicitada en una de sus notas sobre literatura aparecidas en la prensa: «Jamás debería la pluma rozar el papel hasta que al menos un propósito general bien asimilado hubiera sido establecido. El desenlace [*dénouement*] en la narrativa, el efecto buscado en todas las demás composiciones, debería haber sido considerado y arreglado de manera definitiva antes de escribir la primera palabra; y ni una palabra debería entonces escribirse que no tendiera —o no formara parte de una oración tendiente— hacia el desarrollo del desenlace o al fortalecimiento del efecto». Citamos de «Sobre la trama, el desenlace y el efecto», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (compiladores), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila, 1997, 2.^a ed., p. 313. Véase también a E. Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, pp. 146-147, 171, 202-205 y 227-229; así como los varios trabajos de Juan Paredes Núñez, *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Granada: Universidad, 1979, pp. 332-340; «Del cuento y sus desenlaces», *Lucanor*, 1 (1988), pp. 103-114; y *Algunos aspectos del cuento (Contribución al estudio de su estructura)*, pp. 24-46 (hay reedición reciente en *Para una teoría del relato. Las formas narrativas breves*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004, pp. 13-29). Para el estudio del desenlace en algunos de los principales autores del cuento naturalista, R. Eberenz, *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*, pp. 227-244; y para una breve síntesis, E. Gutiérrez Díaz-Bernardo, *El cuento español del siglo XIX*, pp. 272-274.

⁷⁶ William Rosa (*Estudio temático y formal de los cuentos de Jacinto Octavio Picón*. Tesis doctoral. Ann Arbor: The Ohio State University, 1984, pp. 437-449) considera la diversidad de desenlaces como «uno de los aspectos más singulares» de los cuentos del autor, y distingue cinco categorías (en las que mezcla historia y discurso): a) final irónico y sorpresivo, «a la manera de Maupassant» (y cita *La lámpara de la fe*, *La muerte de un justo*, *La Nochebuena del guerrillero*, *Virtudes premiadas* y *Los favores de Fortuna*); b) reivindicación amorosa o moral, con el éxito del personaje, quien se vale de su propia iniciativa (*Caso de conciencia*, *Confesiones*, *Modus vivendi*, *La Vistosa*); c) finales «abiertos» (*Boda deshecha*, *El santo varón*, *La novela de una noche*); d) finales en que se ejecuta «la justicia poética» para sancionar las acciones de los personajes (*La Nochebuena de los humildes*, *Las*

Con cierta asiduidad, consigue la intensidad del cierre a través del estilo directo: por vía del comentario ingenioso, penetrante, sorprendente, chistoso, del personaje; o bien —lo que resulta mucho menos frecuente— emocionado, apasionado, conmovido, delicado. Así se ofrece en *Después de la batalla*, *Eva*, *Cosas de antaño*, *La cita*, *Dichas humanas*, *La Nochebuena del guerrillero*, *Lobo en cepo*, *El agua turbia*, *La gran conquista*, *Sacrificio*, *Candidato*, *Redención*, *Cosas de ángeles*, *Aventura*, *El pobre tío*, *Lo imprevisto*, *Un crimen*, *Lo ignorado*, *La dama de las tormentas*, *Rosa la del río*, *Lo mejor del hombre*, entre otros cuentos. A estos deben añadirse aún varios más en los que la fuerza del estilo directo se suma al clímax de la historia: la explosión de la trama —si se nos permite la figura— se subraya con la explosión lingüística. Casos como los de *En la puerta del cielo*, *El socio*, *La Nochebuena de los humildes*, *El hijo del camino*, *Los favores de Fortuna*, *El nieto*, *Las coronas*, *Cadena perpetua*, *El padre*, *Lo más excelso* o *La verdadera* pertenecen a este grupo.

En todo caso, Picón tiende al cierre en clímax, como lo muestran aún otros cuentos: *Confesiones*, *La cuarta virtud*, *Amores románticos*, *Santificar las fiestas*, *Desilusión*. Menos al anticlímax, que también se produce, con diferencias entre ellos, en relatos como *La muerte de un justo*, *Los triunfos del dolor*, *El gorrión y los cuervos*, *El gran impotente*, *Modus vivendi*, *Lo imprevisto*, *Lo pasado* y *Desencanto*.

Paralelo o semejante a éste puede considerarse el final en epílogo o «posdata reveladora»⁷⁷, con frecuencia a través de un salto temporal y en algún caso incluyendo una estimación de los hechos más o menos explícita: *El cementerio del diablo*, *La muerte de un justo*, *La prudente*, *La monja impía*, *Caso de conciencia*, *Todos dichosos*, *Un sabio*, *Lobo en cepo*, *El milagro*, *Relato del homicida*, *Lo pasado*, *Narración*. A veces, la posdata toma forma epistolar, esto es, una carta final da cuenta de la suerte ulterior del personaje o de las consecuencias o efectos de la historia, o en ella emite el personaje su juicio o valoración, lo que sucede en *El santo varón*, *Cura de amores*, *Desencanto* y *Rivales*. No lejos se halla el caso del cierre que transcribe un texto tomado supuestamente de la realidad, como sucede en *El epitafio del Doctor*, que inserta precisamente el letrero de la lápida que el título indica (I 70), y en *Se vende*, rótulo que es también el texto del cartelillo reproducido al final del cuento (I 153).

Desde el punto de vista discursivo en que nos movemos, abundan relativamente en Picón las narraciones cuyo cierre se destina en buena medida a orientar o esclarecer el sentido de la historia. Muy pocas veces, a través de la intrusión o expresión del juicio del narrador heterodiegético o externo, lo que si tal vez puede llegar a incomo-

consecuencias, *Cadena perpetua*); y e) final feliz (del que no da ejemplos).

⁷⁷ R. Eberenz, *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*, p. 238.

dar a un lector actual, resulta habitual en la cuentística del momento. Así se nos ofrece en *La amenaza*, *La recompensa*, *Los grillos de oro* y *La novela de una noche*. Pero en general se produce de un modo menos rudo, y más moderno, haciendo que quien opine o reflexione sea el narrador homodiegético o interno, con lo que la perspectiva ofrecida queda contenida dentro de los límites del relato, como en *La prudente*, *Doña Georgia*, *Por si acaso*, *Escrúpulos*, *Boda de almas*, *La flor de la patata*, *Los dos sistemas* y *Drama de familia*; o reservándolo incluso a las palabras del personaje mismo, casos de *Lo ideal*, *Filosofía*, *Sacramento*, *El deber*, *Las lentejuelas*, *Divorcio moral*, *La verdadera*, *La chica de la caja* y *Rosa la del río*.

No abundantes, pero sí excelentes, se revelan los desenlaces que contienen alguna pincelada descriptiva cargada de emoción, intención o simbolismo, como encontramos en *La buhardilla*, *La prueba de un alma*, *El último amor*, *Los decadentes* o *Voluntad muerta*. También *Virtudes premiadas*, que nos permitiremos transcribir como muestra:

El cadáver seguía tendido sobre la estera de cordelillo. La criada de la patrona murmuraba arrodillada una oración y el huésped republicanote contemplaba en silencio aquellos ojos que comenzaban a vidriarse, y aquellos labios entreabiertos, amargamente contraídos como si estuvieran esperando una lágrima que nadie había de verter (I 229).

Son también muy interesantes, y muy escasos —cosa esperable en el cuento en general y en el cuento naturalista en particular—, los finales abiertos o relativamente abiertos, proyectados hacia un futuro que queda fuera del texto. Como en *La vocación de Rosa*, que termina cuando esta comienza a cantar en su reaparición ante el público (I 383); o en *La jovencita*, que concluye con la inquietante pregunta que lanza el personaje («Di, mamá, ¿es así como se matan los hombres por nosotras?», II 244); y tal vez sobre todo en textos como *Fruta caída* («¡Pecho al agua!», II 115, se dice Ernestina al emprender la aventura que el cuento ya no narrará), *Candidato* (II 101, donde el lance sugerido va a ser cosa de la mujer de Cegato), o *El socio* (situación en que Juliana, recuperada del horror que le ha supuesto la conducta de su marido, ofrecerá los tabacos, y algo más, a Esteban: «Lo mejor que hay en esta casa va a ser para usted», I 304).

2.3. Procedimientos compositivos y expresivos

Sin lugar a dudas, el recurso constructivo más abundante en Picón es el del **dualismo** o bimetración, en muy diferentes aspectos y con muy diferente alcance y

rendimiento artístico⁷⁸. Y aunque no es posible reducir a unidad tantos casos, mentiríamos si calláramos que en este ámbito los logros de don Jacinto se nos antojan más bien magros, al resentirse más de una vez del prurito docente que se adivina al fondo de esta técnica.

Sin perjuicio de lo antes expuesto al tratar sobre la estructura de la historia, digamos que son muy numerosos los cuentos que presentan dos personajes paralelos, por lo general opuestos en su carácter y actuación, oposición a la que se confía en buena medida la eficacia del relato. Tal sucede en una amplia y desigual nómina de textos que abarca al menos *El epitafio del Doctor*, *En la puerta del cielo*, *Caso de conciencia*, *La buhardilla*, *La vengativa*, *Filosofía*, *Envidia*, *El gorrión y los cuervos*, *Las plegarias*, *Los decadentes*, *Una venganza*, *Las lentejuelas*, *El que va y el que viene*, *Almas distintas*, *La verdadera* y *El guarda del monte*, en que los resultados del procedimiento no son del todo felices, junto a otros en los que se obtiene con él un rendimiento muy superior, como sucede en *Doña Georgia*, *El socio*, *Los triunfos del dolor*, *Modus vivendi*, *Lo imprevisto*, *Lo más excelso*, *Boda de almas* o *Desencanto*. Interesante sin duda se revela no ya el dualismo, sino la complementariedad de la pareja protagonista de *Cura de amores*. Y también diversas resultan las bimebraciones que engloban lugar y personaje: tributarias del fondo ideológico en *Dichas humanas* y *Lobo en cepo*; mucho más sugerentes en *Todos dichosos*, relato que contrapone el frío exterior con el calor interior de la poco agraciada Castora.

Tampoco sobresalen por su calidad los cuentos en los que operan estas dualidades en el ámbito de las situaciones, como ocurre en *El hijo del camino* y *Cuento fantástico*, y no tanto en *Los dos sistemas*, relato de mayor calado a pesar de su fuerte impronta pedagógica. Variado se revela asimismo el alcance de las biparticiones constructivas de otros textos: de escaso interés en *El olvidado* y *Rosa la del río*, contribuyen sin embargo a la emotividad de *Amores románticos* y *La chica de la caja*, y se proyectan en el desenlace jocoso de *Confesiones* y *El milagro*. Por lo demás, algunos cuentos en que el procedimiento se emplea con abundancia —pensamos en *Lo ideal*, *La recompensa* y *Sacramento*— resultan en líneas generales poco afortunados, al menos en lo que atañe a este aspecto.

No obstante, y junto a varios de los ya citados, los logros obtenidos son muy superiores en otros textos y en relación con otros factores. Así sucede en algunos que plantean una dualidad temporal, marcando nítidamente dos momentos: el de la masacre de los carlistas y el del perdón del liberal (*La Nochebuena del guerrillero*), los antecedentes y el caso (*La novela de una noche*), el tiempo anterior y posterior al

⁷⁸ Muy elemental y confusa resulta, a nuestro juicio, la consideración que hace W. Rosa (*Estudio temático y formal de los cuentos de Jacinto Octavio Picón*, pp. 375-384) sobre lo que él llama el «doble», recurso que se corresponde sustancialmente con el que aquí planteamos.

matrimonio (*El socio*). También en un cuento excelente, *Ayer como hoy*, que yuxtapone, en fuerte contraste, lo que sucede en dos lugares, pero en un único tiempo. O en *La cita*, que brinda una interesante dualidad en la focalización del caso, desde el hombre y desde la mujer. Y sobre todo en varios cuentos en que la construcción dual y paralela se pone al servicio de un desenlace que unifica y funde estas dualidades. Es lo que sucede en *El ideal de Tarsila*, donde la traviesa protagonista que da título intercambia los bordados respectivos de la hermana devota (*San Jerónimo dándose golpes en el pecho con una piedra*, para el padre Dodolino) y la hermana sensual (*La Juventud coronada de rosas*, para su amante Carlos Mejía), acabando así por birlar a una y otra confesor y amante. No es muy diferente todo ello, y ahora no por vía jocosa sino perfectamente seria, de lo que presenta el atrevidísimo *Rivales* (bien que limitado en su alcance comprometedor por el subtítulo, *Cuento fantástico*): las constantes oposiciones entre los personajes femeninos (viuda / soltera), lo que estos encarnan (belleza corporal / belleza intelectual, belleza natural / belleza artística) y lo que despiertan por consiguiente en el personaje masculino (atracción física / atracción espiritual), se resuelven, tomando como base la ficción platónica del origen del amor (II 406-407), en un desenlace que sintetiza ambos afectos, incapaz como se siente Juan «de renunciar ni preferir a ninguna de ellas» (II 416).

Menor es el peso de la bimetración en el estilo, en la escritura, en la forja del discurso mismo. Pero también se hace presente, y contribuye a dotar a la prosa piconiana, a través del ritmo binario, de ese equilibrio y regusto clásico que la caracterizan. Tomemos solo, y casi al azar, dos muestras por vía de ejemplo:

Aún no demostraban su lenguaje y modales completa perversión, mas ya sabía desplegar, a modo de recursos seguros, el licencioso desparpajo y la franca deshonestedad de quien para vivir se pone precio, esperando acrecentar con el estímulo el deseo, y con el impudor la ganancia. Comprendía el poder de sus atractivos y lo extremaba, siendo tan complaciente y mimosa al concederse como dura y despótica para dominar a su amante, que la quería poco y la estimaba menos, pero hallaba en ella dulcísimo empleo a sus sentidos porque era hermosa, y completa satisfacción a su vanidad porque le costaba mucho (*La hoja de parra*, II 89).

Sin embargo, esta mujer, junto a la cual se puede estar tan tranquilo como con un amigo, tiene dos encantos poderosos. Uno, el timbre de la voz, dulce, algo velada, y tan rica en suaves modulaciones, que al son de sus palabras parece bañarse el alma en idealidad y ternura. El otro encanto es la variabilidad de su mirada, con la cual, como si dispusiera de un segundo y maravilloso idioma, apoya o rechaza, aplaude o censura, merma o avalora, y de mil modos comenta lo que dice o escucha. El metal de la voz y la expresión de la mirada tienen en ella gran poder; los sonidos que brotan de sus labios prestan dulce y persuasiva fuerza a su pensamiento; sus ojos iluminan o ensombrecen las frases que pronuncia, y este doble atractivo que ejerce con la palabra y la mirada es intenso, rápido, siempre limpio y casto como arma espiritual que sólo al espíritu se dirige y sólo sobre él pretende dominar.

Poco valdría este hechizo si lo que hablara careciese de ingenio y de razón; pero lo grave es que no tiene pelo de tonta. Las primeras veces que se la escucha parece algo romántica, y nada más. Pronto se observa que es mujer acaso fácil de entusiasmar, pronta a la exaltación, mas dotada de singular grandeza de ánimo, por virtud de la cual concibe y estima las ideas y los sentimientos como magníficos señores y a los sentidos como siervos humildes (*Rivales*, II 393).⁷⁹

De manera mucho menos insistente emplea también don Jacinto el recurso de la **trimembración** o estructuración tripartita, que tiende a alejarnos de lo tendencioso y a acercarnos a lo tradicional, popular o folclórico: en esta línea se inscriben los tres pecados de fray Casto (I 131) y las tres apariciones del demonio (I 131-134) en *Cosas de antaño*, los tres hermanos del narrador-protagonista de *Se vende* (I 151), los tres aspirantes a *Los favores de Fortuna* (personificaciones respectivas «de las tres potencias más enérgicas y eficaces de la vida: el valor, que nada teme; el trabajo, que de todo triunfa, y el ingenio, que allana cuanto intenta», I 433), o los tres médicos a los que consulta don Prudencio y los tres lugares que estos le recomiendan en *Hidroterapia y amor* (I 377). Son, en ocasiones, triparticiones que afectan a los espacios sobre los que se construye *Las plegarias* (una casa rica, una casa pobre y el cielo), a los momentos o escenas en que se fundan *Santificar las fiestas* (las tres veces que don Cándido se enfrenta con los canteros por trabajar en domingo) y *Almas distintas* (don Luis en el comedor, yendo luego a casa de doña Manuela, y volviendo más tarde a casa con Manolita), y a las partes que integran tanto la trama de *La verdadera* (antecedentes, caso y resolución) como el discurso de *Narración* (sumario, escena y epílogo).

Y también al discurso mismo, que no carece de momentos en que la prosa se organiza en tríadas o triparticiones, con tendencia al equilibrio que da el isocolon. Como en *Redención*: «¡Aquél sí que fue drama íntimo, largo y desastroso, lleno de ofensas mentidas, agravios falsos y calumnias mansas, al término del cual quedaron los hijos despojados, la ley burlada y la Naturaleza escarnecida!» (II 125-126). Como en *Modus vivendi*: «Mercedes era bonita, de buen cuerpo y muy graciosa; tenía los ojos expresivos, el hablar saladísimo, y superficialmente tratada parecía dócil y complaciente [...]. Durante un rato, Merceditas era una alhaja; mas para vivir a su lado hacía falta estar hecho a prueba de desengaños: tenía el carácter duro, el genio áspero, la condición arisca» (II 65). O como en *Candidato*:

⁷⁹ Otros pasajes, por ejemplo, en *Lo imprevisto* (II 185), *Cadena perpetua* (II 205), *La novela de una noche* (II 268-269), *Cura de amores* (II 324-325)...

Cegato era el último en salir de la oficina y el primero en llegar; trabajaba sin descanso, llevándose a veces los expedientes a casa para despacharlos pronto; era llano con los inferiores, humilde con los jefes, y porque no le faltase condición alguna de empleado cabal, seco y desabrido con el público, entendiéndolo por tal todo individuo que se le presentara sin volante, tarjeta o carta de recomendación. Y pobre del que hablase mal de la administración, pues lo único que le sacaba de sus casillas era que se pusiese en duda la bondad de sus acuerdos. Fuera de las injusticias que con él se cometían, todo expediente estaba bien incoado, todo trámite era lógico y toda resolución equitativa. En tal grado conocía y dominaba la organización de los servicios de *su ramo*, que frecuentemente era preciso consultarle antes de redactar un reglamento o enviar un decreto a la *Gaceta*. Nadie le aventajaba en saber lo que se podía pedir, facilitar o negar legalmente en cualquier caso, así que sus compañeros le consideraban como índice, registro y repertorio infalible (II 97).

Un recurso estructural no especialmente abundante, pero sí muy destacable a nuestro juicio, es el de la **recapitulación de la historia** que el narrador ofrece al lector, o el personaje al narratario. A veces se trata de una simple coletilla que precisa: «Esta era la pareja: una beldad avejentada y un galanteador en su ocaso» (*Narración*, II 384); o que resume con brevedad una exposición o descripción anterior más o menos compleja, como la de *El agua turbia*: «Madre insensata, hija caprichosa, padre mal obedecido, y pocos recursos para todos, tales eran las circunstancias de la familia cuando vino a cebarse en ella la desgracia» (I 391); o la de *Las consecuencias*: «Así vivían los esposos y la niña, entregado cada cual a sus gustos e inclinaciones: Teresa, variando y renovando sus joyas, de suerte que parecía tener más que una reina; Juan, educando potros como pudiera hacerlo un gran propietario inglés, y Elvirita, disfrutando la imprudente libertad que le dejaban» (II 118).

Mayor originalidad presentan los casos en que la recapitulación se debe al personaje, como hace doña Georgia pretendiendo convencer al narrador del encanto artístico de su historia *novelesca*:

Recuerde usted conmigo los elementos que han entrado en el relato. Mujer joven mal casada, esposo y padre culpable del más injustificado abandono, hombre que enamora a la abandonada, adulterio, inmoralidad de los adúlteros en hacer a una niña confidente y casi cómplice de su pasión; llegado el momento propicio a la reparación de tanto daño, explosión de un doble y bastardo amor propio, ciega estimación de sí mismos, que les impulsaba a perseverar en el delito como saboreando su enervante aroma; y por último yo, aquella niña a quien la propia picardía y lo anormal de la situación habían ensanchado la malicia, convirtiéndome en remediadora de la culpa, no por la repugnancia que la culpa misma inspirase, sino dominada y seducida por el misterioso influjo del amor, que me hizo discurrir y hablar en nombre de la moral para remediar el mal que hizo la pasión... (*Doña Georgia*, I 289).

O Petra Fontana abonando el interés del enredo que va contando:

Al llegar aquí Petra Fontana, como satisfecha del interés que en mí despertaba su relato, lo suspendió unos instantes, y luego siguió de esta manera:

—Te digo que el caso es curiosísimo. ¿No te figuras aquella casa? Pilar, cada día más amiga de Irene, viéndose a hurtadillas con Puerto en un nido que él había preparado; cuando quería salir sin Irene, con decir que iba a los Escolapios a ver al chico, todo estaba arreglado; pero el gran pretexto era la iglesia, a la cual, Irene, hija de un catedrático racionalista, era poco aficionada. En cambio, Pilar se comía los santos; mejor dicho, aprovechaba las horas de festividades, novenas y cuarenta horas para acudir donde la esperaba Puerto. Este, gastándose con ella todo lo que podía, y fraguando embustes para hacer creer a su esposa que, por la esperanza de casar a su hija con el chico de Pilar, la estaba protegiendo y procurando que tuviese algo más que la renta del capital del muchacho, con lo cual se justificaban los gastos que Pilar hacía y que, en realidad, pagaba él. Por último, Irene, admirablemente engañada por ambos y más engañada aún por su propia confianza de mujer hermosa. De esto nadie puede formar idea no habiéndolo visto (*Drama de familia*, II 352-353).

O, por último, Ventura filtrando sagazmente en su carta todos los indicios del enamoramiento que ha ido leyendo en las misivas de Pilar:

Prescindamos por un momento del administrador (de algún modo hay que llamarle), y vamos a la serie de impresiones que ha causado en tu ánimo. En una de tus primeras cartas me decías que *don Manuel* no carecía de cierta ilustración, que compraba libros (en eso gastan ellos el dinero), y que hacía versos: total, nada. En otra se te escapa que *está en todo*, le llamas *dije*, y aun quejándote de su poca elegancia, haces la observación de que ya no usa corbata morada con lunares verdes. Todo esto sin renunciar todavía a venir a Biarritz. Luego retrasas el viaje y hablas de que estás *más llenita*. Ninguna mujer se preocupa de eso como no tenga alguien a quien querer agradar. En seguida o poco después viene la supresión del *don*. ¡Adiós tratamiento! Le llamas *útil...*; ha tomado tierra en Madrid...

Por último, renuncias a lo que más te gusta, al viaje a París, y me largas la noticia con la mayor frescura del mundo. Francamente, ¿es sobra de inocencia o es exceso de malicia? Si lo primero, no sirves para enamorada; si lo segundo, eres poco leal conmigo.

Lo gordo viene en cartas posteriores. Tú que no recibes a nadie *en déshabillé*, ¿para qué pides batas muy elegantes y claras? ¿Sabes cómo llamaba mi abuelita a las batas? Decía que era el traje con que más le gustaba al diablo la mujer. ¿Conque has caído en la cuenta de que llevas luto hace dos años? Nadie diría que tienes veinticuatro. Bien es verdad que representas diez y ocho. ¡Quién fuese tú! Vamos adelante. Al pedir sombreros con flores, haces la observación de que el administrador tiene entendimiento y mucha gracia. Somos unas pobrecitas. ¡Mira que cuando nos parecen graciosos ya están ellos riéndose de nosotras!

Luego se lo recomiendas a Campoamor (que se estará burlando de ti y te sacará en una dolora); lee versitos que te parecen de Coppée, me mandas recortes de periódicos, y él, ¡pobrecito!, pesca un catarro por no querer irse *contigo*. Catarro, ¿eh? Ya le haría yo sudar.

Luego, bomba final: lo del viaje a las Ermitas. ¿Lo has pensado bien? ¿A las Ermitas? Para eso, atrévete, y a la parroquia con él. Porque la verdad, hijita, estoy viéndote hasta el fondo del corazoncito; pero de ese don Manuel, a quien se conoce que deseas llamar Manolo, no sé palabra. ¿En qué actitud está?, como dicen los políticos. Luis afirma que es un buen chico: los lobos no se muerden entre sí. ¡Ay, si hubiese masonería de mujeres como la que tienen ellos! (*El peor consejero*, I 198-199).

Sí son muy frecuentes los que podríamos calificar de **recursos productores de realismo**, que vendrían a sumarse a los ya señalados en su momento acerca de la verosimilitud o inverosimilitud de la historia a través de su comparación o contraste con novelas y comedias.⁸⁰ Se trataría de procedimientos destinados a confundir el mundo posible y el mundo real, esto es, a borrar las diferencias entre ficción y realidad, imbricando una y otra, una con otra.

Así debe considerarse la inserción de textos dentro del texto —de metatextos, si vale el término—, en cuyo límite situaríamos los relatos epistolares (*El retrato*, *El peor consejero*, *Rivales*), dentro de un grupo genérico al que pertenecerían también no solo aquellos que incluyen alguna carta o fragmento de carta (*El santo varón*, *Virtudes premiadas*, *Confesiones*, *Un sabio*, *Amores románticos*, *Sacrificio*, *Fruta caída*, *Tentación*, *Cura de amores*, *Desencanto*), sino los que reproducen otros escritos diversos: una noticia o suelto del periódico (*Virtudes premiadas*, I 226; *La recompensa*, I 327; *La vocación de Rosa*, I 383; *Las consecuencias*, II 121); un cartelillo (*Se vende*, I 153; *La amenaza*, I 239); un telegrama (*Voluntad muerta*, II 418); las notas del personaje (*El epitafio del Doctor*, I 66; *Las plegarias*, II 23); unas listas de gastos e ingresos (*Lo imprevisto*, II 188); una cláusula de un testamento (*El gorrión y los cuervos*, II 21); un programa del circo (*Fruta caída*, II 114); una tarjeta (*Fruta caída*, II 114); una papeleta de inscripción de un caballo (*Las consecuencias*, II 120); la dedicatoria de un retrato (*Lo imprevisto*, II 189); y hasta un epitafio (*El epitafio del Doctor*, I 70).

A este planteamiento obedecen algunos recursos narrativos. La misma presencia del narrador interno u homodiegético constituye esencialmente un factor de verosimilitud, sobre todo en los casos —*La prudente*, por ejemplo— en los que la participación de aquel en la historia resulta muy activa; también lo son, curiosamente, tanto las protestas de fidelidad a lo acontecido como la presentación aproximada de las

⁸⁰ Véase *CJOPCO V*, apartado 2.3, p. 205.

palabras del personaje, puesto que en un caso y otro dan cuenta de lo ofrecido como en efecto sucedido: el relator de *Rosa la del río* se referirá a «lo que aquí fielmente se narra» (II 315); el de *La recompensa* citará «poco más o menos» (I 323) las palabras de Susana; mientras que el personaje de *Las lentejuelas* se disculpará así ante su interlocutor: «Y me contó lo siguiente; supongo que me perdonarás si al referírtelo lo adorno un poco sin querer, en virtud de la misma impresión que yo gocé» (II 200).

Altamente productoras de realismo son muchas de las referencias de lugar: el Teatro Real, el Ateneo, la Academia, el Congreso, el Retiro..., y la amplísima geografía urbana madrileña, sobre la que no volveremos ahora⁸¹. También las de tiempo, tanto directas como indirectas: *La Nochebuena del guerrillero* ofrece datos históricos sobre la guerra carlista (I 314); en *El peor consejero* (I 195), Pilar busca para Manuel la recomendación de Campoamor y Núñez de Arce; en *La dama de las tormentas* se citan personajes que habían tenido relación con el marqués de Salamanca y con Olózaga (II 308); revistas y periódicos de actualidad como *La Ilustración* y *La Correspondencia de España*, publicaciones carlistas como *La Corona Real* y *Altar y Trono*, o cristianas como *El Año Cristiano*, asoman respectivamente a las páginas de *El peor consejero* (I 196), *Filosofía* (I 344), *Virtudes premiadas* (I 226) y *Modesta* (II 158).

En el ámbito del personaje, los galleguismos de uno (*La recompensa*, I 322), los galicismos de otro (*Las consecuencias*, II 120), o la ortografía incorrecta de un tercero (*El peor consejero*, I 206-207) responden asimismo a esa inequívoca voluntad de verosimilitud. Como también lo es el dar un nombre supuestamente falso al personaje (*Los grillos de oro*, I 405; *La gran conquista*, I 421), llegando alguna vez a incrementar poderosamente la impresión de realidad al cambiar el nombre *verdadero* «por discreción» (*La dama de las tormentas*, II 308). Algo semejante al hecho de callar su domicilio y apellido (*El deber*, II 130 y 131).

Buena parte de los principales recursos constructivos y expresivos empleados por el autor en sus cuentos es de **naturaleza semántica**. Muy abundante resulta la presencia del humor, a menudo a través de la ironía, que se proyecta en especial en dos ámbitos característicamente piconianos: el de la religión y el del amor⁸². Así, en *La monja impía*:

Una vez, estando enferma la priora, bajaron con gran trabajo la imagen de su hornacina, y entre luces y cánticos la llevaron procesionalmente hasta la celda de la paciente, aplicándosela devotamente a las enflaquecidas piernas, que era donde tenía el mal. La priora murió aquella misma noche.

⁸¹ Véase de nuevo *CJOPCO V*, apartado 2.4.1, en pp. 236-239.

⁸² W. Rosa estudia brevemente el humor como uno de los recursos secundarios de los cuentos de don Jacinto (*Estudio temático y formal de los cuentos de Jacinto Octavio Picón*, pp. 417-422), y la ironía, como uno de los temas (!) secundarios (pp. 310 y ss.).

En otra ocasión, como el agua del pozo se hiciese de día en día más amarga, determinaron endulzarla con ayuda de la Virgen, y atándola fuertemente con unas sogas, le dieron en el dicho pozo un baño de muchas horas. Toda la comunidad, por riguroso turno y dividida en grupos, tiró luego de las sogas; salió Nuestra Señora, abalanzáronse a ella las más ilusionadas, mojaron los labios en el agua que chorreaba, y sufrieron el horrible desencanto de notar que seguía tan amarga como si nada hubieran hecho (I 173).

Aquí mismo, «Su Ilustrísima descansó un momento a la sombra de las tapias del huerto, y luego siguió su camino alabando tan evangélica pobreza... y jurando que no volverían a pescarle por aquellos sitios» (*La monja impía*, I 172). En *La cuarta virtud*, san Pedro condena al limbo al artista, no por haber pintado el Trabajo como virtud, sino por haberlo llevado a la catedral: «¡El Trabajo en la catedral! ¡Qué oportuno! Sabrás pintar, pero no sabes poner las cosas en su sitio» (I 309). En *El nieto*, «Pepito aprendió de sus labios algunas cosas que son verdades eternas; otras que en su tiempo lo fueron, y muchas que no lo han sido nunca» (II 56). En *Modus vivendi*, a propósito de madre e hijas: «Por la mañana misa y tiendas, pues aunque no la oyesen ni tuvieran cosa que comprar, nadie les quitaba salir armadas de voluminosos devocionarios... a mirarse en los escaparates» (II 66). Y en *Las plegarias* se presenta a Dios, sin irreverencia ninguna y en su determinación de acabar con las desigualdades en el mundo terrenal, empleando un registro propio del lenguaje administrativo, tan chocante como eficaz: «Hay que reorganizar este negociado» (II 25).

En el ámbito de lo amoroso, encontramos este humor irónico en *El pecado de Manolita*: «Don Juan era bastante feo, pero a Manolita le pareció más horrible todavía lo incierto de su porvenir, y entregó su mano, con los aditamentos consiguientes, al ex maestro de obras» (I 148). En *Confesiones*, Clara, que solo se deja amar por artistas, se dedica «también a genios ignorados» (I 260). En *Todos dichosos*, don Eduardo se consoló pronto de la viudez: «su dolor fue agudo y breve, como el que sentimos al darnos un trastazo en un codo» (I 230). Y humor satírico finísimo, muy agudo, nos ofrece *El agua turbia*, sobre todo en la boda y el episodio final (I 398).

Satírica es también la visión del erudito en *Hidroterapia y amor*, o la singular laboriosidad de los españoles amantes de los toros: «Al anochecer, la gente que sale de la plaza marcha de prisa, como espoleada por el hambre, y hasta en los barrios más apartados empieza a oírse el pregonar de los periódicos taurinos, recién impresos y húmedos, que son un *mentís* para quien tache de poco activa a nuestra raza» (*Ayer como hoy*, II 229).

Poco abundante, pero también curiosa, es la comicidad grotesca, caricaturesca, y por momentos hiperbólica, de cuentos como *Las apariencias*, que tiene mucho de farsa, sobre todo en la «visión apocalíptica» de la anciana (I 295); de *Lo imprevisto*,

especialmente en el retrato de doña Esperanza y su relación con Magín (II 185-186); o de *La Nochebuena de los humildes*, en particular en el desenlace: el hambre extrema de las jóvenes hará que las sobras de la gelatina, «un revoltijo informe de cartílagos secos, ternillas babosas y huesos pelados, todo ello incoloro, frío y grasiento», les haga pensar que «esto debe ser lo que en las novelas llaman una orgía» (I 337-338).

Añádanse a todo ello el desenlace chistoso (*Las coronas*, II 77; *La dama de las tormentas*, II 313-314), a veces irreverente (*El milagro*, II 61-62), a veces desencantado (*Aventura*, II 177), a veces satírico (*Redención*, II 128; *El pobre tío*, II 184)⁸³; el tono general humorístico o festivo de cuentos como *Cosas de antaño*, *El pecado de Manolita*, *Confesiones*, *Los favores de Fortuna*, *El nieto*, *El milagro*, *Los decadentes*, *Modesta*, *Cosas de ángeles* o *Lo imprevisto*⁸⁴; y apuntes momentáneos de otros como *La prueba de un alma* (II 40), *Lo más excelso* (II 277) o *Cura de amores* (II 324-325).

Fuente de humor es también el equívoco en el que se basa la arquitectura de *El pecado de Manolita* y de *El milagro*, respondiendo en ambos casos a esa irreverencia tan piconiana (y tan divertida). En el primero, el marido descubrirá a tiempo, para fortuna de la joven —pues aquel había sacado un puñal y estaba «dispuesto a hundirlo en el pecho de la mujer infame» (I 150)—, que *Los lazos del cielo* y *Las delicias del nuevo Paraíso* que oye mencionar en el sueño de ella son los títulos de las obras devotas, y no otra cosa, que había facilitado a Manolita el empleado de la librería piadosa. En *El milagro*, Casilda y Damián, tras los excesos de la opípara cena de Nochebuena, vivirán aterrorizados la que creen aparición milagrosa de la imagen del Niño Jesús del gabinete (II 61), cuando es en realidad —como sabe el lector pero no los personajes— la pequeña hija de Severiana, la criada, que ésta oculta.

No siempre humorístico es el eufemismo, que se emplea con intención simbólica seria en dos cuentos de tema político, *Voz de humildad* y *La lección del Príncipe*, para referirse a España: en el primero a través de la mención de «aquel pueblo que no hace falta nombrar» (II 150), y en el segundo para detallar en la lección de geografía, sin mencionarlos, todos los territorios que habían sido parte del imperio de una nación no precisada pero de obvia identificación (II 231-232). Por el contrario, el eufemismo se torna jocoso cuando sirve a la referencia amorosa, sensual o sexual: en *Un sabio*, don Luis sorprende a Manolita «con algo más que la garganta al descubierto» (I 278); en *Modus vivendi*, «amo y costurera quedaron solos... y sucedieron cosas muy graves» (II 69), cosas, es claro, que el lector no tendrá dificultad alguna

⁸³ Más detalles, en el apartado 2.2 del presente artículo.

⁸⁴ Véase, más arriba, apartado 1.2.

en adivinar; mientras que en *Modesta* escribirá el narrador-personaje que «con aquel traspasar Modesta quedaba muy fatigada», para apostillar de inmediato: «no lo sabía bien mi madrastra» (II 160).

Sin salir de lo amoroso, volvemos a hallar el eufemismo («Casarnos..., puede; lo otro, ni pensarlo», dirá Juliana a Loranca en *El socio*, I 301), pero sobre todo una amplia imaginería del amor que exploraremos con brevedad. En relación con el lugar, y asociado a la muerte y a la religión: la trastienda de Loranca es «tumba de otras virtudes» (*El socio*, I 301); la alcoba del matrimonio (en palabras con que Pepe pretende congraciarse con su mujer), «templo del verdadero Dios», donde «no se habla de ídolos falsos» (o sea, amantes) (*El horno ajeno*, I 341). La metáfora teatral aparece en este mismo cuento, *El horno ajeno*, ahora en boca de Enriqueta aludiendo a la amante de Pepe y a ella misma: «Ella es el drama, la pasión, y yo los entreactos» (I 341). El lenguaje de los gestos y movimientos: «Terminada la misa, volvió el reclinatorio de modo que yo pudiese ver la cifra que tenía bordada en el asiento: aquello equivalía a decir “aquí vengo siempre”» (*La gran conquista*, I 420). La metáfora del ave, aplicada a una supuesta cortesana, en palabras del personaje: «Esas aves cuando tienen buen plumaje anidan donde quieren; no era república el París del siglo XVIII ni el del segundo Imperio y jamás han estado mejor» (*Desencanto*, II 360). La de la flor (y también aquí la cadena), de nuevo en *La gran conquista*, en palabras de Julia: «Me halaga la idea de haber sido para ti la flor cogida en plena juventud al borde de un camino, que se aspira con delicia y se deja caer...; no consiento en llegar a convertirme en cadena que se arrastra con dolor y entorpece la marcha» (I 422); e igualmente en la voz de la protagonista de *Elvira-Nicolasa*: «La chica era guapa, una real moza, fresca, garbosa, con cada ojazo, y ¡un pelo más hermoso! Lo que se llama una gran mujer. La fisonomía dura, el gesto serio, la sonrisa desdeñosa; pero en conjunto un prodigio de lozanía y de..., en fin, lo que es una flor antes de que nadie la manosee» (II 30).

La metáfora de los alimentos, empleada con gracia y picardía por la ya citada Juliana en *El socio* («Yo no soy de las que se comen el cocido antes de las doce», I 301), deja paso a la reina piconiana indiscutible, la metáfora frutal, presente en novelas como *Lázaro*, *La hijastra del amor* y sobre todo *Dulce y sabrosa*⁸⁵, y que se prolonga en nuestros cuentos. Juan ante Luz, en *El hijo del camino*: «El hombre inculto e ignorante, incapaz de analizar lo que experimentaba, pero hombre al fin, sintió la tentación y el ansia que da la fruta puesta al alcance de la boca del niño» (I 372). Rosa en sus memorias: «Según aquella gente, yo era fruta que podían saborear los empresarios por contratados, los autores por papeles, y por dinero cual-

⁸⁵ Véase *CJOPCO III*, pp. 150, 161, 194 y 201.

quiera que estuviese dispuesto a derrocharlo» (*La vocación de Rosa*, I 381). En el balneario, acerca de los amores fugaces: «él se marcha hacia el Sur y ella hacia el Norte para no volverse a ver nunca, conservando ambos memoria de la aventura como guarda un chico el recuerdo de la fruta que robó por cima de una cerca en un camino solitario» (*Los grillos de oro*, I 407); y de la libertad femenina: «las niñas en estado de merecer disfrutaban bastante libertad para dejarse galantear a sus anchas por los muchachos; y, según malas lenguas, de igual libertad se aprovechaban algunas casadas, si no para permitir que allí mismo fuese invadido el cercado ajeno, a lo menos para demostrar que no lo defenderían con tesón extraordinario cuando, de regreso en la corte, fuesen menor el peligro de la murmuración y las ocasiones más seguras» (*La prueba de un alma*, II 37-38), texto este en el que reaparece implícitamente el Garcilaso de la Égloga III («Flérida, para mí dulce y sabrosa / más que la fruta del cercado ajeno»)⁸⁶. Muy interesante es el caso de *Fruta caída*, cuento en que el término no está presente más que en el título para calificar desde él con dureza a Ernestina; y a este siguen aún —agotando el recorrido cronológico— *Redención*: «De la belleza pasada no le quedaban más restos que sus grandes ojos azules, todavía expresivos, y la dentadura blanca, bonita y firme; ojos que debieron de enloquecer a quien mirasen cariñosos, dientes que mordieron con delicia la fruta del amor...» (II 123); y también *Modesta*: «¿Habéis visto que la fruta dure mucho pendiente del árbol cuando, en sazón y por su propio peso, vence y doblega la rama, brindándose a ser saboreada?» (II 159).

Otras metáforas, además de la personificación y la comparación, nos reafirman en la relevancia de estos recursos semánticos, que adquieren incluso gran importancia constructiva en unos pocos cuentos. *El que va y el que viene* es una alegoría del Año Nuevo, con actores —el Viejo y el Chico— que personifican al año que acaba y al que nace (II 214). También *La flor de la patata* concentra la alegoría de las clases sociales a través de la muy detallada, y excelente, prosopopeya de las flores (II 293-296); mientras que *La Perla* personifica a España en don Rodrigo, y a la historia y la razón, en la «mujer sabia y prudente» que se le aparece y le aconseja (II 170). *Las lentejuelas*, el término y el texto, es metáfora exacta del deslumbramiento que la belleza opera en el ser humano (II 201); en tanto que *El padre* reúne también título, desenlace y sentido explícito (II 213) mediante la imagen —o tal vez sinécdoque— padre-amor. Por su parte, *El olvidado* personifica muy intencionadamente el templo: «Cuando se movían arreglando los reclinatorios y las sillas, el sagrado recinto parecía estremecerse como santo mordido por la tentación, y el crujir de las sedas imitaba rumor de viento entre hojarasca caída y seca» (I 252).

⁸⁶ Véase la referencia precisa en *CJOPCO III*, p. 201, nota 149.

No puede afirmarse que la comparación constituya un recurso de frecuente empleo en nuestros cuentos, pero sí que resulta significativo en ciertos casos, que examinaremos, en especial en los ámbitos de la mujer, del amor y de las desigualdades sociales, todo lo cual nos coloca en el centro mismo de la escritura piconiana. Se emplea para encarecer las cualidades y el atractivo del personaje femenino: «Era primorosa en cuantas labores ponía mano, escribía admirablemente, pintaba flores con gusto de artista, cantaba como un ángel, bordaba como una madrileña del siglo xvii, hablaba francés como si hubiera nacido en Orléans, y, finalmente, para cuanto fuese brillar, lucirse y cautivar, tenía maravillosas aptitudes, gracia irresistible y atractivos de gran señora» (*La recompensa*, I 320); alguna vez con tanta penetración como justeza: «haciendo pensar a quien la miraba que aquella mujercita de aspecto vulgar, a imagen de esas florecillas modestas que dejan la mano impregnada de perfume intenso, llegada la ocasión había de sentir con alma grande y ser excelente pagadora del amor que inspirase» (*Desencanto*, II 361). En ocasiones, se duplica para contraponer dos tipos: «Por capricho extraño de la suerte la morena era sosa y la rubia picante: Soledad, como noche serena y fresca que adormece: Sacramento, como tarde calurosa y pesada que hostiga con visiones abrasadoras los sentidos: una hermana, dócil, humilde, apocada, propensa a cuanto fuese delicadeza y ternura; otra, dominadora, altiva, exigente, pronta a todo arranque voluntarioso y enérgico» (*Sacramento*, II 79). Y en otras, se orienta hacia la denuncia de la exclusión y la injusticia, como en *La flor de la patata*, cuando esta irrumpe con su caterva de desheredadas: «Fue aquello como la tumultuosa llegada de las mujeres del pueblo bajo de París al parque de Versalles cuando en son de amenaza entraron pidiendo pan» (II 294-295); y es descrita a través de un símil que aúna término real y término figurado con una sorprendente originalidad, al invertir en el texto los valores respectivos del plano de la expresión y el plano del significado: «Parecía endeble, a semejanza de esas hijas del pueblo que trabajan mucho y comen poco; y al modo que estas suelen llevar a sus hijos asidos al delantal o cogidos de la mano, ella llevaba sujetos a los filamentos de sus raíces unos tubérculos parduscos e imperfectamente redondos» (II 295).

En este mismo cuento, el discurso final del personaje potenciará su sentido a través de la interrogación retórica, procedimiento que confiere al texto una fuerte carga emotiva:

—¡La patata! —gritó la gardenia.

—¡Qué osadía! —dijo la lila.

Mas ella, sin amilanarse ni turbarse, avanzó hasta el centro del jardín, y allí, con calma no exenta de amenazadora ironía, habló de esta manera:

—Sí, yo misma: la patata. ¿Acaso no puedo estar donde vosotras? ¿No nos sustenta la misma tierra, no nos mantiene el mismo sol y nos vivifica el mismo aire?

¿Es distinta el agua que bebemos? ¿Porque seáis unas de forma encantadora y color precioso y exhaléis otras perfumes delicados pretendéis despreciarme? ¿Quién os ha dicho que si el hombre me quisiera cultivar antes para el regalo que para el provecho no pudiera hacerme más hermosa? ¿Qué es el clavel sino la simple clavellina de los montes ennoblecida por el trabajo humano? ¿Qué es el crisantemo sino un vanidoso que desciende de la margarita de las praderas? ¿Y tú, rosa, no recuerdas que procedes de la zarza silvestre? ¿Sabéis por qué no he llegado a flor de salón? Porque el hombre ha encontrado en mí algo más útil que vuestras formas caprichosas y vuestros perfumes embriagadores; vosotras representáis el lujo, el amor a lo bello, y por esto sois adorables y deseadas; pero nada os autoriza para ofenderme y rechazarme; yo represento la necesidad satisfecha, la vida asegurada; vosotras sois a veces mensajeras del delito y adorno del vicio: yo basto a la virtud y la honradez; hasta que yo o algo de lo que yo simbolizo no entra en el hombre, no se le ocurre pensar en vuestros encantos. Vosotras le sois deliciosas al olfato, gratas a la vista; adornáis sus palacios, os copia en sus tapices, os busca para compañeras de su amada, hasta os imita y finge neciamente con telas y con trapos; pero mis tubérculos le alimentan, y la pobreza de estos humildes pétalos está compensada con lo que crío bajo tierra y liberalmente ofrezco a quien me siembra. ¿Qué sería de vosotras, orgullosas, y de los que os favorecen si yo no contribuyese al sustento de los que trabajan? ¿Quién construye esos palacios, quién teje esas sedas, quién engarza esas piedras, quién cincela esos jarrones, quién hace todas esas grandezas entre que vivís sino los que me comen en el tajo de la obra, en la puerta del taller, en la acera de la calle y en la mesa de la buhardilla? ¡Mal hacéis en mirarme con desdén, porque si me irrito habréis de contemplarme con miedo! Sois poderosas porque primero el capricho de la Naturaleza y luego el amor del hombre a lo que brilla y seduce os ha favorecido; pero ¡ay de vosotras si pecando de egoístas sois injustas y crueles conmigo y con aquellos a quienes represento! No os opongáis a que nos sentemos al banquete de la vida; procurad no solo que vivamos, sino hasta que gocemos, porque la privación es causa del dolor y de la envidia, engendrades del odio y de la violencia. Si todos aquellos en quienes yo tengo imperio, porque me deben la existencia, se concitasen contra vosotras, entonces no quedaría en pie ni un salón ni un jardín; todo lo destruiríamos, y los búcaros y los cristales en que vuestros tallos se humedecen y refrescan, rodarían hechos pedazos como guijarros de arroyo. Ya que no seáis caritativos, por más que alardeáis de ello, sed justos para no ser mañana desgraciados (*La flor de la patata*, II 295-296).

Disculparé al lector la extensión de la cita, que hemos preferido no mutilar, en gracia a su interés. Como interés, y mucho, ofrecen algunos casos de polisemia — disemia, si se quiere— que presentan un fundamental alcance constructivo, con los que cerramos este breve recorrido por los recursos de naturaleza semántica. Es lo que sucede en *Las lentejuelas*, cuento en el que el «baile» para el que Venturita se ha hecho el vestido deslumbrante poco tiene que ver con el de la niña mendiga que danza al son del manubrio (II 201). También en *Modus vivendi*, donde ese en apariencia inocente «nos arregle como antes» (II 72) dicho por la mujer de Pobrete y referido a Julia, la costurera, resultará para el buen entendedor un plato tan picante como

gustoso: los *arreglos* son tanto los que Julia hace de los trapos a madre e hijas, como otros muy diferentes hechos a Pobrete que habían supuesto en su día la expulsión de la costurera de la casa. Asimismo, ahora con un fondo grave y hasta dramático, la condena «¡a cadena perpetua!» (II 208) que cierra el cuento así titulado (*Cadena perpetua*) concentra con habilidad y originalidad extraordinarias el sentido literal del castigo derivado del sintagma lexicalizado en el ámbito penal, con el nuevo significado literario que adquiere en el texto para aludir a la relación personal, que Picón convierte en diabólicamente *matrimonial*, de los personajes: «Ella sabe que tú eres un ladrón, y tú sabes que es una mala mujer. Yo os junto, y os ato y os sueldo uno a otro, ¡para toda la vida!» (II 207), dirá a los adúlteros Nicolás, oficiando así una nueva y singular ceremonia de unión indisoluble. He aquí un ejemplo eminente de cómo lo tendencioso, lo docente, la ideología pura y dura si se quiere, puede convertirse en arte. No necesita más (ni menos) que el genio del artista. ¿Podrá alguien dudar, a estas alturas, de que es este el caso de don Jacinto Octavio Picón?

Otros recursos empleados por el autor privilegian el **plano sintáctico o morfo-sintáctico**, tanto en la arquitectura como en la escritura. *Las coronas*, verbigracia, constituye un ejemplo destacado de construcción en el que prima una transformación lenta, pero constante y gradual, que lleva a hacer del todo verosímil el que Emilia pase, de viuda inconsolable, a lanzarse a la conquista de Julián. Estas gradaciones son tal vez más perceptibles en fragmentos concretos o pasajes reducidos. Como este de *La cuarta virtud*, en que el pintor va mostrando al deán las figuras de las virtudes que ha pintado en la catedral:

Quitó Molina el primer pedazo de percal al entrar el deán, y en la cara que este puso comprendió lo mucho que le gustaba la figura. Dejole largo rato que la contemplase a su sabor, y luego, de un tirón, descorrió la segunda tela. La figura que ocultaba era infinitamente superior a la primera, y el deán se deshizo en elogios y alabanzas. Pero esto no fue nada comparado con lo que experimentó y dijo al descubrir el artista el tercer lienzo. Aquello sí que era concebir y colocar bien una figura, dibujar, sentir la forma, ser colorista y dominar todos los secretos de la paleta. La pintura de Molina venía a ser una fusión admirable de lo mejor de todas las escuelas. La figura parecía dibujada por Alberto Durero, tenía el color del Veronés, la elegancia de Botticelli, era tan decorativa como si la hubiese dispuesto Tiépolo, y tan real como si en ella hubiese puesto mano Diego Velázquez. El deán creyó volverse loco de contento (I 307).

La buhardilla nos presenta tan breve como densamente un motín de lavanderas que crece hasta estallar:

Hubo momentos en que lo comenzado como asonada de miserables desgraciadas amenazó trocarse en alzamiento social. Los primeros gritos fueron: «¡No pagamos! ¡Abajo la peseta! ¡Abajo el alcalde!» Luego el pueblo, con ese instinto que le hace relacionar ideas hasta encontrar el origen de su daño, comenzó a gritar: «¡Abajo los ladrones!», y por último la miseria fermentada, la pobreza escarnecida, la ignorancia fuerte y sin freno, todo aquel conjunto de injusticias acumuladas se condensó en una voz terrible: «¡Mueran los ricos!» (I 244).

Y *Redención* se abre con este rápido avance de la enfermedad del personaje a través de su reclusión paulatina, en una gradación descendente centrada en la progresiva reducción espacial:

Cuando doña Ana Reytorto de los Jantares Campojaral y Boceguillas comprendió que su enfermedad había hecho progresos terribles, se le entró al alma esa melancolía honda y callada que prepara el espíritu a despedirse de la vida. El primer efecto de su tristeza fue renunciar a las pocas visitas que hacía y a sus largos paseos en coche; luego estuvo unas cuantas semanas sin recibir a nadie, voluntariamente recluida en sus habitaciones; después se limitó a una, el gabinete que le servía de dormitorio, y, finalmente, exacerbado el mal físico con el padecimiento moral nacido de aquella pavorosa convicción, tuvo que guardar cama (II 123).

Desde otro punto de vista, hallamos en algunos de estos pasajes el que resulta ser también procedimiento constructivo destacable, el sumario rápido, que don Jacinto emplea, casi siempre para presentar los antecedentes del caso o episodio central, con tanta asiduidad como acierto. Como cuando da cuenta del ascenso en Madrid de Isidoro Loranca en *El socio*:

Al segundo año tenía economizado el sueldo de diez y nueve meses; al cuarto, comenzó a prestar en cortas cantidades con interés usurario a porteras y criadas; al quinto, compró géneros que despachaba por cuenta propia, valiéndose de vendedores ambulantes; finalmente, a fuerza de privarse de todo, guardar mucho, gastar poco y ganar algo, pudo cierto día, con ocasión del pago de una letra, sacar de apuros a su principal haciéndole un pequeño préstamo y pidiéndole que en pago de la deuda le diera participación en los negocios (I 300).

O al presentar el cuadro familiar en que va a fundarse la posterior caída de Manolita en *El agua turbia*:

La pérdida de la fortuna, las privaciones, la mala voluntad que para soportarlas mostró doña Manuela, y la mezcla de ira y melancolía en que degeneró el carácter de Manolita fueron minando a don Luis la salud y haciéndole la vida insoportable:

más que los años, las penas triunfaron de su energía: hubiera sido capaz de luchar contra la desgracia; pero no lo era de sostener aquella pelea diaria que hija y madre suscitaban doliéndose de necesidades mal satisfechas o exigiendo gastos imposibles. En fin, comenzó a invadirle la tristeza: dio en no comer, fue abatiéndose poco a poco, perdió fuerzas, pasó así muchos meses, y cuando hartado de sufrir moralmente perdió el vigor y la energía, una pulmonía se lo llevó en seis días. Doña Manuela y Manolita le lloraron sinceramente, hasta lanzaron gritos de desconsuelo; pero mezclado con la pena de la viudez y la orfandad, tuvieron sin avergonzarse un pensamiento de perverso y mal entendido egoísmo. Estaban solas en el mundo, abandonadas a sus propias fuerzas, sin pariente que las amparase... y libres. Ya no tenían que pedir permiso a nadie para comprar una vara de tela ni quien les prohibiese un peinado: ya no estaba la imprudencia sujeta a la razón, ni la frivolidad refrenada por el juicio. ¡Desdichado don Luis! Se le lloró aprisa y se le olvidó pronto (I 393).

Es procedimiento que podemos rastrear aún en otros pasajes de cuentos como *El padre* (II 209), *Lo más excelso* (II 278), *Rosa la del río* (II 315-316) o *La última confesión*, donde la narradora cuenta así los prolegómenos del *drama de familia* que expondrá en su caso:

A los diez meses de matrimonio nací yo. Al año y medio, una tarde, mi padre no fue a comer a casa; pasó la noche y no vino; intentose averiguar si le había ocurrido alguna desgracia, y nada. Amigos, vecinos, criados y autoridades, recorrieron Madrid en balde. Primero se creyó que habría sido víctima de un crimen; luego que se habría suicidado; por fin, el gobernador, a ruegos de no sé quién, despejó la incógnita. Interrogando a gente de la Bolsa, supo que había realizado cuanto tenía, mejor dicho cuanto era de mamá, y que después de permanecer unos días en el Havre, se había embarcado para los Estados Unidos, llevándose una mujer con quien tenía relaciones desde mucho antes de casarse. De la noche a la mañana, a los veintitrés años, y con una hija de pocos meses, mamá se vio condenada a vivir de limosnas de parientes o a ponerse a trabajar: y ¿para qué trabajo podría servir una señorita, criada, si no con lujo, en esta ignorante ociosidad de las mujeres de clase media? (II 345).

Descendiendo a unidades menores del discurso, nos detendremos aquí únicamente en el principal de los recursos que Picón emplea: la enumeración. Se trata de un procedimiento que presenta una realidad ofrecida en sí misma como rica o compleja, o que potencia o intensifica algún aspecto de esa realidad.

En ocasiones se aplica a la visión satírica, como en el caso de la *sabandija literaria*, que es más una fisiología que un cuento, pero de excelente factura literaria, como se ve aquí mismo: «y luego, con su obra en el bolsillo, recorre teatros, aburre tertulias, atormenta amigos, pide recomendaciones, acosa editores, se escribe sueltos y agota todos los recursos imaginables, para llegar a uno de dos términos: o el público

rechaza la obra, en cuyo caso el público es un imbécil, o el manuscrito permanece inédito, y entonces el miserable que lo engendró sigue creyendo que la obra es buena» (*Sabandijas literarias*, I 129). O en este pasaje de *Los decadentes*, en que Adolfito y Pepe preparan el equipaje:

Aquella noche, ayudándose mutuamente, hicieron el equipaje, recogiendo y guardando la disparatada cantidad de ropa que habían llevado: trajes de lana, lisos, rayados, de mezcilllas, de franela, de piqué y de alpaca; sombreros, boinas y gorras de diversas formas; camisas de hilo, de algodón, de seda cruda, de telas con nombres fantásticos y dibujos estrambóticos; una colección asombrosa de calzados, e infinidad de corbatas grandes, medianas, chicas, anchas, estrechas, para nudo, para lazo, para alfiler, de dibujos y tejidos inverosímiles; todo lo cual formaba el estupendo repertorio de galas y aprestos con que imaginaron deslumbrar a las pobrecitas mujeres en quienes pusieran los ojos (II 140).

En otros casos la enumeración se carga de lirismo, no ya por la narración en primera persona, sino gracias a la proliferación de elementos del abandono y la desolación:

Llegué, al fin, temeroso de ver lo que por última vez había de mirar, y hallé cerrada la verja del jardín, casi tumbada por los vientos la empalizada del huerto, ocultas las ventanas por el espeso ramaje de los no podados árboles, obstruidas las enramadas por las malezas invasoras, verdeados los senderos por las tenaces gramas, secos los tiestos de la escalinata, abandonados los nidos que las golondrinas hicieron bajo el alero del tejado, vacía la casilla del perro, mudo el recinto del corral, manchadas de verdín las piedras de la puerta, ceñidas por marco de hierba las losas de la entrada, y tejido el tul finísimo de la paciente araña entre las barras de las rejas. Los balcones estaban cerrados; caídas y destrozadas las persianas; tomados de amarillento orín los hierros... y dominándolo todo, un silencio más grande que el terror de mi alma y una tristeza mayor que los dolores de mi espíritu (*Se vende*, I 152).

Extraordinarios resultan algunos pasajes que dan cuenta de lo numeroso, abigarrado, tumultuoso. Como este del «estupendo almacén de juguetería» de los Reyes Magos en *Cosas de ángeles*:

En nubes dispuestas a modo de descomunales mesas y tableros, había reunidos de antemano grandes acopios y depósitos de juguetes de todas clases, desde los que en el comercio cuestan más caros hasta los que se venden a ínfimo precio; desde las invenciones prodigiosas de la mecánica moderna hasta las chucherías populares, tradicionales de cada lugarejo, celebradas por la ignorancia y perpetuadas por la rutina. Había rebaños innumerables de borregos con ruedas en las patas, y cabras

con dorados cuernos, manadas de perros que ladraban como los de carne y hueso, y yeguas de potros primorosamente enjaezados; millares de casas de campo con vacas y borregos; bosques de árboles con peana y edificios con puertas y ventanas guarnecidas de verdaderos vidrios; cocinitas y vajillas con toda suerte de utensilios y manjares; ferrocarriles con trenes de movimiento, estaciones, puentes y túneles practicables; cuerdas de comba, bolos, látigos, boches, escopetas, aros, perinolas, peones y volantes; cuanto pudieran soñar y desear los muchachos más mimados y antojadizos, y, sobre todo, un número incalculable, infinito, de muñecas y de soldados; muñecas desnudas y vestidas, grandes y pequeñas, rubias y morenas, tantas, que con ellas pudieran hacer de madres todas las niñas del mundo, y soldados de pasta de plomo y de cartón en tal cantidad, que pudiesen ser generales todos los chicos de la tierra (II 163).

O este otro, no menos excelente, del «rastros de la abuela» en *La verdadera*:

Nombre de *rastra* daban por broma todos los individuos de la familia a una espaciosa estancia de más de diez metros en cuadro, llena de arcas, arcones, bargueños, taquillas, cómodas, vitrinas, cofres y armarios henchidos de prendas de ropa, trozos de tela, retazos de flecos, blondas riquísimas, encajes preciosos, abanicos y rosarios de labor primorosa, figurillas de porcelana, cintas, lazos, hebillas, broches, alhajas y chucherías antiguas o simplemente viejas, de esas que nuestros padres miraban con indiferencia y ahora se pagan a peso de oro; todo lo cual conservaba doña Teresa, en parte por ser muy guardadora, y en parte por cierta propensión melancólicamente poética que le impulsaba a ver en cada objeto un recuerdo de un momento de su vida (II 282).

No faltan, claro está, otros pasajes felices que dan cuenta de una gran riqueza descriptiva, aspecto este en el que Picón se revela consumado maestro. Como en los gestos y movimientos, que leemos en *El olvidado*, de las mujeres en el templo:

Su gracia y su hermosura, realizadas por la gravedad de los semblantes; la coquetería de sus movimientos al volver las hojas de los libros llenos de cifras y blasones; el modo de liarse a la muñeca los rosarios que parecían joyas; el inclinar la cabeza sobre el pecho anheloso, mirándose de reojo los pliegues de la falda; alguna tosecilla rebelde, rastros de los escotes del invierno, y alguna sonrisa cautelosa dirigida hacia las laterales de la nave, todo delataba una devoción superficial, elegante, frívola y mezquina; piedad exenta de grandeza, manchada de reminiscencias mundanales (I 252).

O como en la detalladísima descripción de la llegada de las flores a la asamblea que estas celebran, en *La flor de la patata*, y que muestra un conocimiento del tema de auténtico experto por parte de don Jacinto:

No hubo flor que dejara de acudir; vinieron, unas por curiosas, otras por quejosas, todas contentas de gozar aquella libertad de moverse que, por arte de magia, les fue concedida para que sin morir pudieran desprenderse algunas horas de la tierra.

Llegaron primero, como más ágiles, las menudas florecillas de montes y praderas, las que brotan espontáneamente entre los riscos y las que crecen en los sembrados o junto a la linde de heredades y caminos: el áspero brezo, el lirio silvestre, los chupamieles, la mejorana, el azulejo, la amapola, el trébol, la vellorita, la zarzamora y el menudo botón de oro. Después, las flores que el hombre cultiva y desarrolla: la azucena, la lila, el pensamiento, los miramelindos y dondiegos, la anémona, la peonía y la clemátide. Por entre recuadros de boj y fajas de césped vinieron la hierba doncella y la verbena; sin que nadie viese por dónde, entró recatándose la violeta, y en las umbrías húmedas se sentó la hortensia, en tanto que el granado, la estragemia y la adelfa extendían al sol sus cargadas ramas. Juntas en hermoso grupo aparecieron las flores preferidas de las grandes señoras: la gardenia de palidez mate, el crisantemo de largos ondulantes pétalos, la camelia, que aguanta más que otras, sin ajarse, el calor de la luz artificial, y la costosa orquídea. Hacia otra parte se colocaron las flores más humildes: la clavellina, la escabiosa, la albahaca, el alhelí, la minutisa y el ranúnculo. Temblorosa de frío se presentó la del almendro, el girasol lleno de orgullo por lo buen mozo, la dalia despacito por no turbar la fría regularidad de sus formas; juntos, el tulipán y el jacinto; y el geranio rojo entró violento y osado como pensando que ante él palidecía todo. Quedose el narciso contemplándose en el agua de una alberca, y asidas a los balaustres de las escalinatas y a las verjas y troncos, fueron encaramándose las trepadoras, desde las juguetonas campanillas y la severa pasionaria hasta el alegre guisante de olor y la rústica cabrahoja, que llaman madreSelva. No faltaron la acacia y la mimosa, que crecen en alto, ni la enorme magnolia, y en un estanque se albergó el opulento nenúfar, que con su blancura esmalta la linfa verdosa de los ríos. Por último, en alegres grupos a modo de mujeres alocadas, aparecieron todas las variedades de rosas: la de cien hojas, espléndidamente hermosa; la de té, delicada como una rubia romántica; la de Alejandría, con aspecto de reina, y las de Bengala, corriendo juguetonas como chicuelas prontas a dejarse coger en bosquecillos y enramadas. La última en llegar fue la siempreviva, que hizo a todas estremecerse de miedo evocando en ellas la idea de la muerte; pero pasó pronto, yendo a ocultarse tras un ciprés, con lo cual renacieron la animación y la alegría (II 294).

Basten éstas como muestras de un recurso que encontramos con profusión en los cuentos de nuestro autor, y que aún podríamos destacar, entre no pocos más, en otros pasajes de *Sabandijas literarias* (I 129), *Todos dichosos* (I 230 y 231), *Confesiones* (I 256-257), *Las apariencias* (I 295), *Dichas humanas* (I 312), *Los favores de Fortuna* (I 432 y 433), *El nieto* (II 54, 55 y 56), *Santificar las fiestas* (II 84), *El padre* (II 212) o *Lo mejor del hombre* (II 423).

3. LOS PERSONAJES

No volveremos sobre lo ya apuntado acerca del asunto en el ámbito de la historia⁸⁷, sino que nos centraremos en los que constituyen, a nuestro juicio, los principales aspectos de la construcción del personaje en la vertiente del discurso, de la escritura: su clasificación (con especial atención al personaje tipificado), nominación y caracterización.⁸⁸

3.1. Clasificación

Partiremos de la clasificación de Anderson Imbert, quien distingue cinco posibilidades dobles en función de otras tantas variables, a saber: a) por la importancia de su participación en la acción: principales y secundarios; b) por el nivel de individualización: característicos y típicos; c) por su evolución a lo largo de la trama: estáticos y dinámicos; d) por la variedad de los rasgos de su personalidad: simples y complejos; y e) por el grado de permanencia de su carácter: chatos y rotundos. Anderson matiza, no obstante, que este último aspecto, que toma de Forster, coincide en parte con varios de los anteriores.⁸⁹

⁸⁷ Remitimos para ello a *CJOPCO V*, cap. 2.3, pp. 206-236.

⁸⁸ La bibliografía sobre el personaje literario, y especialmente en la narrativa, resulta hoy literalmente abrumadora. En lo que sigue, hemos tenido en cuenta, alguna vez indirectamente, los siguientes trabajos: Edward M. Forster, *Aspectos de la novela* [1927], Madrid: Debate, 1983, pp. 71-88; O. Tacca, *Las voces de la novela*, pp. 131-147; R. Bourneuf y R. Ouellet, *La novela*, pp. 171-233; Philippe Hamon, «Pour un statut sémiologique du personnage», en Roland Barthes y otros, *Poétique du récit*, Paris: Seuil, 1977, pp. 115-180; del mismo autor, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans Rougon Macquart d'Émile Zola*. Genève: Droz, 1983, pp. 9-25; E. Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, pp. 339-359; M. Bal, *Teoría de la narrativa*, pp. 87-100; A. Marchese y J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, pp. 316-318; Rafael Azuar Carmen, *Teoría del personaje literario*, Alicante: Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1987, pp. 9-56; Renato Prada Oropeza, «El estatuto del personaje», en R. Prada Oropeza (ed.), *La narratología hoy*, La Habana: Arte y Literatura, 1989, pp. 178-208; S. Chatman, *Historia y discurso...*, pp. 116-121; Marina Mayoral (coord.), *El personaje novelesco*, Madrid: Ediciones Cátedra / Ministerio de Cultura, 1990; y C. Reis y A.C.M. Lopes, *Diccionario de narratología*, pp. 198-203. Para una aplicación a cuentos y cuentistas del XIX, consúltense un vez más R. Eberenz, *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*, pp. 112-156; A. Ezama Gil, *El cuento de la prensa y otros cuentos...*, pp. 124-172 (con abundantes referencias de Picón); Marieta Cantos Casenave, *Juan Valera y la magia del relato decimonónico*, Cádiz: Universidad de Cádiz-Ayuntamiento de Cádiz, 1998, pp. 273 y ss.; y E. Gutiérrez Díaz-Bernardo, *El cuento español del siglo XIX*, pp. 275-286.

⁸⁹ E. Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, pp. 351-359. La referencia de Forster se encuentra en *Aspectos de la novela*, cit., pp. 71-88, y traduce los términos del original inglés, de 1927, *flat characters y round characters*, que se han generalizado en la terminología castellana como *planos y redondos*.

El género cuento considerado en abstracto tiende a privilegiar el personaje principal en detrimento del secundario: la concentración de la historia suele comportar la consiguiente concentración —y por tanto la reducción— del personaje, de los personajes. En ese chispazo o ese trocito de vida que es el cuento, apenas si caben razonablemente figuras secundarias. Claro que todo dependerá de la trama misma, pero la norma del cuento radica en buena medida en la reducción del personaje, y sobre todo, claro está, del personaje secundario.

Así es en Picón, desde luego. Narraciones como *El modelo, ¿.....?*, *Se vende, La cita, Doña Georgia, La vocación de Rosa, Contigo pan y... pesetas, Un suicida, Las coronas, La hoja de parra, Cuento fantástico, La lección del Príncipe, Lo ignorado, La jovencita* o *La novela de una noche* no presentan de hecho más personajes que los protagonistas; no muy lejos de lo que sucede en otras como *En la puerta del cielo, La lámpara de la fe, Después de la batalla, Boda deshecha, El santo varón, El pecado de Manolita, La cuarta virtud, Elvira-Nicolasa, Santificar las fiestas, Desilusión, Las lentejuelas, El último amor* y *El guarda del monte*, en las que apenas si asoma algún personaje no protagónico.

En cuanto al resto de variables que propone Anderson Imbert, y generalizando, no cabe duda de que estos personajes principales de nuestros cuentos tienden a ser característicos, dinámicos, complejos y redondos. No todos ni en todos los casos, pero así es habitualmente⁹⁰. Es decir, suele tratarse de personajes individualizados con nitidez (don Gaspar, de *Lobo en cepo*; Juan Pobrete, a pesar del apellido, de *Modus vivendi*; Emilia, de *Las coronas*; Antonia, de *La chica de la caja*), que se van revelando en sus acciones (Hortensia, de *Después de la batalla*; los hermanos de *Los triunfos del dolor*; don Cándido, de *Santificar las fiestas*; Juan, de *Rivales*) y con frecuencia en sus pensamientos (el caballero de *Boda deshecha*; la redactora de la carta de *El retrato*; el personaje masculino de *La cita*; Carolina, de *Lo ignorado*), dotados de varios o bastantes rasgos de carácter (más de uno, en todo caso: Ruiloz y Julia, de *La prueba de un alma*; Ernestina, de *Fruta caída*; Soledad, de *Desilusión*), y que evolucionan, se transforman o se moldean a lo largo del relato (Manolita, de *El agua turbia*; Enrique, de *Contigo pan y... pesetas*; Magín, de *Lo imprevisto*; Esté-

⁹⁰ No creemos, como parece afirmar Ezama Gil, que el personaje del cuento sea *plano* por definición, «ya que no puede evolucionar en el corto espacio de un cuento» (*El cuento de la prensa...*, p. 125). Sostenemos que puede evolucionar y, sobre todo, que puede ir siendo desvelado poco a poco, ir formándose ante el lector. Lo expresa nítidamente Anderson Imbert: «A veces, al comenzar un cuento, el personaje aparece apenas esbozado. El desarrollo del cuento consiste en completar ese esbozo. En potencia el personaje ya existía con una personalidad inalterable, sólo que, en acto, el narrador mostró apenas unas peculiaridades inconexas. Siendo así el personaje no cambia en su carácter: lo que cambia son los rasgos que lo van caracterizando. La caracterización, no el carácter, sigue un proceso de cambios: ¿es justo decir entonces que ese personaje visto a saltos es plano?» (*Teoría y técnica del cuento*, p. 359).

fana, de *El último amor*; el narrador de *Relato del homicida*; Juan, de *La novela de una noche*); algunos de los cuales constituyen creaciones imperecederas, de entre las que destacan, a nuestro juicio, las de don León, de *Virtudes premiadas*, y Soledad, de *Desencanto*, que podrían bastar por sí solas para colocar a don Jacinto en el lugar que la crítica le viene regateando en la historia de la narrativa contemporánea.

No obstante, mentiríamos si no dijéramos que se produce en Picón una cierta reiteración de algunos caracteres, por lo general en el plano de la historia, que los acercan a la tipificación: las víctimas sociales (en su mayoría mujeres), los burgueses sin escrúpulos, los religiosos y beatas, los artistas y escritores, se parecen con frecuencia unos a otros⁹¹. Y sobre todo en varias figuras concretas: el doctor Nihil, de *El epitafio del Doctor*, apenas si pasa de ser la encarnación de quien aspira a descubrir el arcano de la muerte; el Príncipe y su preceptor, sin nombres, de *La lección del Príncipe* no representan sino a figuras instrumentales de las que se sirve el autor para exponer e interpretar la historia colonial española, pasada y actual; la monja y la cortesana de *En la puerta del cielo*, también sin nombres, se revelan exactamente como eso: la Monja y la Cortesana por antonomasia (desde la óptica de Picón, claro está); los tres personajes que condenan a Juan en *El hijo del camino* vuelven a alzarse como materializaciones de la ley, la religión y la milicia (I 373). De modo parecido, *Los favores de Fortuna* presenta a Carlos Tizona, el doctor Infolio, Lepe y Perico Mediano, trasuntos respectivos del valor, el estudio o el trabajo, el ingenio y la mediocridad:

En cierta ocasión se enamoraron de Fortuna tres hombres: Carlos Tizona, mozo de arrojo extraordinario, para quien la mejor razón era la espada; el doctor Infolio, que sin ser viejo casi lo parecía de tanto haber estudiado; y un tal Lepe, último vástago de una familia proverbial por lo lista. Tizona de todo era capaz, Infolio no ignoraba nada, y a Lepe se le ocurría siempre lo mejor; de suerte que si las condiciones de los tres se reuniesen en uno, fácilmente se hiciera señor del mundo. Eran, por sus distintas facultades y por el grado en que las poseían, la personificación de las tres potencias más enérgicas y eficaces de la vida: el valor, que nada teme; el trabajo, que de todo triunfa, y el ingenio, que allana cuanto intenta (I 433).

Lo cual, dicho sea de paso, no tiene por qué ser condenado sin más, en la medida en que responde a ese carácter fabulístico que el cuento realista y naturalista no perdió nunca del todo. Dígalo, si no, el Clarín —el maestro Clarín— de *La mosca sabia*, *El doctor Pértinax* o *Cuento futuro*.

Menos defendibles tal vez serían momentos como la apostilla del narrador tras presentar a Rita, de *La vengativa*, en la línea del Pereda más costumbrista: «El lector

⁹¹ Véase de nuevo el cap. 2.3 de *CJOPCO V*, pp. 206 y ss.

que tenga veinte años la estará viendo a todas horas, y el que sea viejo, en los rincosillos de sus más gratas memorias hallará la imagen de alguna semejante cuyo recuerdo le remoce» (I 296). O lo que se dice de *Eva*, nombre incluido, donde hay mucho de tipo: «Era una de esas mujeres que sorprenden, encantan y pasan a nuestro lado suspendiendo la conversación con el amigo o el monólogo de uno mismo. Era de esas a quienes se sigue un momento con los ojos, y cuando desaparecen tras una esquina o se confunden en un grupo, dejan en el ánimo una impresión entre penosa y agradable, mezclada de admiración hacia ellas y envidia de quien las posea» (I 118).

Pero sepa el lector que no hay en la práctica más que lo reseñado, es decir, la huella costumbrista resulta en nuestros textos muy escasa (a diferencia de casi todos los cuentistas de su tiempo, bastantes de los cuales gozan de superior predicamento); lo cual vuelve a evidenciar, una vez más, la incuestionable modernidad de la narrativa de Picón.

3.2. Nominación

El nombre del personaje constituye, sin lugar a dudas, su primer elemento caracterizador. Desde luego en el cuento realista-naturalista, y especialmente en Picón, cumple con creces, como veremos, esta importante función singularizadora, que quisiéramos examinar con algún detalle.⁹²

En una primera aproximación descriptiva o informativa, recalaremos sin más en los nombres mismos, obviando por ahora toda interpretación. Comencemos, cómo no, por los **nombres de pila** femeninos, y por una constatación general: la relativa escasez del acompañamiento de apellido para nombrar al personaje femenino (al menos en comparación con el masculino), lo que no es sino consecuencia natural implícita, bien realista, del pobre papel de la mujer en la sociedad del momento.

Luisa es el rey de los nombres femeninos piconianos, y aparece hasta once veces (*Caso de conciencia*, *Virtudes premiadas*, *Filosofía*, *Modus vivendi*, *Cuento fantástico*, *El último amor*, *Moral al uso*, *El pobre tío*, *La novela de una noche*, *Lo más*

⁹² Creemos que es este un aspecto aún necesitado de estudios, pues la crítica no ha ido mucho más allá de algunas generalizaciones. Véase una vez más el resumen comprensivo de C. Reis y A.C.M. Lopes, *Diccionario de narratología*, pp. 181-182 (s.v. *nombre propio*), y los trabajos de P. Hamon, «Pour un statut sémiologique du personnage», pp. 142-150; Ignacio Arellano Ayuso, «Semiótica y antroponomía literaria», en *Investigaciones semióticas*, I. Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Madrid: CSIC, 1986, pp. 53-66; M.^a del Carmen Bobes Naves, «El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye», en M. Mayoral (coord.), *El personaje novelesco*, pp. 43-68 (pp. 60-61). Para su aplicación a distintos cuentos de nuestra época, A. Ezama Gil, *El cuento de la prensa...*, pp. 144-145; M. Cantos Casenave, *Juan Valera y la magia del relato decimonónico*, pp. 285-287; y E. Gutiérrez Díaz-Bernardo, *El cuento español del siglo XIX*, pp. 281-286. Sobre Picón, ofrecemos en su día un primer acercamiento en *Los cuentos de Jacinto Octavio Picón*, pp. 105-108.

excelso y *Voluntad muerta*, además del D.^a Luisa de *Filosofía*); seguido de Pepita, presente en seis cuentos (*Confesiones*, *Filosofía*, *Fruta caída*, *Moral al uso*, *Un crimen* y *Narración*); a los que aún pueden añadirse el Pepeta valenciano de *La Nochebuena del guerrillero* y el Tía Pepita de *Rivales*); lo mismo que Manolita (*El pecado de Manolita*, *La prudente*, *Un sabio*, *Filosofía*, *El agua turbia* y *Almas distintas*); que puede incrementarse aún con el Manuela de *La buhardilla* y el D.^a Manuela de *El agua turbia* y *Almas distintas*). En cinco ocasiones se encuentran Rosa (*Lo ideal*, *La vocación de Rosa*, *El padre*, *Divorcio moral* y *Rosa la del río*) y Julia (*El retrato*, *La gran conquista*, *La prueba de un alma*, *Modus vivendi* y *Lo mejor del hombre*), que también se alargan al Rosita de *Las apariencias*, y al Julita de *Drama de familia*. Cuatro son las apariciones de Pilar (*El peor consejero*, *Filosofía*, *La verdadera* y *Drama de familia*), y tres las de Rita (*La vengativa*, *Almas distintas* y *La verdadera*), Enriqueta (*El horno ajeno*, *Los grillos de oro* y *La Vistosa*), Mercedes (*Modus vivendi*, *Moral al uso* y *Narración*), Soledad (*Sacramento*, *Desilusión* y *Desencanto*) y Teresa (*Caso de conciencia*, *Las consecuencias*, *Cura de amores*; también D.^a Teresa en *La verdadera*). Dos veces se nombra a Genoveva (*Genoveva*, *El milagro*), Clara (*Confesiones*, *La Nochebuena de los humildes*), Encarnación (*Las apariencias*, *Una venganza*, además del D.^a Encarnación de *Almas distintas*), Susana (*La recompensa*, *Tentación*), Virtudes (*Filosofía*, *Moral al uso*), Lucía (*El gran impotente*, *Moral al uso*), Carolina (*Candidato*, *Lo ignorado*), Laura (*Fruta caída*, *Escrúpulos*), Estéfana (*El último amor*; *La verdadera*), Pura (*Moral al uso*, *Narración*), Petra (*El pobre tío*, *Drama de familia*), Antonia (*Cadena perpetua*, *La chica de la caja*), Clarisa (*Cadena perpetua*, *La dama de las tormentas*, incrementado con el Tía Clarisa de *Rivales*), y Helena (*Lobo en cepo*) o Elena (*Los decadentes*). También aparecen más de una vez en distintas formas Elvira (*Elvira-Nicolasa*), Elvirita (*Las consecuencias*) y Tía Elvira (*Las apariencias*); Ventura (*El peor consejero*) y Venturita (*Las lentejuelas*); Inés (*Confesiones*) e Inesilla (*Elvira-Nicolasa*); y Salomé (*Desencanto*) y Tía Salomé (*Rivales*).

En una única ocasión hallamos asimismo una larga lista que comprende Hortensia (*Después de la batalla*), Tarsila, Alfrida y Plácida (*El ideal de Tarsila*), Juana (*Caso de conciencia*), Castora (*Todos dichosos*), Blanca (*Las apariencias*), Ramona (*La vengativa*), Juliana (*El socio*), Valeria (*La recompensa*), Justina (*La Nochebuena de los humildes*), Felisa y Lorenza (*Amores románticos*), Titina o Agustina (*Contigo pan y... pesetas*), María del Amparo y Florentina (*Sacrificio*), Nicolasa (*Elvira-Nicolasa*), Clotilde (*La prueba de un alma*), Casilda (*El milagro*), Angelina (*Modus vivendi*), Emilia (*Las coronas*), Justa, Engracia y Sacramento (*Sacramento*), Ernestina (*Fruta caída*), Lolita y Asunción (*Moral al uso*), Modesta y Potenciana (*Modesta*), Agapita (*Aventura*), Adela (*El pobre tío*), Esperanza (*Lo imprevisto*), Cecilia (*Relato*

del homicida), Eulalia (*Almas distintas*), Faustina (*Divorcio moral*), Rosario (*Boda de almas*), Mariana (*Rosa la del río*), Ernesta y Remedios (*Lo pasado*), Irene y Loreto (*Drama de familia*), Yolanda (*Desencanto*), y Beatriz y Ester (*Rivales*).

A ellos deben sumarse aún varios nombres de criadas: Severiana (*El milagro*), Matea y Basilisa (*La verdadera*); otros de personajes del ámbito rural: Marcela y Dorotea (*Una venganza*), y Tomasa y Pepa (*El guarda del monte*); y el de la monja sor Gervasia (*La monja impía*). También los varios nombres de señoras que por su edad o posición social van precedidos del tratamiento, y que se agregan a los ya citados en la relación anterior: D.^a Carmen (este en dos ocasiones: en *Filosofía* y *La prueba de un alma*), D.^a Georgia (en el relato de igual título), D.^a Gregoria (*La recompensa*), D.^a Gertrudis (*La Nochebuena de los humildes*), D.^a Concha (*Filosofía*), D.^a Flora (*Lobo en cepo*), D.^a Inés (*Los triunfos del dolor*), D.^a Sofía (*Los grillos de oro*), D.^a Ana (*Redención*), D.^a Carlota (*El deber*), D.^a Catalina y D.^a Aurora (*Un crimen*). Todo lo cual, como vemos, proporciona abundancia y variedad a la nominación del personaje femenino.

Semejante variedad, o tal vez aún mayor, encontramos en las designaciones de los personajes masculinos. Refiriéndonos solo a los nombres de pila —pues a algunos personajes se les llama también con el apellido—, y prescindiendo ahora del hecho de que en ocasiones se trate de una onomástica simbólica o motivada —aspecto este que estudiaremos a continuación—, Juan resulta ser el más utilizado, en un total de 13 casos (*El retrato*, *La muerte de un justo*, *El hijo del camino*, *La gran conquista*, *La prueba de un alma*, *Lo que queda*, *Modus vivendi*, *Cuento fantástico*, *Las consecuencias*, *La casa de lo pasado*, *La novela de una noche*, *Los dos sistemas* y *Rivales*), que se convierten en 17 si sumamos los cuatro cuentos en que aparece bajo la forma don Juan (*La lámpara de la fe*, *El pecado de Manolita*, *Doña Georgia*, *Los dos sistemas*). En 10 ocasiones el personaje responde al nombre de Pepe (*La recompensa*, *El horno ajeno*, *Amores románticos*, *La vocación de Rosa*, *El deber*, *Los decadentes*, *Moral al uso*, *Divorcio moral*, *La Vistosa* y *El gorrión y los cuervos*), que pasan a 11 con el Pepito de *El nieto*. Luis no es tan utilizado como en su variante femenina, pues aparece solamente en cinco cuentos (*El peor consejero*, *El milagro*, *Sacramento*, *Relato del homicida*, *Desencanto*), pero sí lo es don Luis, que está presente en nueve más (*Virtudes premiadas* en su primera versión, *Un sabio*, *El agua turbia*, *Desilusión*, *Un crimen*, *Almas distintas*, *Divorcio moral*, *Lo pasado* y *La última confesión*). Siete veces hallamos Manuel (*El peor consejero*, *Confesiones*, *Amores románticos*, *Elvira-Nicolasa*, *El padre*, *Los dos sistemas* y *El gorrión y los cuervos*), que se incrementan hasta nueve con el Manolo de *Desilusión* y el Manolito de *Las consecuencias*. Pedro se emplea en seis cuentos (*El pobre tío*, *Cadena perpetua*, *Lo más excelso*, *Cura de amores*, *Narración*, *Rivales*), que llegan también

a nueve si atendemos a las variantes de Perico (*Envidia, La Vistosa*) y Periquito (*¡Venganza!*).

El resto ya aparece mucho menos. Tres son las presencias de Enrique (*Contigo pan y... pesetas, Sacramento y Moral al uso*), Javier (*La prueba de un alma, Cadena perpetua y Boda de almas*), Andrés (*El modelo, La recompensa y El guarda del monte*) y Jorge (*Una venganza, Voluntad muerta y Drama de familia*); y dos las de Julián (*Las coronas y El pobre tío*), Tomás (*Envidia y Escrupulos*), Cosme (*El gorrión y los cuervos y Lo imprevisto*), Mariano (*Sacrificio y La chica de la caja*) y Joaquín (*El agua turbia y Lo pasado*). También en dos casos hallamos varios otros con el tratamiento antepuesto: D. Diego (*El santo varón, Caso de conciencia*), D. León (*Virtudes premiadas, El nieto*), D. José (*Un suicida, Moral al uso*), D. Andrés (*Moral al uso, La casa de lo pasado*) y D. Alberto (*La chica de la caja, Lo pasado*).

Los demás, que son muchos, se cuentan —salvo error o descuido por nuestra parte— una sola vez. Siguiendo el orden cronológico: Carlos y Roque (*Lo ideal*), Mateo (*El retrato*), Serafín (*Todos dichosos*), Gaspar o Gasparón (*La amenaza*), Isidoro y Esteban (*El socio*), Garcerín (*La cuarta virtud*), Vicente (*La Nochebuena del guerrillero*), Luciano y Marcelo (*Los triunfos del dolor*), Jaime (*Envidia*), Agustín (*El gorrión y los cuervos*), Damián (*El milagro*), Gabriel (*Las coronas*), Ramiro y Prudencio (*Candidato*), Adolfo o Adolfoito (*Los decadentes*), Rafael y Alberto (*Moral al uso*), Lope (*Una venganza*), Nicolás (*Cadena perpetua*), Roberto (*El padre*), Alfonso (*Un crimen*), Ramón (*El guarda del monte*), Francisco (*La chica de la caja*) y Solance (*Lo pasado*). Muy pocos de ellos se doblan con el tratamiento antepuesto, que también enumeramos: D. Modesto (*¡Venganza!*), D. Carlos (*El ideal de Tarsila*), D. Servando (*El peor consejero*), D. Eduardo (*Todos dichosos*), D. Rufo (*La Nochebuena del guerrillero*), D. Tomás (*La Nochebuena de los humildes*), D. Gaspar (*Lobo en cepo*), D. Prudencio (*Hidroterapia y amor*), D. Enrique (*El agua turbia*), D. Lope (*El gorrión y los cuervos*), D. Fructuoso (*El gran impotente*), D. Cándido (*Santificar las fiestas*), D. Cristóbal (*El deber*), D. Agustín (*El deber*), D. Claudio (*Modesta*), D. Rodrigo (*La Perla*), D. Magín (*Lo imprevisto*), D. Mariano y D. Sebastián (*Un crimen*), D. Tristán (*Lo más excelso*), D. Mateo (*Boda de almas*), D. Ulpiano (*La Vistosa*) y D. Martín (*Desencanto*). Al menos en tres ocasiones se emplea como designación el apellido sin nombre: Molina en *La cuarta virtud*, Villalsur en *Los grillos de oro*, y Puerto en *Drama de familia*.

Más interés ofrece sin duda la **nominación simbólica, caracterizadora o motivada**, que en Picón, como en tantos narradores de la época, resulta muy frecuente.

Tan frecuente como chocante, tal vez, para la sensibilidad moderna (la de nuestros días, queremos decir). Aceptamos sin reservas nombres caracterizadores en escritores románticos como Larra (Cándido Buenafé, Andrés Niporesas) o Mesonero (Ho-

mobono Quiñones, Patricio Mirabajo); no nos extrañan en Fernán Caballero (Víctor Guerra, Justo Recto) ni en Pereda (Toribio Mazorcas, Canuto Prosodia), pero nos cuesta quizá admitir que Pardo Bazán tenga un Inocencio Pavón (*Travesura pontificia*) o un Manolo Chaveta (*Las setas*), y Clarín un auténtico batallón de personajes con nombres motivados: Eufrasio Macrocéfalo (*La mosca sabia*), Tristán de las Catacumbas (*El poeta-búho*), D. Ermeguncio de la Trascendencia (*Don Ermeguncio o la vocación*), D. Pánfilo Saviaseca (*Doctor Angelicus*), Clemente Cerrojos y Agapito Ronzuelos (*Mi entierro*), Plácido Corriente (*Corriente*), Judas Adambis y Evelina Apple (*Cuento futuro*), Ramón Baluarte (*La Ronca*), María Blumengold (*La rosa de oro*), Zalamero (*Un candidato*), Primitivo Protocolo (*El número uno*), entre muchos más, que no siempre, como se observará, pertenecen a sus narraciones satíricas o cuentos-artículo.⁹³

Pero lo cierto es que la onomástica simbólica procedente del costumbrismo romántico mantuvo una notable vigencia en los años del realismo y del naturalismo⁹⁴. Su razón de ser en los costumbristas parece plenamente coherente con el propósito de sus cuadros y artículos: la búsqueda del tipo, con su necesaria carga generalizadora. Pero ¿y en los realistas y naturalistas, que se proponen a priori lo contrario: la búsqueda del individuo?⁹⁵ No creemos que se deba en exclusiva a una mera adherencia a los maestros de generaciones anteriores, y menos a la torpeza o a la falta de rigor del escritor. ¿Torpe Clarín? ¿Torpe Pardo Bazán? ¿Torpe Picón? Terminante-

⁹³ Remitimos, tanto para doña Emilia como para Clarín, a las ediciones de sus *Cuentos completos*, preparadas respectivamente por Juan Paredes Núñez (La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1990, 4 vols.) y por Carolyn Richmond (Madrid, Alfaguara, 2000, 2 vols.). Esta última se reproduce, con algunas enmiendas, en Leopoldo Alas Clarín, *Obras completas, III. Narrativa breve*. Ed. de Carolyn Richmond. Oviedo: Nobel, 2003. Recientemente se ha publicado una nueva edición de los de Emilia Pardo Bazán, *Obras completas, VII-X (Cuentos)*. Ed. y prólogo de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán. Madrid: Biblioteca Castro, 2003-2005.

⁹⁴ Obviamos adrede su consideración en las novelas del momento, que nos apartaría en exceso de nuestra senda. Dejemos simplemente apuntado el caso paradigmático de Galdós, que puede rastrearse en general con la consulta del utilísimo «Ensayo de un censo de personajes galdosianos» de Federico Carlos Sainz de Robles en su edición de Benito Pérez Galdós, *Cuentos y teatro*, Madrid: Aguilar, 1977, pp. 1052-1430; o en una obra en particular a través de Ángel Iglesias, «El simbolismo de los nombres en *Miau*: historia gatuna de Madrid», *Bulletin Hispanique*, LXXXVI (1984), pp. 379-402. Un panorama acerca del empleo del procedimiento en la cuentística de todo el siglo, en E. Gutiérrez Díaz-Bernardo, *El cuento español del siglo XIX*, pp. 281-286.

⁹⁵ Sea dicho sin ánimo de entrar en la jugosa polémica acerca de costumbrismo y novela, que no ha dejado de hacer correr la tinta desde los apasionantes trabajos de don José F. Montesinos, en especial su *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*. Valencia: Castalia, 1960. Más cerca de nosotros destacan sobre el particular los estudios de José Escobar, del que importa mencionar aquí su artículo «Costumbrismo entre Romanticismo y Realismo», en Luis F. Díaz Larios y Enrique Miralles (eds.), *Del Romanticismo al Realismo*. Sociedad de Literatura Española del siglo XIX. Actas del I Coloquio. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998, pp. 17-30. Un panorama crítico, excelente, en Enrique Rubio Cremades, «Costumbrismo. Definición, cronología y su relación con la novela», *Siglo diecinueve (Literatura hispánica)*, I (1995), pp. 7-25.

mente no. Se trata más bien, a nuestro juicio, de una técnica de distanciamiento en el proceso comunicativo, de un modo de fijar límites entre la realidad y la ficción, entre el mundo real y el mundo posible; de la voluntad de marcar alguna frontera entre lo vivido y lo leído, o, viniendo a nuestro terreno, entre la historia y el discurso: es, en suma, una señal de la elaboración artística. Véase si no lo que traslada doña Emilia en palabras del narrador de su cuento *Antiguamente* a propósito de uno de sus personajes, Froilán Mochuelo: «¿Les hace gracia el nombre? Los nombres son una cosa muy significativa. Yo encuentro algunos que retratan a las personas. ¡Froilán Mochuelo! ¿No encuentran ustedes algo de especial, de significativo en esta manera de llamarse? Puede que ahora no; pero esperen el fin de la historia».⁹⁶

En Picón el procedimiento resulta de empleo frecuente⁹⁷. Dejando de lado algunos casos dudosos o no del todo evidentes, hallamos varios cuentos en que todos los personajes llevan nombres simbólicos más o menos transparentes. Así sucede en *El peor consejero*, relato epistolar por el que desfilan Luis Lasuerte, Manuel Preciado y después Manuel Aladecera (orgullosos y trepador), Ventura, duquesa de Arrayanes (frívola y enamorada), y Pilar Torredeloro, viuda de Majadas (engreída y rica terrateniente); también en *Los favores de Fortuna*: Carlos Tizona, el doctor Infolio, Lepe y Perico Mediano, como ya indicamos, son trasuntos respectivos del valor, el estudio o el trabajo, el ingenio y la mediocridad; en *Confesiones* nos las tenemos con tres aventureras del amor presentadas como «Inés, condesa de la Mimosa; Clara, duquesa del Camarín, y Pepita Dádivas, sin título nobiliario» (I 255); *Sacramento* introduce a la casada y la soltera bajo los nombres respectivos de Sacramento y Soledad, denominación esta que vuelve a aparecer en las protagonistas femeninas de las rupturas amorosas de *Desilusión* y *Desencanto*; Luisa Bocángel, D. Tristán de Paz y Pedro Leendo nombran a la ex cortesana, al obispo y al poeta, respectivamente, en *Lo más excelso*; Manolita de Alepín, a la chica bella y pobre (el *alepín* es una tela fina de lana), y D. Juan Fraternal, al agitador y demagogo (ambos de *El pecado de Manolita*); mientras que en *El retrato*, y relacionándolos con la carta misma que es el cuento, recogemos la doble y diversa alusión al papel que subyace en los apellidos de Mateo Resmilla y D. Juan de Alerce, humilde la primera y altiva la segunda.

⁹⁶ E. Pardo Bazán, *Cuentos completos*, ed. cit., III, p. 244.

⁹⁷ «A pesar de sus tendencias realistas, Picón no singulariza siempre a sus personajes al nombrarlos. Con el apremio que siente de comunicar al lector, maneja un simbolismo transparente, indicio de su punto de vista autorial externo, escogiendo nombres más bien genéricos y poniendo en peligro la configuración mimética que —dice— debe subyacer a sus obras» (H. Gold, *Jacinto Octavio Picón...*, p. 307).

Muchos otros cuentos contienen personajes principales o secundarios con esta nominación caracterizadora⁹⁸. El militar carlista se llama D. León María de Regio en *Virtudes premiadas* —es significativo su cambio de nombre, de D. Luis a D. León, al pasar el texto de la prensa al libro—, y D. León Bravo de la Brecha y Pérez Esforzado en *El nieto*. Luisa Belpasado echa de menos la juventud (*Filosofía*), Magdalena es una cortesana (*La hoja de parra*), y Pepe Rumblares, un amante supuestamente rumboso o dadivoso (*Confesiones*, I 262), al revés de López-Merodeo, hombre de «mucha audacia y poca vergüenza» (*El horno ajeno*, I 339). Banqueros, financieros o agentes de negocios responden a los nombres de Pignorate (en dos relatos, *Los grillos de oro* y *La hoja de parra*, II 90), D. Enrique Dolo (*El agua turbia*, I 394) y D. Ulpiano García Pignorado (*La Vistosa*); un hombre aferrado al dinero es D. Fructuoso Cupón (*El gran impotente*), nobles o aristócratas son los Nidáguila (*Los grillos de oro*, I 413), en tanto que Prudencio Chirasol es un político de sucia historia (*Candidato*)⁹⁹, y D. Mateo Guadiana, un individuo «que en tiempo de la primera guerra civil llegó a Madrid sin otro patrimonio que su ingenio, y por obra del cual, a su muerte, poco antes de la revolución del 68, era marqués, ex ministro, senador vitalicio y muy rico» (*Boda de almas*, II 288). Agreguemos aún al sabio nihilista (el doctor Nihil de *El epitafio del Doctor* y el doctor Nulius de *Lo ideal*), el cura caritativo (D. Cándido de *Santificar las fiestas*), la mujer rica (Luz, que encarnará las desdichas de Juan en *El hijo del camino*), la joven desamparada (María del Amparo de *Sacrificio*), el joven de vida disipada (Manolito Sarracina de *Las consecuencias*, II 119), la criada apacible y el ama mandona (Modesta y Potenciana de *Modesta*), el hombre apocado (Juan Pobrete de *Modus vivendi*), o el que maquina, y cumple, su venganza conyugal (D. Magín de *Lo imprevisto*).

Asoma tal vez en alguno de los anteriores el recurso al humor o a la ironía, bien patente en varios otros casos que añadiremos ahora. Aunque no parece muy justificado por el tono serio del cuento, no hay duda de que el apellido de D. Luis Romillo (*Un sabio*) alude a *romo*, ‘obtuso, sin punta’, con el sufijo *-illo* desvalorizador además. Fray Martín Trolero es el irónico nombre del historiador aludido en *Hidroterapia y amor* (I 378), así como fray Casto lo es del rijoso fraile de *Cosas de antaño*. Y es por cierto en este terreno del amor o de la aventura amorosa donde más se proyecta el sesgo humorístico: no necesitan comentario los nombres de las de Pérez Qui-

⁹⁸ Damos la referencia de la página de nuestra edición cuando se trata de personajes que solo aparecen incidentalmente o cuando la alusión queda muy ligada al texto.

⁹⁹ Procede recordar aquí la *Historia de Prudencio Jano Girasol*, que Picón cita en sus *Apuntes para la historia de la caricatura*: «¡Cuántos Girasoles hay por el mundo todavía, y cuánto tiene que trabajar la sátira para que mengüe el número!» (*Apuntes para la historia de la caricatura*, Madrid: Establecimiento Tipográfico, 1877, p. 134). Véase nuestra anterior entrega *CJOPCO II*, apartado 3.5, p. 79.

dam, las de Tapadillo y las de Lecho Franco (*Modus vivendi*, II 71), la de Casa-Líos y la de Tallefranco (*El horno ajeno*, I 339), ni tampoco los de la condesa viuda de Bocángel y de madama de Cœuratous (*Cura de amores*); Susana parece irónico, tan alejada como está de la castidad (*Tentación*), en tanto que Castora puede aludir a la castidad (forzada) de la fea, o tal vez al animal (*Todos dichosos*). Serafín (en este mismo cuento) es el ángel liberador, el que carga con Castora; Ramiro Cegato, un pobre diablo ignorante de la aventura que se dispone a correr su mujer (*Candidato*); y *mademoiselle* Aglae (*Confesiones*), la corsetera, no de las tres Gracias, pero sí de las tres buenas piezas que resultan ser las tres aventureras del relato.

Más levemente caracterizadores son algunos nombres que connotan una determinada clase o grupo social, o el origen geográfico. De nuevo un personaje de Pardo Bazán, Conrado Muñoz, poeta, viene en nuestra ayuda:

Dando vueltas a esta miseria de su destino, el frustrado poeta llegaba a encontrarlo anunciado en la unión de su apellido y nombre de pila. Conrado es, sin duda, un nombre muy poético y bello, de novela y de leyenda. En cambio Muñoz huele a garbanzos y a trivialidad. ¿Comprenderíais que un gran poeta se llamase Muñoz? Así, lo primero en él, la idea, el *Conrado*, era estético y digno de salir a luz; pero lo segundo, *Muñoz*, el desempeño de la obra, era algo sin forma ni carácter, algo que tenía que acabar por ponerle en ridículo...¹⁰⁰

Es lo que sucede con el obrero de *La amenaza*, Gaspar Santigós, implícitamente catalán por su apellido, o con varios personajes de *La Nochebuena del guerrillero*, cuento que se sitúa en tierras valencianas, de lo que darían testimonio los nombres de los novios, Vicente Chufals y Pepeta, y en el que aparece un cura carlista vascongado, D. Rufo Hernialde. Otras nominaciones buscan deliberadamente la vulgaridad, la marca de la criatura del montón, el olor «a garbanzos y a trivialidad» del poeta de doña Emilia. Así los respectivos maridos de Susana y Valeria en *La recompensa* (I 325), Pepe Gutiérrez y Andrés Pérez; así los dos amigos de *Envidia*, Tomás García y Jaime Pérez; o los tres médicos de *Hidroterapia y amor* (I 377), García, Gómez y González. Matea y Basilisa, por último, ambas de la servidumbre de D.^a Teresa en *La verdadera*; Agapita, en *Aventura*, y tal vez Rosa Gato, de *Rosa la del río*, transparentan con sus nombres la humildad de su condición social.

Muy numerosos son, por el contrario, los nombres enfáticos, exóticos, sonoros o simplemente llamativos a causa de su rareza más o menos acentuada. Absolutamente enfáticos, marcadores de clase, y cargados al tiempo de ironía, resultan los apellidos de D.^a Sofía y su hija Enriqueta, Cabezón de Valderaduey de los Pinos (*Los grillos*

¹⁰⁰ E. Pardo Bazán, *En verso*, en *Cuentos completos*, ed. cit., I, p. 236.

de oro), o los de D.^a Ana Reytoro de los Jantares Campojaral y Boceguillas (*Redención*), de la familia de los Neblares del Campillo de la Olmeda (*La casa de lo pasado*), o de D.^a Teresa Remanso de Tajuña (*La verdadera*)¹⁰¹. A ellos puede añadirse aún el antes citado D. León Bravo de la Brecha y Pérez Esforzado (*El nieto*), que, en la misma línea, subraya no tanto la clase social como la profesión militar.

Menos rotundos resultan los de D. Juan de Peñarredonda (*La lámpara de la fe*), D. Juan de Alerce (*El retrato*), D. Diego Fermosella (*Caso de conciencia*), D. Prudencio Farfán la Higuera (*Hidroterapia y amor*), D. Luis de Najarre (*Cura de amores*), D.^a Gertrudis de Durango (*La Nochebuena de los humildes*), así como las familias de los Niharra (*Los triunfos del dolor*) y los de Posendo (*Escrúpulos*). Se prolongan en los títulos nobiliarios del conde de Restobán (*Tentación*), del conde de Plateruela la Real (*La novela de una noche*), de los condes de Guadarrama (*Rosa la del río*), del conde de Azlaor (*Cura de amores*), del vizconde de Manjirón (*La Vistosa*), de los condes de Ayora y duques de Arlanza (*Boda de almas*), y del duque de San Clemente de las Moras y conde de Calderuela de Nieva (*Cura de amores*), estos dos últimos con abolengo duplicado.

La rareza, sin embargo, no es privativa de los nombres aristocráticos, como lo demuestra una buena serie de denominaciones, en algunos casos bien llamativas, de personajes menos encumbrados: D. Modesto Pasiubas (*¡Venganza!*), D. Luis Nestares (*El agua turbia*), D. Lope Mirueña (*El gorrión y los cuervos*), Juan Guerazu, Pepe Varela, Marcos Cea y Antonio Sobrede (*La muerte de un justo*, estos tres últimos solo aludidos), Juan Ruiloz y Javier Molínez (*La prueba de un alma*), D. Magín de Anzules (*Lo imprevisto*), Francisco Chelva y la señora de Talar (*La chica de la caja*), Perico Proaza y Joaquín Rédil (*Cura de amores*), o Pedro Fuentelcésped y Pura Tablada (*Narración*). A los que cabe agregar aún varios apellidos, como Villal-sur (*Los grillos de oro*), Villamar (*Las lentejuelas*), Foncastín y Langayo (*El padre*), Redral (*Un crimen*) y Heriols (*Divorcio moral*, Xeriols en la versión primera periodística); algún nombre extranjero: *mademoiselle* Aglae (*Confesiones*), *miss* Débora (*Las consecuencias*), Oscar Smith (*Fruta caída*) y el barón d'Avenda (*Sacramento*); varios nombres de pila poco frecuentes, como los tres de *El ideal de Tarsila* (Tarsila, Alfrida y Plácida, no tanto el tercero), el de la encantadora D.^a Georgia del cuento de

¹⁰¹ Picón sigue aquí no solo la senda costumbrista, sino más particularmente la de Pereda, en nombres como los de D. Robustiano Tres-Solares y de la Calzada, D. Ramiro Seis-Regatos y Dos-Portillas de la Vega (ambos de *Blasones y talegas*), o D.^a Calixta Vendaval y Chumacera, de Guerrilla y Somatén, estos dos últimos por su marido militar (*El buen paño en el arca se vende*). Para los textos de los artículos de Pereda, remitimos a los dos primeros tomos de la edición de las *Obras completas* dirigida por Anthony H. Clarke y José Manuel González Herrán: José María de Pereda, *Obras completas, I. Escenas montañosas. Tipos y paisajes*, y *Obras completas, II. Tipos trashumantes. Esbozos y rasguños*. Edición, introducción y notas de Salvador García Castañeda. Santander: Tantín, 1989.

igual título, el de la tremenda Potenciana de *Modesta*, y el de Solance, que es nombre masculino de *Cura de amores*; además del monaguillo Garcerín de *La cuarta virtud*, y el padre Graciana de *Caso de conciencia*.

La carga satírica o burlesca que soportan algunos de estos apelativos —pensamos sobre todo en los aristocráticos citados antes— pasa a primer plano en casos como los de Titina (*Contigo pan y... pesetas*), y en especial de dos sacerdotes, nombrados con toda intención de reducir al ridículo: el padre Dodolino, «el consejero más dulcemente severo que absuelve pecados femeninos» (*El ideal de Tarsila*, I 155), y el padre Dulzón, del que no hay comentario (*La recompensa*, I 322).

En contra de lo que sucede en otros autores —pensamos ahora en Blasco Ibáñez—, no abundan en Picón, ni mucho menos, los sobrenombres o apodos, lo que no es más que el reflejo de la ausencia del mundo rural en el narrador madrileño. Solo encontramos en sus cuentos al Viejo y el Chico, figuras alegóricas que representan al año pasado y al nuevo en la breve escena de *El que va y el que viene*; al Guarro y la Mona, de *Dichas humanas*, y a la Vistosa, nombre de guerra de Enriqueta, mujer de la vida en el cuento de igual título. También resulta muy escasa, inexistente en la práctica, la onomástica oculta o secreta, pues solo en *El retrato* se emplea propiamente, al llamar X a quien escribe la carta que es el cuento¹⁰², y pocas veces más en la variante de dar un nombre supuesto al personaje, como en *Los grillos de oro* (Villalsur), *La gran conquista* (Julia) o *La dama de las tormentas* (Clarisa).

Tampoco abundan en Picón las figuras con nombre genérico (el Deán de *La cuarta virtud*, la Condesa de *La casa de lo pasado*), pero sí en cierto modo los **personajes innominados**, aspecto este, de indudable interés y modernidad, que obedece a distintos supuestos.

En ocasiones, la ausencia del nombre del personaje refuerza el carácter fabulístico o genérico del cuento: el personaje establece implícitamente con la realidad una relación sinecdóquica, partitiva o inclusiva. En *Las plegarias*, solo reciben nombres Dios y san Pedro, pero no los matrimonios, rico y pobre, que aparecen; no los necesitan en su función instrumental y genérica: la de representar sendos casos enfrentados que demuestran el fracaso de la Providencia. No es muy diferente, en el fondo, lo que

¹⁰² La onomástica oculta es relativamente abundante a lo largo del siglo, va disminuyendo al correr de los años, y aún se encuentra en los narradores naturalistas, Pardo Bazán, por ejemplo (E. Gutiérrez Díaz-Bernardo, *El cuento español del siglo XIX*, pp. 281-282). No hará falta consignar que el empleo responde al supuesto realista de proteger al personaje, callando su nombre, de la curiosidad de los lectores, como atestigua el propio Picón en su novela *Sacramento*, en la que leemos acerca de una noticia según la cual un marido había sorprendido a su esposa «mientras estaba en conversación nada platónica con su amante»: «Al ocurrir el lance, los periódicos lo refirieron substituyendo los nombres con iniciales, cual si fuese necesario darle interés de charada...» (J.O. Picón, *Obras completas*, V, Madrid: Renacimiento, 1922, p. 167).

sucede en *Los dos sistemas*, donde los padres del cuento no requieren designaciones precisas en su papel de meros gestores de la trama: dar a cada hijo una educación diversa para obtener en consecuencia un planteamiento dialéctico. Y en esta misma línea generalizadora se inscriben los personajes de algunos cuentos alegóricos, tales como el anacoreta, sin más, de *Voz de humildad*, o la figura misteriosa de *La Perla*.

No muy lejos de los anteriores se hallan los relatos en que la ausencia de la nominación se debe sobre todo al distanciamiento que el narrador aplica al personaje. Así debe entenderse en el caso del religioso que atrae a Helena en *Lobo en cepo*, que apenas si interesa al narrador más que para exponer la conducta repugnante de aquel; y también en *Dichas humanas*, cuento en el que, es curioso, no tienen nombre los personajes del matrimonio rico, sí los de la pareja de pobres (el Guarro y la Mona), en un contraste que evidencia el diferente grado de aproximación a unos y otros.

Como vamos observando, se trata en el fondo de una cuestión derivada de la focalización de la historia, y por tanto de la del personaje. Por ello, en la mayor parte de los cuentos la carencia de nombres obedece al rigor en la perspectiva o punto de vista aplicado. Veámoslo.

Al carácter reservado, confidencial y hasta lírico de algunos cuentos de narrador autodiegético le conviene a la perfección el pequeño secreto del nombre —y de otros rasgos— del supuesto emisor del mensaje. No conocemos quién narra el cuento titulado ¿.....?, como tampoco *Se vende* y *Relato del homicida*, pero comprendemos que así debe ser razonablemente. El buen lector agradece la contención del narrador y rechazaría un relator exhibicionista, parlanchín, indecoroso, que viniera a decirle algo así como «Me llamo Fulano y voy a contar lo que me ocurrió».

La adecuación a la perspectiva explica también esta falta de nombre en varias narraciones extradiegéticas en que se produce una focalización interna única, o casi única, desde el personaje. En *La cita*, asistimos a la impaciencia de él ante la prometedida visita de ella. En *El gran impotente*, el antiguo novio de Lucía no tiene nombre, pues no pasa de ser «el otro» desde el punto de vista de D. Fructuoso. Por su parte, hasta que no reciba su tarjeta, ya en el tramo final de *Fruta caída*, Ernestina no sabrá que «el inglés», como ella le llama para sus adentros, es un tal Oscar Smith, el payaso gigante. En *Lo ignorado*, excelente cuento psicológico, la estricta focalización desde Carolina abona el hecho de que ni su marido, ni su hija, ni su amante, aludidos, tengan nombre.

También el rigor, ahora de la focalización externa, se aplica a algunos relatos homodiegéticos donde el narrador testigo, observador limitado, cuenta en primera persona lo que ve y experimenta, y, en buena lógica, nada más. Esta visión nos impide, en consecuencia, conocer dato alguno de esa inquietante instantánea que es *La jovencita*, y pocos más de *Lo mejor del hombre*, donde sabemos el nombre de

la mujer, Julia, a la que así llaman los otros personajes, pero no el nombre de estos.

Es comprensible también que no aparezca el nombre del narrador en los relatos intradieгéticos, ni siquiera a veces el del narrador hipodieгético o secundario, como podemos ejemplificar a través del comienzo de *Las apariencias*: «Mi amigo contó su aventura de este modo» (I 291), pero nada volvemos a saber de uno ni de otro. Lo mismo en *La última confesión*, donde no tienen nombres ni el narrador, ni la narradora intradieгética, ni aquí tampoco la madre de esta, personaje del cuento, en el que constituiría un caso asimilable al del narrador homodieгético.

Añadamos, para finalizar, que el rigor extremo del punto de vista es también el responsable de la ausencia de los nombres de los interlocutores en los cuentos dialogados (*Las lentejuelas*, *Boda de almas*), en los que no hay, por encima de los personajes, narrador que pueda suministrar información alguna sobre estos.

3.3. Caracterización resumida

No volveremos a nuestra demorada exposición sobre los personajes —figuras femeninas y masculinas, adscripción social, profesiones y oficios, caracteres morales— en lo que habíamos considerado el ámbito de la historia¹⁰³; por más que la separación neta entre historia y discurso se revele, de nuevo en este plano, más de una vez problemática.

Al margen, pues, de lo ya expuesto, tendremos aquí en cuenta sobre todo la descripción o presentación formal de los personajes por parte del narrador, estática, que deriva de los pasajes discursivos consagrados a esta finalidad. Es la que Anderson Imbert llama *caracterización resumida*. Pasaremos luego a la caracterización indirecta o *escenificada*, dinámica, que obtendremos de la actuación y las palabras del personaje.¹⁰⁴

No es frecuente en Picón el uso exclusivo, o casi exclusivo, de la prosopografía en las presentaciones de personajes. La encontramos, no obstante, empleada con gran eficacia en *Boda deshecha*, al servicio de la escena que protagonizará la joven marquesa de Valplata en su extrema indolencia (I 121), y en varios cuentos más, casi siempre fabulísticos: en los breves retratos de la monja y la prostituta de *En la puerta del cielo* (I 71), del diablo en *El cementerio del diablo* (I 99) y *Por si acaso* (II 102-103), de los ángeles en *Cosas de ángeles* (II 162-163), de las figuras contrapuestas de *Dichas humanas* (Pachín y la Mona, el hombre rico y la mujer hermosa, I 311 y 313) y de las tradicionales de *Cosas de antaño* (el fraile, la molinera, el demonio,

¹⁰³ En nuestra anterior entrega *CJOPCO V*, apartado 2.3, pp. 206 y ss.

¹⁰⁴ E. Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, pp. 346-351. Consúltense también R. Bourneuf y R. Ouellet, *La novela*, pp. 204-233, y C. Reis y A.C.M. Lopes, *Diccionario de narratología*, pp. 33-35.

la Virgen y Dios, I 131-133), así como en la descripción colectiva de los fieles en el templo de *El olvidado*, tan piconiana, tan rica de sensaciones:

A los lados, en las entradas de las capillas, estaban los hombres, en pie la mayor parte, algunos arrodillados, todos cansados, formando grupos donde resaltaban los cráneos relucientes, las cabezas canas y los rostros encendidos del calor.

Las mujeres llenaban todo el centro de la nave: había tantas que estaban apiñadas, molestas, dejando oír continuamente el chocar de las sillas, el crujido de las sedas y el aleteo de los abanicos. No iban vestidas de trapillo, como salen a las primeras misas, sino lujosamente ataviadas, cual sí para ir a la casa de Dios les hubiesen servido la vanidad y la tentación de doncellas consejeras. Su gracia y su hermosura, realizadas por la gravedad de los semblantes; la coquetería de sus movimientos al volver las hojas de los libros llenos de cifras y blasones; el modo de liarse a la muñeca los rosarios que parecían joyas; el inclinar la cabeza sobre el pecho anheloso, mirándose de reojo los pliegues de la falda; alguna tosecilla rebelde, rastro de los escotes del invierno, y alguna sonrisa cautelosa dirigida hacia las laterales de la nave, todo delataba una devoción superficial, elegante, frívola y mezquina; piedad exenta de grandeza, manchada de reminiscencias mundanales (I 251-252).

No sucede lo mismo con el uso de la etopeya, que sí aparece frecuentemente con carácter exclusivo en la presentación de bastantes personajes —en no pocas ocasiones, además, de forma demorada— y en la apertura del cuento, a veces incluso completando una primera parte o capítulo descriptivo, estático, antes de dejar paso a una segunda parte narrativa y dinámica que desarrollará el caso o episodio: *Hidroterapia y amor* (larga etopeya de don Prudencio, I 375-376), *Los triunfos del dolor* y *El agua turbia* (presentando ambos textos con morosidad a la madre e hijos, I 384-386 y I 389-391), *Envidia* (introduciendo a Tomás y Jaime, I 427-429), *El gorrión y los cuervos* (retratando a don Lope, sobre todo, y más fugazmente a los sobrinos, II 17-18), *Las coronas* (Emilia y Julián, II 73-75), *Candidato* (Ramiro y Carolina, II 96-97), *Lo imprevisto* (Magín y Esperanza, II 185-186), *Lo pasado* (Solance, Ernesta y Remedios, II 330-331), responden, con variantes, a este patrón. Fuera de él, otros cuentos presentan el carácter de los personajes, o de algunos personajes, sin recurrir a la descripción física, como sucede al menos en *El epitafio del Doctor* (I 65-67), *La lámpara de la fe* (I 82), *El santo varón* (I 125), *Se vende* (I 151-152), *El ideal de Tarsila* (I 155), *La cuarta virtud* (I 306-307), *La Nochebuena del guerrillero* (I 314-315), *Santificar las fiestas* (II 84-85), *Cuento fantástico* (II 93), *La Perla* (II 170), *El pobre tío* (II 178-181), *Rosa la del río* (II 315-316) y *Los dos sistemas* (II 322).

Sin llegar a la exclusividad, la prosopografía domina en pocas narraciones, pero, atendiendo a la parcela que nos ocupa, muy destacadas. Es el caso de *El retrato*,

cuento que se apoya en buena medida sobre la correlación establecida a partir de la breve descripción física de Mateo Resmilla (I 136 y 140); de *El padre*, fundado en la deformidad de los personajes (II 210); y desde luego de *La jovencita*, interesante texto descriptivo en el que la apariencia física del personaje sirve al carácter imaginado por el narrador:

Estaba elegantísima: el traje era de gasa blanca, rizada en menudos pliegues de la cintura hasta el suelo; por único adorno, una rama de jazmines que, partiendo del pecho, llegaba en graciosas curvas casi al borde de la falda; honestamente escotada, sin pendientes y el pelo sencillamente recogido en un moñete graciosísimo, formado con estudiado desgaire. Era rubia, blanca, fina, delicada, de manos aristocráticas y pies preciosos, semejante a la figura que pudiera concebir un gran novelista para personificar todas las suavidades y dulzuras que caben en el alma femenina durante ese primer período de la juventud en que la ingenuidad y la inocencia tienen un mayor encanto que la gracia y la belleza.

Parecía el prototipo de esas vírgenes tan niñas que alejan del pensamiento la idea de la maternidad.

Sin embargo, en sus ojos grandes y azules, claros de color y misteriosos de expresión, había algo indefinible que daba miedo.

Tenía la boca correctamente dibujada, de líneas purísimas, pero sin esas suaves ondulaciones que, siendo apenas perceptibles cuando la fisonomía está tranquila, bastan para indicar la ternura de la sonrisa y la dulcedumbre del beso.

Sus miradas parecían curiosas, ávidas, insostenibles, pero incapaces de piedad; sus palabras debían de ser astutas, cautelosas y frías.

Sin que el recuerdo pudiera justificarse por la semejanza de las formas ni por nada, yo, al ver aquella niña, me acordé en el acto de una pantera jovencilla, ágil y preciosa que vi hace años en una exposición zoológica.

Luego comprendí que en ambas se daban juntas, y en proporción análoga, la ligereza y cierto aspecto de animalillo juguetón y cruel (II 243-244).

En algunas más domina la etopeya, por lo general extensa, y hasta muy extensa en ocasiones, como en *Caso de conciencia* (I 179-180), *El socio* (I 300-301), *La recompensa* (I 320-322), *El nieto* (II 54-56), *Modus vivendi* (II 65-67) y *Las consecuencias* (II 116-118), y no tanto en *Lo ideal* (I 90-91) y *Contigo pan y... pesetas* (I 399-400). Varias de ellas mezclan de manera difícilmente deslindable el estatismo del carácter descrito con el dinamismo del pasado narrado del personaje, en un procedimiento que rinde espléndidos resultados en *Virtudes premiadas* (I 215 y ss.).

La adición o combinación equilibrada de prosopografía y etopeya se produce en cuentos como *Eva* (I 118), *La prudente* (I 162-163 y 165), *La casa de lo pasado* (II 216) o *Cura de amores*, en este de manera abundante, con varios retratos de otros tantos personajes que van salpicando la narración. Algunos textos alternan más que combinan, presentando a ciertas figuras por su físico y a otras por su carácter, en un

fenómeno que suele obedecer a razones estructurales o constructivas, como sucede en *Un sabio* (con la breve etopeya de don Luis, I 274-275, y la prosopografía de Manolita, I 276), *El milagro* (etopeyas de los adultos Damián, Casilda y Severiana, y prosopografía de la niña de Severiana y del *niño*, lo que hace posible el *milagroso* equívoco final, II 61-62), *La verdadera* (etopeya de doña Teresa y prosopografías rápidas de las nietas, II 282), *Modesta* (etopeya de Potenciana, II 158, y breve descripción de Modesta en la que domina la prosopografía, II 158-159), *Almas distintas* (breves prosopografías iniciales, II 245, y etopeya de Encarna, II 247, bien encajado todo ello en el relato), o *Lo más excelso* (etopeyas antitéticas de Pedro y don Tristán, II 277, y prosopografía del cura en el nivel intradieгético, II 279). Varios cuentos más presentan algunas particularidades de interés, en las que quisiéramos detenernos, que orientan la descripción en un movimiento o enfoque que va de la prosopografía a la etopeya. Es lo que encontramos en el interior mismo de *El modelo*, en la que constituye la propuesta estética de Andrés:

Aquel hombre era, en efecto, el hombre que buscaba: alto, fornido, de mirada inteligente y formas vigorosas, lleno a un tiempo mismo de vida y de tristeza, impresas en el rostro las señales de las privaciones y del desvelo, fijas las huellas de la meditación y del dolor en la inclinada frente, entre cuyas arrugas parecían tener asiento las ideas de la honradez y del trabajo, aquel mendigo de barba gris y cenicienta cabellera, en quien se veían los estragos hechos por la miseria en una organización fortísima, era efectivamente la personificación de esas que hoy llaman muchos masas inconscientes o turbas demagógicas (I 79).

La gran conquista plantea otro caso reseñable, en el que la impresión visual inicial de la mujer en el tranvía que capta el personaje da paso a la interpretación que este va haciendo de los rasgos físicos que percibe en ella:

Una tarde tomé el tranvía de la Puerta del Sol para el barrio de Argüelles, y al sentarme miré si había en el coche alguna mujer guapa; a mi derecha iba una de treinta o pocos más años, rubia, esbelta, graciosa, de porte aristocrático, elegantísima, y vestida con la más estudiada sencillez que podéis imaginar: de negro, sin lazos vistosos, sin perifollos llamativos, sin pulseras ni pendientes, con un sombrero cuyo único adorno consistía en una rosa de terciopelo rojo muy oscuro. Para observarla bien me levanté de su lado y fui a sentarme frente a ella. A pesar de su rebuscada modestia, en seguida comprendí que era señora, por lo menos en cuanto a fortuna y posición social. El puño de la sombrilla formado por una loza de Sajonia, los zapatitos, los guantes, la flor y el velo del sombrero, la peinetilla de concha clara como el ámbar que le sujetaba el moñete por poco más arriba de la nuca, todo era finísimo y muy caro. Llevaba un devocionario sujeto por una goma roja,

y con el pulgar ocultaba cuidadosamente una cifra que parecía de oro. La miré sin descaro, pero con insistencia, hasta convencerme de que era guapa, mejor dicho, bonitísima, formada su belleza por encantos delicados y finos: una duquesita Luis XV, que con los ojos bajos tenía expresión de candidez monjil, y mirando a hurtadillas, parecía una manola goyesca. Luego seguí mirándola, no ya como explorador sino como conquistador. Mi edad, mi aspecto, y un libro que llevaba en la mano, debieron de hacerla comprender que era estudiante. Al notar que la miraba bajó la vista, permaneciendo largo rato con los párpados caídos, de modo que juntándose las pestañas le sombreaban dulcemente la cara. Esta actitud, que también parecía inspirada en la más rígida modestia, quedó desvirtuada por un rasgo de refinada coquetería que consistió en pasarse dos o tres veces la lengüecilla por los labios, mordiéndoselos luego ligeramente para mantenerlos húmedos y rojos (I 419).

La prosopografía interpretada, si vale el concepto, se produce de nuevo en la visión caricaturesca que ofrecen cuentos como *La Nochebuena de los humildes*, con presentación grotesca de Clara y Justina (I 336), y de modo especial en *Todos dichosos*:

La fealdad de Castora inspiraba risa o daba miedo, siendo, según los casos, cómica hasta lo grotesco, y trágica hasta lo espantable: estando alegre parecía momia retozona, y en poniéndose triste, muerte sin guadaña. La infeliz era espigada, flaca, pálida y huesosa; de rostro anguloso, poco pelo, ojos hundidos y chicos, orejas enormes, dientes amarillos y pies grandes. Sus veinticinco primaveras parecían cincuenta otoños. Tenía el carácter enérgico, el entendimiento despierto, el pudor dormido y el apetito amoroso continuamente desvelado. Las feas le daban gozo, las guapas envidia, las acompañadas, fuesen como fuesen, rabia. En cambio, todos los hombres poseían algún atractivo para ella: como el jugador ama la baraja, diciéndose que en alguna carta está la suerte, así Castora se ilusionaba con los hombres esperanzándose en que alguno había de apechugar con ella. A ponerse melosa, fingir rubor y dejar entrever pasión oculta no había quien la ganase; pero todo era inútil: jamás recibió mirada tierna, ni oyó galantería, ni saboreó requiebro. Sin embargo, tenía fe porque su padre era rico; tenía esperanza porque, como dice el refrán, la suerte de la fea la bonita la desea; y estaba dispuesta a tener caridad con quien primero le pidiese limosna de cariño o de algo menos puro (I 230-231).

O en la percepción del relator en algunos cuentos de narrador homodiegético, como sucede en *Lo mejor del hombre*:

Quedé inmóvil para no meter ruido, y me deleité en contemplarla. ¡Qué hermosa debía de haber sido, y qué cruel estrago hicieron en ella las privaciones y el dolor! La actitud del cuerpo y la endeblez del traje dibujaban su figura casi como si estuviera desnuda: parecía una Venus, pero ajada, enfermiza; y a modo de contraste con lo que tenía de sensual su hermosura, en su fisonomía, severa y casta, se retra-

taba el pesar hondo, pero tranquilo, de la Virgen cristiana. Toda era palidez y ojos, palidez mate, levemente dorada, de mies poco madura, y ojos hermosísimos cercados de livor intenso que los dejaba envueltos en una sombra de tristeza (II 424).

Y más por extenso en *Drama de familia*:

En el momento de entrar en la sala de Petra, estaba con ella una mujer alta y airosa, como de cuarenta y pocos más años, vestida de pobre y rebuscada manera. Cuanto llevaba encima decía claramente que le agradaba engalanarse y que le faltaban medios para satisfacer su gusto. El vestido de lanilla clara, adornado con exceso; el sombrero pasado de moda, con profusión de flores y lazos; los zapatos no finos de hechura y forma vencida por el uso; los guantes nada limpios y bastante corcusidos, y una ancha pulsera de similor, eran datos más que suficientes para colegir por ellos que debía de ser vanidosa y verse poco favorecida por la fortuna. Los ojos de azul claro y acuoso; la oreja pequeña y sonrosada; el pelo leonado y sedoso, con ráfagas de oro; las muñecas y el cuello de nacarada tersura, delataban a la rubia delicada de cutis blanquísimo, de cuerpo carnoso, algo blando, pero deliciosamente suave. El corsé barato, el vestido mal cortado, le desfiguraban con feas arrugas las líneas del pecho y las caderas, conociéndose, sin embargo, por sus movimientos y posturas, que era bien formada, esbelta, gallarda, de esas que pisando fuerte e irguiendo el busto parecen en la calle reinas de comedia. A toda luz, no había duda sobre su triste decadencia, porque los dientes empezaban a amarillear y las comisuras de los labios se plegaban, indicando lo que pronto debía ser arruga; pero en una habitación sabiamente ensombrecida o al anochecer en la calle, de pasada, aún atraía las miradas de los buenos entendedores en belleza. Inspiraba admiración por lo que indudablemente habría sido, piedad por lo que era, dolor por lo que pronto sería; su hermosura expirante tenía el encanto de una magnífica puesta de sol, cuando parece que la noche se va, sorbiendo muy aprisa las últimas llamaradas de la tarde. ¡Pobre mujer, qué lástima daba! Lo único que mermaba este sentimiento de piedad, inherente a la agonía de la belleza, era su modo de mirar con seca y despreciativa fijeza. No; no cabía equivocarse: la presuntuosa compostura de sus pobres galas y aquella antipática altanería de sus ojos, aunque azules poco dulces, mostraban su índole vanidosa y soberbia (II 349-350).

Hay cuentos en los que se produce una presentación descriptiva muy elemental de los personajes, como sucede en *El pecado de Manolita* o *La lección del Príncipe*. Más interesante es el caso de *Después de la batalla*, sobre el que volveremos a continuación: contrasta en él la minuciosa descripción de los lugares con la casi inexistente del personaje, que se carga así de poder sugeridor. Solo sabemos de su belleza: «mujer bellísima» (I 108), que maravilla al general prusiano (I 113), dotada de una «voz dulcísima» (I 113), es sobre todo enigmática («enigma vivo», I 108): «Si su corazón guardaba secretos, nadie llegó a saberlos. Como tronco que oculta

tras ruda corteza la carcoma que corroe su centro, así ella disfrazaba las penas bajo la impasible calma del rostro» (I 108-109). Y no faltan textos que carecen en absoluto de cualquier descripción o caracterización directa: *Ayer como hoy*, por lo que tiene de estampa más que de historia vivida individualmente; ¿.....?, a causa de su lirismo o subjetivismo, sin otro protagonista que el propio narrador; *Cadena perpetua* y *Relato del homicida* muestran a los personajes a través de su actuación, y también a través de las palabras de la narradora intradiegetica en *La última confesión*. Poco interesante, pero curioso por único, es el planteamiento costumbrista de *La vengativa*: «No hago el retrato a pluma de Rita porque lo considero inútil». Y añade el narrador: «El lector que tenga veinte años la estará viendo a todas horas, y el que sea viejo, en los rincosillos de sus más gratas memorias hallará la imagen de alguna semejante cuyo recuerdo le remoce» (I 296).

La autocaracterización se produce en las propias palabras del personaje de un cuento como *La vocación de Rosa*, en que esta escribe sus memorias, y en los relatos total o parcialmente epistolares, que nos van revelando a los actores de *El peor consejero* y *Rivales*, a don Diego en *El santo varón* (I 126-127), a María del Amparo en *Sacrificio* (I 436-439), y a Mariano en *Tentación* (II 251-255).

La caracterización del personaje por medio del lugar y de los objetos abunda en la presentación de estos como prolongación implícita de aquel¹⁰⁵. Vale aquí casi todo lo expuesto ya, citas incluidas, en relación con los interiores piconianos¹⁰⁶, sobre todo acerca de los gabinetes y salones de las clases altas, en cuentos como *La cita*, *La prudente*, *Filosofía*, *Los triunfos del dolor*, *Redención*, *Moral al uso*, *Desilusión*, *Lo ignorado*, *La novela de una noche*, *Lo pasado* o *Rivales*, lugares —conviene no olvidarlo— presentados con sus muebles, cuadros, elementos decorativos... Agregaremos solo, por una parte, el caso de *Después de la batalla*, que, en registro muy distinto, vincula de modo explícito a Hortensia con el medio en que vive, en lo que cabría considerar tal vez más reminiscencia romántica que recurso de estirpe naturalista:

Existían, indudablemente, entre aquella mujer y su residencia grandes analogías, semejanzas en que, tal vez, se fundaba su cariño al viejo caserón y al sombrío parque. Las habitaciones y las alamedas creaban con su tristeza un marco propio y adecuado para aquella tranquila y melancólica beldad. Los movimientos lánguidos

¹⁰⁵ Recuérdense las palabras de Zola, citadas con frecuencia: «nous ne décrivons plus pour décrire, par un caprice et un plaisir de rhétoriciens. Nous estimons que l'homme ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province...» («Du roman», p. 228).

¹⁰⁶ Véase *CJOPCO V*, apartado 2.4.7, pp. 252-256.

de Hortensia y el lento cimbreado de las ramas medio caídas, como cansadas de vivir, se parecían mucho: entre la palidez de su rostro y aquel cielo constantemente blanquecino, existía un parecido misterioso en que se hermanaban la poética melancolía del campo y la apacible serenidad de la mujer: su mirada y la luz de aquellos sitios eran iguales; vagas, indecisas, como continuamente impregnadas una en un vapor de agua que flotaba en la atmósfera, y otra en una humedad de lágrimas que le brillantaba las pupilas (I 108).

Por otra parte, la caracterización del personaje a través de los objetos tiene en *Un suicida* un ejemplo señalado, en la medida en que las cosas no ya completan al personaje, sino que lo dan por entero:

El suicida estaba ahorcado pendiente del montante de una puerta que separaba dos cuartos; una cuerda delgada y muy encerada, a fin de que el nudo corriese bien, le bastó para concluir de sufrir; porque indudablemente debió de sufrir muchísimo antes de acabar consigo. En el centro de uno de los cuartos había una mesita de pino, junto a ella una silla y tiradas por el suelo veintitantos o treinta colillas de pitillos; es decir, se había fumado una cajetilla entera antes de resolverse a morir. ¡Calculen ustedes lo que pasaría por su alma! Cuantos enseres, trastos y objetos había en ambas piezas eran viejísimos, pero todos muy buenos. Tenía, por ejemplo, un estuche de navajas de afeitar muy deterioradas, pero magníficas; un pañuelo de seda para el cuello hecho jirones, pero precioso; un paraguas con la tela desgarrada, y con un puño de marfil, que era casi una obra de arte, y un neceser de viaje con varios botes y frascos de cristal primorosamente tallados, y sin tapas. Sin duda eran de plata y las vendió. Por último, el traje que tenía puesto estaba raidísimo, pero era de excelente corte y buen paño. De las prendas interiores había arrancado las marcas, y de la ropa de paño había quitado los botones y las etiquetas en que suelen poner su nombre los sastres. No hubo modo de averiguar quién era (I 424-425).

No volveremos tampoco al detalle de la caracterización por el oficio o profesión, que en su momento¹⁰⁷ consideramos ligado a la historia —como parece razonable, por otra parte—, más que para recordar globalmente a religiosos y religiosas, artistas, costureras, políticos..., y en concreto a tres personajes protagónicos de tres cuentos en los que el oficio o dedicación profesional no solo desempeña una relevante función discursiva, sino que se convierte en el elemento central de la descripción. Nos referimos al pintor de *El modelo* y a los obreros de *La amenaza* y *El hijo del camino*, en especial este último, Juan, que concentra en su tragedia personal —más efectista, sin duda, de lo que sería deseable artísticamente— la tragedia misma de los desheredados de carne y hueso.

¹⁰⁷ De nuevo en *CJOPCO V*, apartado 2.3.4, pp. 223-227.

También recogimos en su momento, a otro propósito¹⁰⁸, bastantes referencias al vestido, que en muchas ocasiones presentan un señalado valor de caracterización del personaje. Incluso, al pasar, hemos citado poco más arriba varios fragmentos que contienen referencias sobre este particular (las de *El olvidado*, *La jovencita*, *La gran conquista* y *Drama de familia*)¹⁰⁹. Añadamos solo algunas otras, tanto masculinas como femeninas. A la dama de *Cura de amores*, «el modesto pelaje de su admirador le hizo poquísima gracia, porque le pareció un hombre guapo, mas no un caballero, en lo que se refiere a la ropa» (II 327); algo parecido a lo que sucede con el personaje de *Los grillos de oro*: «sus ropas delataban ese estado de infortunio que solemos llamar pobreza de levita» (I 405). En *Modus vivendi*, el contraste entre Pobrete y su mujer e hijas se marca también por medio del vestido: «Pobrete era de gustos sencillos: la ropa interior había de ser buena; la forma del sombrero y el corte de la levita le importaban poco; prefería comer bien a vestir de moda. Ellas, por el contrario, usaban camisa burda y medias de a peseta con tal de ahorrar para cualquier perifollo que se viese, y voluntariamente se condenaban a garbanzo perpetuo, empleando en telas y adornos cuanto economizaban en el gasto diario de la plaza» (II 66).

Basten también unas pocas muestras de los personajes femeninos. Una de las mujeres de *Desencanto* «estaba primorosamente vestida de color de rosa, con desprecio de la moda que por entonces había impuesto lo blanco» (II 365). De *La chica de la caja* dirá el narrador intradieético: «No necesito describirte con muchos detalles cómo iba vestida: traje viejo de lanilla raída; medias de algodón encarnado, descoloridas a fuerza de lavaduras, y zapatos que, si nuevos, eran ordinárisimos, y si de buen material, mostraban, por lo usados y grandes, no haber sido hechos para ella» (II 303). Y de Rosita, de *Las apariencias*: «Rosita estaba preciosa: calzada primorosamente, peinada que era una delicia y envuelta en una bata de cachemir blanco abierta de alto a bajo y mal sujeta con lazos de seda negra y rosa, que por entre las junturas de las cintas y la tela dejaban ver ropas interiores finas y blanquísimas» (I 292). *El olvidado* presenta así a las mujeres en el templo: «Las ropas les cubrían el cuerpo, pero ciñéndolo, plegándose amorosamente, ondulando hasta modelar la forma como lienzos húmedos; dejando las bellezas a un tiempo tapadas y desnudas, vestidas y deshonestas, convirtiéndose el paño que oculta en gasa que revela y la gracia que atrae en sensualidad que enerva» (I 252). Y de Luisa, de *La novela de una noche*, leemos: «Estaba vestida con estudiada sencillez: su traje de lanilla gris claro y liso no tenía adorno, lazo ni pliegue que pudiera desviar la mirada de las líneas del cuerpo; los guantes y el sombrero eran negros; la sombrilla de seda roja, muy brillante, así

¹⁰⁸ Una vez más en *CJOPCO V*, sección 2.1.7, pp. 184-186.

¹⁰⁹ Para el detalle de la importancia del vestido en nuestros cuentos, incluyendo más referencias descriptivas, vea el lector el aludido apartado 2.1.7 de *CJOPCO V*, en pp. 181 y ss.

que, cuando la ponía contra el sol para resguardarse de sus rayos, que ya venían casi horizontales, la luz tamizada al revés de la tela le coloreaba la cabeza con un arrebol delicadísimo, y entonces su rostro, impasible y pálido, parecía una flor blanca sobre la cual pasara muy alto una nube de fuego» (II 266-267).

Siempre dentro de la caracterización resumida, de la presentación estática, forma parte alguna vez del retrato del personaje la referencia de sus lecturas, como sucede de modo relevante en los casos de Juan Pobrete, en *Modus vivendi*, y de don Cándido, en *Santificar las fiestas*. Se nos dice de aquel que, cuando su mujer e hijas saciaban en las tertulias cursis su pasión por *la sociedad*, Pobrete «primero jugaba al dominó con un vecino, luego hacía media docena de solitarios, y por último leía folletines espeluznantes y causas célebres, pues, por extraña contradicción, aquel hombre tan condescendiente, apocado y débil, no gozaba más que con el relato de cosas espantables» (II 66). Por su parte don Cándido, tras una breve referencia quijotesca, es así descrito:

Sus condiciones morales, todas buenas: la piedad sincera, el trato afable, el lenguaje humilde, la caridad modesta, y en todo tan compasivo y tolerante, que, con ser grande el respeto que imponía, aún era mayor la cariñosa confianza que inspiraba. Su ilustración no debía de ser extraordinaria. En un cofrecillo muy chico cabían los libros que poseía, siendo el de encuadernación más resentida por el continuo uso y el de hojas más manoseadas los Santos Evangelios. Ni los Padres de la Iglesia ni los excelsos místicos le deleitaban tanto como aquellos sencillos versículos que ofrecen, a quien sabe leerlos, mundos de pensamientos encerrados en frases sobrias.

Todos los días, en seguida de comer, don Cándido, apoyado en el alféizar de la ventana de su cuarto, releía y meditaba un par de capítulos de San Marcos o San Mateo. Luego dejaba el libro, y tomando el sol y fumando cigarrillos pasaba el rato entretenido en observar cómo trabajaban unos cuantos picapedreros que, en un solar contiguo y vallado, tenían establecido al aire libre su taller (II 84-85).

La mención de las lecturas de unos y otros contribuye a la caracterización colectiva o arquetípica en algunos cuentos escenificados, como *Filosofía* o *Moral al uso*. Así, el mal gusto de la casa de doña Carmen se expresa no solo a través de los «colores chillones, floreros de trapo, copias grandes y detestables de la Purísima y el San Juanito del borrego, de Murillo» de su gabinete, sino también por medio del nivel cultural de sus moradores, implícito en los libros que allí quedan a la vista: «encima de la chimenea, un devocionario grasiento; sobre una cómoda panzuda, varios libros: *La paloma mística*, *Las trescientas sesenta y cinco flechas que dispara el alma devota al divino blanco de sus pensamientos en los trescientos sesenta y cinco días del año*, *Causas célebres* y algunos folletines encuadernados, de autores franceses» (*Filosofía*, I 344). Por su parte, la educación inconveniente de las muchachas,

por demasiado permisiva, se transparenta aquí mismo, cuando se dice de la atrevida Virtudes, jovencita de veinte años, que «ha leído *Pepita Jiménez*, *La dama de las camelias* y *Nana*, prestada a hurtadillas por un amigo de su hermano» (para añadir que «no le gusta Bécquer»). O mejor en este pasaje de *Moral al uso*:

LUISA.—(*A Mercedes.*) ¿Has leído el último libro de Catulle Mendès?

MERCEDES.—No. ¿Es tan... descarado como los otros?

LUISA.—Si eres de las que se asustan por cualquier cosa...

MERCEDES.—Mamá lo compró; pero lo ha escondido. ¿Lo tienes tú?

LUISA.—Sí; me lo ha prestado la *Miss*, el aya, que compra y devora libros franceses.

MERCEDES.—¿Y te los presta?

PEPITA.—(*Acercándose.*) Unos nos los deja y otros se los cogemos.

MERCEDES.—¿Y tu madre?

PEPITA.—Mamá... ¡qué sabe! Tenía yo dos libros viejos muy pesados, *Pablo y Virginia* y el *Telémaco*; les arranqué las cubiertas, las guardé, y luego, como todas estas obras francesas modernas son del mismo tamaño, las meto en esas cubiertas y las plantifico allí, en la *étagère* de mi cuarto. Figúrate tú quién va a coger un libro en cuyo lomo dice *Paul et Virginie* o... *Fénelon*. Y mamá menos. Así he leído muchas de Maupassant, de Zola, de Armand Sylvestre, de Catulle Mendès... ¡Esos son autores bonitos!

MERCEDES.—Ya me dejarás algunos. Como mi tía no sabe francés, no quiere comprarme nada de eso, y no leo más que autores españoles.

LUISA.—Pues, hijita, no sé cómo tienes paciencia, porque *¡son de un pavo!* (II 148).

Pero por encima de todo abundan —cómo no— las referencias pictóricas, de diferentes artistas, épocas y estilos, y también de diferente extensión y significación textual¹¹⁰: la hija de los duques era «tan graciosa, picaresca y bonita, que parecía un modelo de Goya» (*La buhardilla*, I 242); Luisa sirvió a Juan de modelo, «¡y qué modelo! No lo tuvo igual el mismo Rafael para su Galatea» (*Cuento fantástico*, II 93); Clara, «cuyas piernas pecaban por flacas, vio disgustada que las de Pepita se asemejaban a las robustas, pero finas y elegantísimas, de aquella Diana Cazadora que pintó Pablo Veronés» (*Confesiones*, I 255); Magdalena «comenzó a soltarse el largo y abundoso pelo, antes castaño muy oscuro y ahora teñido de rojo caoba como el de las venecianas a quienes retrató Tiziano» (*La hoja de parra*, II 88); y Manolito, ante el asombro de los vecinos, «al cumplir los dos años era una preciosidad. Los angelitos de Murillo y los amorcillos de Rubens, comparados con él, parecían chiquillos ordinarios y vulgares» (*El padre*, II 211-212).

¹¹⁰ Más detalles, en W. Rosa, *Estudio temático y formal de los cuentos de Jacinto Octavio Picón*, quien estudia los «procedimientos pictóricos» en pp. 394-417.

El narrador se vale a veces de un personaje interpuesto para plasmar su retrato. En *La novela de una noche*, Juan queda impresionado por la belleza de la mujer que ve pasar ante el jardín de su casa madrileña:

Su esbeltez, su elegancia, le cautivaban: debía de tener el cuerpo algo largo y no muy carnoso, semejante a los de las ninfas y diosas creadas por los artistas franceses del siglo pasado: en los techos de Versalles recordaba haber visto figuras semejantes, y en el Louvre miniaturas y pasteles con rostros iguales, donde la altivez está hermanada con la gracia: así debían de ser, así fueron indudablemente, aquellas damas de la camarilla de María Antonieta en quienes el tipo, el traje, los modales y hasta las ropas eran formas distintas de la tentación y aperitivos del pecado (II 267).

El retrato femenino se hace doble en ocasiones, marcando el contraste a través de la referencia pictórica:

Susana era grande, blanca, gruesa, rubia, y, a pesar de su edad y su doncellez, tenía aspecto de Venus flamenca, perezosa y carnal. Valeria era muy bonita, pero pequeña, morenilla, delgada, pelinegra; tipo de mística española, poca materia y mucho espíritu: un fraile de Zurbarán hecho hembra (*La recompensa*, I 324).

[Pilar] era rubia, blanca y, aunque esbelta, algo metida en carnes: una ninfa de Rubens; y la otra, Irene, era enérgicamente morena, la tez dorada, el pelo atezado, brillante como el plumaje del cuervo; los ojos, diamantes negros; el cuerpo, menudo y grácil: toda ella apetitosa y picante; en fin, el reverso de la medalla, una maja de Goya; de modo que, cuando iban juntas, la primera, dada su vanidad, experimentaba la mayor satisfacción que puede gozar una mujer, que es llevar al lado una amiga guapa y llamar la atención más que ella (*Drama de familia*, II 353).

Referencia pictórica que llena por sí sola más de una vez la descripción del personaje:

El retrato físico de Perico está hecho con decir que era de aventajada estatura y gentil talante, ojos grandes y azules, barba rubia y apuntada: salvo el pelo, que llevaba corto, había en su persona algo de la figura de Jesús, como la concibieron los pintores del Renacimiento alemán: su triste serenidad y la nobleza de su porte le daban aspecto de gran señor venido a menos por malquerencia de la suerte (*Cura de amores*, II 326).

A la mañana siguiente, cuando salí a desayunarme, me crucé en el pasillo con un cura alto, delgado, moreno, de facciones finas y mirada penetrante. Visto de frente no se diría que tuviese más de treinta y dos o treinta y cuatro años: su fisonomía pálida, de pómulos salientes y ojos expresivos, recordaba los retratos de frailes, aunque jóvenes, minados por la penitencia y el ayuno, que pintaron Zurbarán y Carducho; de espaldas parecía un viejo; andaba muy despacio, y a poco que paseara, tenía que pararse, rendido y anheloso (*Lo más excelso*, II 279).

Y hasta llena —en lo que a descripción se refiere— el texto mismo, como en *La cuarta virtud*, donde aparecen así presentados los dos únicos personajes del cuento:

Era el deán relativamente ilustrado, leía mucho, tenía fama de entender en cuadros antiguos, y sabía dar a sus sermones cierto tinte artístico que contrastaba con la austera sequedad de otros oradores sagrados. Por ejemplo: para hacer el retrato de un asceta, lo pintaba como Zurbarán; al describir un martirio, se inspiraba en el San Bartolomé, de Ribera; al hablar de los horrores de la Pasión, traía a cuento los Cristos demacrados y escuálidos de Morales; y cuando quería dar idea de la Ascensión de la Virgen, la presentaba en períodos tan brillantes y poéticos como los fondos luminosos que puso Murillo a sus Concepciones: con todo lo cual y ser académico correspondiente de la de Bellas Artes (porque en cierta ocasión mandó a Madrid el brocal de un pozo árabe diciendo que era romano), como no había en el cabildo otro que valiera más, pasaba por sabio, y hasta los periódicos liberales le llamaban erudito (I 306).

El pintor en quien se fijó era hombre de extraordinario mérito. Llamábase Molina y en él estaban reunidas y ponderadas de tal suerte y en tan justa medida la ilustración, las facultades reflexivas y las condiciones de pintor, que sabía estudiar, convertir el estudio en inspiración, madurar el pensamiento, y luego darle forma, haciendo que en su pintura hubiese idea y que esta no quedara empujada por mal interpretada. En una palabra, un gran artista que discurría como Miguel Ángel y ejecutaba como Velázquez. Lo que no tenía, por ser español, era dinero; mas a consecuencia de haber enviado obras a exposiciones extranjeras y haber retratado a una embajadora hermosísima, era su nombre conocido en toda Europa (I 306-307).

No obstante, es más frecuente que el retrato ofrezca una diversidad de elementos o aspectos: los lugares en que viven y las oraciones de ambos personajes en *Las ple-garias* (II 22-24); el origen familiar y los vestidos, sobre todo, en los lechuguinos de *Los decadentes* (II 139-140); el lugar y los objetos del *otro*, tras la etopeya demorada de don Fructuoso, en *El gran impotente*:

Bastole ver la habitación donde fue recibido para comprender que ni aquel hombre tenía un cuarto, ni acaso lo tuvo nunca. Allí no existía cosa que denotase comodidad presente ni fuese resto de bienestar pasado. Las esteras estaban hechas jirones, las butacas desvencijadas, en lugar de brasero había un gran barreño con señales de ceniza, pero tan lleno de mil cosas rotas, polvorientas y desechadas por inútiles, como clavos torcidos, botes sin tapa, hebillas, un calzador y dos tazas, que claramente indicaba no haber sido utilizado para encender fuego desde mucho tiempo atrás. En la habitación contigua se veía un catre de hierro con un solo colchón, por mesa de noche una silla cargada de librotos y sobre ellos una palmatoria de cobre cuajada de verdosas manchas de esperma. Las paredes desnudas tenían por único adorno algunas estampas de periódicos pegadas con obleas. Del cajón entreabierto de una cómoda salía una manga de camisa mal

planchada mostrando un puño ribeteado con cinta para encubrir el borde desfilachado, y de una percha de hierro pendían unas cuantas ropas deslucidas, sobre las cuales resbalaba la luz bañando de implacable claridad pantalones con rodilleras, cuellos raídos, solapas lustrosas, ojales desgarrados y botones que casi se columpiaban de un hilo (II 34-35).

Redención se inicia con una presentación descriptiva del personaje, integrada a la perfección en el relato, en la que se funden prosopografía y etopeya con las referencias del lugar y los objetos:

Cuando doña Ana Reytorto de los Jantares Campojaral y Boceguillas comprendió que su enfermedad había hecho progresos terribles, se le entró al alma esa melancolía honda y callada que prepara el espíritu a despedirse de la vida. El primer efecto de su tristeza fue renunciar a las pocas visitas que hacía y a sus largos paseos en coche; luego estuvo unas cuantas semanas sin recibir a nadie, voluntariamente recluida en sus habitaciones; después se limitó a una, el gabinete que le servía de dormitorio, y, finalmente, exacerbado el mal físico con el padecimiento moral nacido de aquella pavorosa convicción, tuvo que guardar cama.

Y allí estaba en su gran lecho, hundida la cabeza en las almohadas sobre cuya blancura mate los rizos canosos parecían hechos con hebras de plata; demacrado y amarillento el rostro, que por el color acusaba la índole de la enfermedad; y enflaquecido el cuerpo, antes hermoso, ya tan consumido que apenas hacía bulto bajo la soberbia colcha de seda.

De la belleza pasada no le quedaban más restos que sus grandes ojos azules, todavía expresivos, y la dentadura blanca, bonita y firme; ojos que debieron de enloquecer a quien mirasen cariñosos, dientes que mordieron con delicia la fruta del amor...

La estancia era espaciosa y alta de techo, como de casa grande: los muros estaban tendidos de antiguo brocatel verde claro: los anchos huecos de los balcones daban a un patio ajardinado: al través de los visillos de muselina con enormes escudos bordados se veían el cielo azul y el ramaje fino y grisáceo de los árboles secos movidos por el viento, que traía rumor de ruidos callejeros. Cuadros había pocos, pero muy buenos: una Dolorosa, del Tiziano; un Cristo, de Zurbarán, y media docena de retratos de familia, damas y caballeros cuyos trajes y peinados variaban desde lo que se usaba al advenimiento de los Borbones hasta las modas de los últimos años del reinado de Isabel II; los muebles, modernos, cómodos y lujosos, siendo el mejor y más rico un armario de tres lunas con dos enormes candelabros a los lados. ¡Cuántas veces se habría recreado contemplándose en ellas! Ahora lo tenía oculto hasta la mitad de su altura, tras un biombo pequeño para no verlo desde la cama, y para que no tropezaran sus miradas con su propia imagen, ¡lamentable caricatura de sus encantos pasados! No, no quería mirarse. ¡Ya no era ella! Días de ambición, noches de amor, minutos de impaciencia..., goces, tristezas..., ¡de cuántas ilusiones fue aquel espejo confidente! Y luego, ¡qué sin piedad le mostró arrugas y le dijo verdades! (II 123-124).

Y en *La hoja de parra*, la combinación de diferentes elementos descriptivos al servicio de la construcción del personaje se centra en el cabello y el peinado de Magdalena:

Las dos de la tarde acababan de dar en el gabinete, amueblado con el lujo aparatoso e insolente propio de una cortesana vulgar enriquecida de pronto, cuando Magdalena, envuelta en ligeras ropas de levantar y aún tembloroso el cuerpo por el frescor del baño, atizó los leños de la chimenea, y aproximando al fuego el mueblecillo que le servía de tocador, extendió sobre él un lienzo guarnecido de puntillas, encima del cual fue colocando cepillos, peines, tatarretes, frascos, polvoreras y cuanto había menester para peinarse. En seguida inclinó el espejo hacia sí, se sentó, y sin llamar a la doncella comenzó a soltarse el largo y abundoso pelo, antes castaño muy obscuro y ahora teñido de rojo caoba como el de las venecianas a quienes retrató Tiziano.

Jamás permitía Magdalena que nadie la ayudase en aquella importante operación del peinado: primero por horror instintivo a que otra mujer le manosease la cabeza, y además porque deseaba estar sola cuando su amante, según costumbre, iba siempre a la misma hora para deleitarse contemplándola bien arrellanado en un sillón, mientras sus manos primorosas se hundían y surgían de entre las matas de la cabellera, formando altos y bajos, bucles, ondas y rizos hasta dejar prieto y sujeto el moño con horquillas doradas, mientras los pelillos revoltosos de la nuca, que llaman tolanos, quedaban sueltos en torno de su cuello como rayos de un nimbo roto.

Por coquetería, y por dar tiempo a que su dueño y señor llegara, iba lo más despacio posible, levantándose a veces para distraerse en otras cosas; pues lo esencial era que al aparecer su amante aún tuviese suelta la sedosa madeja que le inspiraba tantas frases lisonjeras, dándole a ella pretexto para estar con el escote entreabierto y los brazos desnudos, puestos en alto, haciendo mil embelesadoras monadas.

Un buen rato pasó escogiendo y apartando medias y puntillas que le habían mandado de una tienda, púsose luego unos zapatos nuevos para convencerse de que le hacían bonito pie, antes de pagarlos, y por último se probó un cubrecorsé y una bata, permaneciendo en adoración de sí misma ante el armario de luna, complaciéndose, más que en los primores de las galas, en su gallarda figura de madrileña esbelta y en su gentil cabeza de mujer dominadora y activa (II 88-89).

3.4. Caracterización escenificada

En otros cuentos, o en momentos de no pocos de los citados, la caracterización se hace indirectamente, de manera progresiva, escenificada, integrada en los movimientos, los comportamientos o las palabras del personaje o los personajes.

La actuación del personaje —o más bien el desarrollo de la historia, en algunos cuentos psicológicos— se apoya a veces en una previa descripción estática elemental de este, como se ofrece en *Después de la batalla*, *La monja impía*, *La amenaza*, *Confesiones*, *Un sabio* o *Amores románticos*. Pero con más asiduidad aparece unida a una descripción más completa o destacada, dándose así la suma de estatismo y

dinamismo, de caracterizaciones resumida y escenificada que encontramos en *La prudente*, *Caso de conciencia* (a través del diálogo de las hermanas, pero no solo), *Virtudes premiadas*, *El socio*, *La recompensa* (de Valeria), *Contigo pan y... pesetas*, *La gran conquista*, *El gorrión y los cuervos*, *Las consecuencias* (de Elvirita), *Escrúpulos*, *Modesta*, *Lo imprevisto* (de Magín), *Lo más excelso*, *Rosa la del río*, *Los dos sistemas*, *Cura de amores*, *Lo pasado* y *Narración*. Muy interesante es el caso de *La novela de una noche*, donde se produce el tránsito de la prosopografía (estática: belleza descrita de ella, que cautiva a Juan, II 266-267) a la etopeya (dinámica: muy detallada a través de su actuación, II 267 y ss.), que basa el desencanto de Juan.

Hallamos la caracterización escenificada en exclusiva —o casi en exclusiva en algún caso, para no mentir— en *Boda deshecha* (indolencia de la marquesa de Valplata), *La muerte de un justo* (integridad de Juan), *El ideal de Tarsila* (caracterización de las hermanas a través del bordado de cada una), *La Nochebuena del guerrillero* (tanto del Capellán como de los lugareños), *Fruta caída* (conducta de Ernestina y del inglés), *Lo ignorado* (en lo que no es actuación, sino recuerdo), *La verdadera* (de las nietas), y aplicada a los protagonistas de *Cosas de antaño*, *El pecado de Manolita*, *La cita*, *La buhardilla*, *El horno ajeno*, *Filosofía*, *Los grillos de oro*, *La prueba de un alma*, *Cadena perpetua*, *Un crimen* y *Tentación*. El desarrollo del diálogo —por tanto, de la escena propiamente dicha— va revelando a los personajes de *Elvira-Nicolasa*, *La hoja de parra* (tras una presentación previa), *Desilusión* (contada por Soledad a su abuelo), *Las lentejuelas*, *Boda de almas* (en el nivel intradiegético), *Divorcio moral*, *La chica de la caja* (también con prosopografía anterior), *La dama de las tormentas* (sumada una vez más al retrato descrito con antelación) y *La Vistosa*. Obviamos aquí, pero quede constancia de ello, la precisión de algunos relatos citados en varios de los supuestos anteriores que contienen descripciones de personajes en narraciones hipodiegéticas o metadiegéticas.

Especial interés, a nuestro juicio, presenta un número no escaso de relatos en que la caracterización indirecta del personaje es debida a otro personaje, o incluso se realiza desde varios focos o puntos de vista, consiguiendo con ello un interesante efecto de perspectivismo.

Así, en *El retrato*, se describe a Mateo Resmilla en la carta que escribe la mujer de Juan (y que viene a constituir el cuento mismo). En *Escrúpulos*, el narrador describe ante el narratario, en el diálogo entre ambos, a sus amigos los Posendo (II 153-154), y en *La casa de lo pasado*, la Condesa caracteriza a su marido en el diálogo con el narrador (II 216 y ss.). *Fruta caída*, antes citado, presenta los pensamientos en que Ernestina y *el inglés*, en el tren, conjeturan recíprocamente acerca del otro (II 106-107).

En varios cuentos más, como indicábamos, encontramos casos reseñables de perspectivismo. María del Amparo (*Sacrificio*) se refleja a través de los párrafos de

su propia carta (I 436-439) y los del diario del doctor Florals (I 439-441). También Estéfana (*El último amor*) es sometida a una doble focalización: en la prosopografía del narrador (II 135) y en la caracterización mediante sus pensamientos (II 136-137). Y la forma epistolar de algunos textos posibilita la multiplicación de la perspectiva: en *Rivales* conocemos a Ester, a Beatriz y a Juan a través de las cartas de Pedro y del propio Juan, mientras que en *El peor consejero*, cada personaje (Manuel sobre todo) se revela a través de sus propias cartas y las de los demás.

Es esta focalización compleja la que hallamos en cuentos como *Doña Georgia*, con la etopeya en boca de Pepe (I 283), la prosopografía del narrador (I 283-284) y la actuación del propio personaje a través de sus palabras en el diálogo (I 284-290); o en *El deber*, donde doña Carlota es caracterizada por el narrador (II 131) y por ella misma —aunque por medio del narrador— en sus palabras y en su actuación. Tan relevante como complejo es el retrato de Soledad, en *Desencanto*, completísimo, que conocemos mediante algunas alusiones de don Martín, opiniones de otros personajes, su relación con Luis, y sobre todo a través de su actuación, de sus conversaciones y de sus cartas.

Finalmente, en estas partes escenificadas hallamos también elementos de caracterización de la criatura literaria derivados de su habla, recurso de estirpe realista muy propio del naturalismo. En ocasiones marca el origen extranjero del personaje reflejando su deficiente castellano en la fonética, el vocabulario o la sintaxis, como sucede en *Fruta caída* (II 109-110) o en *Las consecuencias*, donde oímos al aya de los Cantillana:

—Esta mañana, después del almuerzo, yo y *mademoiselle* ir *rue* del Príncipe por comprar cintas color *saumon*: allí media hora. Después *mademoiselle* empeñarse en ir escuchar la *messe* a *Saint-Joseps, rue d'Alcalá*. Entrar nosotras dos por puerta de la *rue d'Alcalá* y escuchar misa. Luego señorita decir a mí: «Débora, espere usted un *moment*»; y rápidamente salió por puerta que da a calle las Torres. Yo *très surprise* eché andar siguiendo a ella; pero señorita correr mucho. Salí a puerta de calle Torres; no vi nada. Entonces pregunté a una *muquer* que vende flores y conoce a nosotras. *Muquer* dijo a mí: «En la calle había esperando una berlina; señorita salió de la iglesia, entró en berlina y se fueron...» ¡Yo muy sorprendida! (II 120).

Pero con mayor frecuencia, el uso de galicismos constituye un elemento de la caracterización de personajes de la alta sociedad, en empleos esporádicos, pero abundantes en conjunto: *le monde* (Manolita, de *La prudente*, I 167), *tableau* (Luisa, en *Caso de conciencia*, I 183; Virtudes, en *Filosofía*, I 345), *cliché* (Clara, en *Confesiones*, I 260; Luisa, en *La novela de una noche*, II 274), *pose* y *boulevard* (Rosa, en *La*

vocación de Rosa, I 381), *landau* (Villalsur, en *Los grillos de oro*, I 411), *monsieur y rue* (el viejecito de *Un suicida*, I 425), *maison de santé* (María del Amparo, en *Sacrificio*, I 438), *étagère* (Pepita, en *Moral al uso*, II 148), *rose languissante* (uno de los personajes sin nombre que dialogan en *Las lentejuelas*, II 198), *secrétaire* (Clarisa, en *Cadena perpetua*, II 202), *une mésalliance* (la Condesa, en *La casa de lo pasado*, II 217), *en tête à tête* (Luisa, en *La novela de una noche*, II 275), *un trottin* (Francisco Chelva, en *La chica de la caja*, II 305), *parterre* (otra Clarisa, ahora de *La dama de las tormentas*, II 310), *après toi* (la condesa viuda de Bocángel, en *Cura de amores*, II 328); y muy especialmente en las cartas de Ventura y Pilar en *El peor consejero*, y en usos orales de varios personajes de *Desencanto*, o escritos de otros de *Rivales*. Al primero pertenecen *fourrure* (I 194 y 196), *mademoiselle* (I 194), *dormir sobre las dos orejas* (en locución traducida, I 195), *déshabillé* (I 198), *de tout cœur* (I 199), *avances* (I 202), *et voilà tout* (I 208), *rien de plus, ma mignonne* (I 209), *le roman de Pilar* (I 210) y *chaise longue* (I 214). Al segundo, *gente muy mezclada* (en nuevo calco, II 360), *rue* (II 368), *demoiselle* (II 369), *début, restaurant* (II 374), *cocotte* (II 377 y 378) y *mademoiselle* (II 377), además de la transcripción de las palabras de una criadita francesa: *Mon Dieu! Mon Dieu! Oh, la petite vérole!* (II 377). Y al tercero, *surmenage* (II 393), *carillons* (II 408) y *donner dans l'œil* (II 399). Raramente se dan extranjerismos procedentes de otras lenguas: *Gretchen*, del alemán (Rosa, en *La vocación de Rosa*, I 381); *clarens* (Villalsur, en *Los grillos de oro*, I 411) y *miss* (Luisa, de *Moral al uso*, II 148), del inglés.

Cambiando de registro, y de personajes, digamos que no faltan tampoco los vulgarismos de unos y otros: en momentos puntuales de *Almas distintas* (II 246), en el diálogo entre el Guarro y la Mona de *Dichas humanas* (I 312), en la intervención de la patrona de *Virtudes premiadas* (I 225), y sobre todo en varios pasajes de *La buhardilla* (I 242-245), de los que destacaremos el que sigue, excelente en su viveza:

—Mire *ustez*, usía..., estamos hartas, y no nos da la gana. Las que salimos mejor libradas, las de lavadero, pagamos *ca* sábado treinta *riales* de pila y colada; dos *riales* de mozos *pa* que cuelen con *cludiao*; por cada carretilla de ropa de la pila al cuello, y del cuello a la pila, una perra grande; en los tendedores otra perra, y en cuantito que llueve, *pa* que recojan pronto, otra perra...; por subir y bajar talegos, una peseta *ca* viaje; y ponga usted jabón, palas, jornal de ayudantas, valor de prendas *perdías*... y las heladas y los calores...; las que *tien* más suerte les queda diez *u* doce *riales* por semana...; vamos, lo que usted gasta en un puro. ¿Qué *quiusté* que comamos? ¡Y ahora pone el alcalde otra contribución! ¡Como no *sus* demos morcilla! (I 244).

A los que cabe agregar aún la lengua escrita de Inés, la hermana de Manuel Aladecera, en *El peor consejero*, que leemos en el fragmento de carta que transcribe Pilar en la suya:

Al principio cuando supe que no hera una señora mayor, sino jobensita, me asusté; pero de que me digiste que es sosa, pensé pues menos mal, porque así no se le pasará por la cabeza nadita de que tenga que arrepentirse. Esa señorona no ha de quererte para marido, y en cuanto a otra cosa no está bien, y que en cuanto que se cansase de ti te costaría el empleo. Lo prinsipal es que siga pareciéndote pava. Bien dices que esas señoras de Madrid si no fuera por los moños y los lujos y las modistas no valdrían nada (I 206-207).

También el lenguaje coloquial, que Picón maneja con soltura y aplica con maestría en decenas de diálogos, en las cartas de Ventura y Pilar de *El peor consejero*. Bastará este ejemplo del habla infantil del monaguillo de *La cuarta virtud*:

Garcerín, el monaguillo más listo y endiablado de la santa basílica, traía el espanto pintado en la cara.

—¿Qué hay, buen mozo?

—Señor, que esta vez va de veras.

—Cuenta, cuenta.

—Pues, ahora mismo estaba yo quitando los cabos de los candeleros del Carmen, junto al crucero, cuando sonó por arriba, muy arribota, un ruido como si crujiera una piedra al partirse, y cayeron tres o cuatro pedazos mayores que manzanas. Yo creí que serían, como otras veces, de la mezcla que une los sillares, pero miré a lo alto y vi que no: eran de la piedra blanca de la cornisa, donde hay un adorno que parece una fila de huevos y otra de hojas...; de pronto, ¡pum!, otro pedazo gordo, como su cabeza de usted, y dio en la esquina del altar, y partió el mármol... y eché a correr hacia la sacristía (I 305).

A veces, el habla del personaje se presenta filtrado por el narrador, en términos o expresiones en cursiva —a la manera clariniana—, como hallamos en *Candidato* (II 96, 97) o en *El socio*, a propósito de Isidoro Loranca: «Siguió diciendo *haiga, mecachis* y *velay*, pero se hizo ropa a su medida, sombrero de copa alta, usó botas en vez de zapatos blancos y frecuentó el café sin acostumbrarse a dar propina» (II 301). *Modus vivendi* resulta relevante en este aspecto, pues el relator emplea términos de Pobrete para caracterizar a su mujer: «Además, no le gustaba *la casa*: siempre estaba —según decía su marido— *recogida en mitad de la calle*» (II 65); y términos de la madre y las hijas para caracterizarlas a ellas mismas, como en este pasaje: «Su pasión dominante era *la sociedad*. Así llamaban las tres al conjunto de diez o doce familias cursis, roídas de quiero y no puedo, a cuyas reuniones y tertulias asistían

ridículamente compuestas y aderezadas con trajes cien veces reformados» (II 66); o en este otro: «Luego que se iban, el infeliz quedaba —según las tres decían entre avaras y burlonas— *gastando petróleo*» (II 66).

Un caso muy interesante, de gran dinamismo, es el de *Las coronas*, donde se mezclan el estilo directo y el indirecto sin transiciones, con expresiones comunes y otras del personaje:

En una palabra, era de esos que tienen *cosas y salidas*, a quienes se tolera cuanto les viene a los labios, porque en ellos no hay ofensa posible, pues su propia ligereza quita importancia y valor a cuanto dicen. «Emilia, yo quiero ser el sucesor de Gabriel». «Emilia, tenga usted paciencia... pero hay que dejar pasar un año». «Emilia, alguno ha de ser, y si él nos ve desde el otro mundo preferirá que sea yo». «Emilia, un día va usted a tener que echarme de mala manera». Y todo esto delante de sus amigas, sin rebozo, con inocente descaro, seguro de que poniéndose adusta o dando la menor señal de enojo había de caer sobre ella un ridículo espantoso. ¿Qué mujer discreta iba a contestarle en serio? Emilia se contentaba con sonreír, le llamaba majadero o decía: «¡Qué pesado se pone usted!»

Sin embargo, cuando acabada la testamentaria siguió yendo a verla con la misma asiduidad, la viuda no cayó en la cuenta de que ya no estaba justificada tanta visita. Iba casi todas las tardes al salir de la Bolsa para decirle el alza o baja de sus valores; otros días se plantaba a almorzar sin previo aviso; como tenía la costumbre de contestar las cartas *donde le pillaba*, se ponía a escribir en la mesa del pobre Gabriel; y por último, sabiendo que Emilia no salía de noche y que jugaba al tresillo con varias amigas, se presentaba dos o tres veces por semana, *aburrido de casino y harto de ópera*, pidiendo por amor de Dios un ratito de conversación y una taza de té, y allí se estaba, hasta que entre burlas y veras había que echarle. Su frase de despedida era siempre la misma: «¡Una noche me quedo!» (II 75).

4. EL ESPACIO

Si bien el espacio como categoría narrativa opera sobre todo en el plano de la historia, no por ello debe desdeñarse su consideración en el ámbito del discurso, y más en nuestro género, que, como hemos ido señalando, acoge con cierta frecuencia narraciones que integran en su texto el proceso mismo de enunciación, y, por ende, la mención y a veces hasta la descripción del lugar en que aquel se produce. A ello debe añadirse, a nuestro juicio, el otro aspecto discursivo fundamental, que es el de la nominación del espacio ficticio cuando se evita el recurso al lugar real o de nombre conocido.¹¹¹

¹¹¹ Muy escasos son, que sepamos nosotros, los estudios teóricos o teórico-prácticos sobre la cuestión. En lo que nos concierne directamente, véase la nota de M. Cantos Casenave, *Juan Valera y la*

4.1. Espacio y enunciación: el lugar del cuento contado

Este tipo de cuento con marco, que acoge el proceso mismo de la enunciación en un espacio más o menos delineado, es la forma moderna que reviste el antiguo cuento oral, popular y tradicional, y se da a lo largo de toda la centuria, desde la época romántica hasta el nuevo siglo, prácticamente en todos los autores, aunque en diversa medida, con las señaladas excepciones de Galdós y Clarín.

Ya en las revistas románticas, encontramos la especie en cuentos como los anónimos *El abad y el diablo*, *El aparecido* y *La Dama Blanca de Baden*; *El ánima de mi madre* y *Libro de memorias de Elisa*, de Antonio Ros de Olano; *Los tesoros de la Alhambra*, de Serafín Estébanez Calderón; *Cuando enterraron a Zafra* y *Los maitines de Navidad*, de José Joaquín Soler de la Fuente; o *El puñal*, de Augusto Ferrán, entre otros¹¹². De los autores realistas y posrománticos cabe destacar a Fernán Caballero (*Callar en vida y perdonar en muerte*, *La hija del sol*, y sobre todo la serie *Cosa cumplida..., solo en la otra vida*), a Pedro Antonio de Alarcón (*El asistente*, *La belleza ideal*, *La última calaverada*, *El extranjero*, *La mujer alta*), y más aún a Gustavo Adolfo Bécquer, en cuyas leyendas la presentación inicial del marco espacial que envuelve la historia cumple un papel básico en su poética realista de lo fantástico¹¹³ (*La cueva de la mora*, *El Miserere*, *La rosa de pasión*, *El monte de las Ánimas*, *Los ojos verdes*)¹¹⁴. Y en cuanto a los narradores de la generación del naturalismo, sin salir de los principales, no falta en Palacio Valdés (*Los amores de Clotilde*, *Los puritanos* y toda la serie *Tiempos felices*), tampoco en Blasco Ibáñez (*La tumba de Ali-Bellús*, *El parásito del tren*, *Noche servia*), y abunda particularmente en Pardo Bazán, que presenta en sus relatos de este tipo diversas situaciones de la enunciación: en Ávila (*La oración de Semana Santa*), en una partida de caza (*Nube de paso*), y sobre todo, claro está, en tertulias o conversaciones sin precisión del lugar (*Sobremesa*, *Un pare-*

magia del relato decimonónico, pp. 223-224, y los apuntes de E. Gutiérrez Díaz-Bernardo, *El cuento español del siglo XIX*, pp. 286-288. Cantos remite a Florence de Chalonge, «Énonciation narrative et spacialité. À propos du 'cycle indien' de Marguerite Duras», *Poétique*, 95, pp. 325-346, que no hemos conseguido ver.

¹¹² Pueden leerse estos y otros textos en *Antología del racconto romantico spagnolo*, ed. Carla Perugini, Napoli: Pubblicazioni dell'Università degli Studi di Salerno, 1991; *Relatos fantásticos del Romanticismo español*, ed. Montserrat Trancón Lagunas, Valencia: Instituto de Estudios Modernistas, 1999; Montserrat Trancón Lagunas, *La literatura fantástica en la prensa del Romanticismo*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2000; *El castillo del espectro. Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX*, ed. David Roas, Barcelona: Círculo de Lectores, 2002; *Antología del cuento romántico*, ed. Borja Rodríguez Gutiérrez, Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.

¹¹³ Russell P. Sebold, *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, Madrid: Taurus, 1989, pp. 53 y ss.

¹¹⁴ Para las ediciones de los autores y textos respectivos, remitimos a *Obras de Fernán Caballero*, ed. José María Castro y Calvo, Madrid: Atlas, 1961, 5 vols. (BAE, 136-140); Pedro Antonio de Alarcón, *Los relatos*, ed. María Dolores Royo Latorre, Cáceres: Universidad de Extremadura, 1994; Gustavo Adolfo Bécquer, *Obras completas*, II, ed. Ricardo Navas Ruiz, Madrid: Biblioteca Castro, 1995.

cido, Memento), pero implícita o explícitamente en Marineda (e incluso con detalles precisos: de la Sociedad La Pecera en *¿Cobardía?*, o de la terraza de Alborada en *La mosca verde*).¹¹⁵

En el caso de nuestro autor, como ya tuvimos ocasión de ver a otro propósito¹¹⁶, no es infrecuente este tipo de planteamiento. Se trata en ocasiones de una conversación entre dos personas, por lo general narrador y narratario, a veces en una tertulia o salón, mientras los demás juegan al tresillo (*La prudente*), después de una cena o comida privada (*Elvira-Nicolasa, La dama de las tormentas*) o de sociedad (*La casa de lo pasado, Lo más excelso*). Valga como ejemplo el inicio de *La muerte de un justo*, cuento que constituye además la primera muestra de la serie, ya desde su versión periodística, que bajo el título *Del natural* se publicó en *El Imparcial* en 1884:

—Pienso como tú —me dijo mi amigo, paladeando el último sorbo de café y encendiendo un cigarro, cuya primera nubecilla de humo azulado fue a estrellarse en el cristal que resguardaba un dibujo de Rosales—. La realidad, la Naturaleza, lo que en el lenguaje del arte y la literatura llamamos *el natural*, produce con frecuencia cosas, gentes y sucesos que parecen inverosímiles en fuerza de ser extraordinarios. No hay imaginación que invente lo que a veces da *el natural*; no hay fantasía desordenada de poeta romántico, ni falso escepticismo de incrédulo maniaco, que conciban hechos como los que se dan en la vida diariamente...

Después variamos de conversación, y como hacía tiempo que no nos veíamos, porque él había estado algunos años ausente de Madrid, empezó a preguntarme por varios de los compañeros que comenzaron la carrera con nosotros.

—¿Qué se hizo de Pepe Vareda?

—Entró en la carrera judicial, se casó con una chica riquísima, pescó distrito, y olvidándose de aquellos discursos internacionalistas que pronunció en San Isidro durante la revolución, ¿te acuerdas?... Pues es hoy conservador ultramontano, y mantiene a una ex bailarina.

—¿Y Marcos Cea?

—Dejó el derecho, intentó prepararse para arquitectura, después para ingeniero agrónomo, creo que hasta estudió dos años de medicina, y un día le encontré con uniforme de teniente de lanceros; ahora vive *asociado* con aquella que tuvo de patrona en la calle del Codo.

—¿Y Antonio Sobrede?

—Ejerce la abogacía explotado por uno de los primeros jurisconsultos de Madrid, que es diputado y jefe de grupo: todo el peso del bufete lo lleva Antonio: el otro firma los escritos... y le da ocho mil reales al año.

—Y a Juan Guerazu, ¿le ves?

¹¹⁵ Armando Palacio Valdés, *Obras*, Madrid: Aguilar, 1965, 5.ª ed., 2 vols. Vicente Blasco Ibáñez, *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1976-1978, 8.ª ed., 3 vols. Para Pardo Bazán, *Cuentos completos*, ed. J. Paredes Núñez, cit.

¹¹⁶ En nuestro anterior apunte sobre la oralidad, en el apartado 1.3.

—Murió... Mira, a propósito de lo que antes decíamos: precisamente ha sido uno de esos hombres en cuya vida lo real toma aspecto de fabuloso. ¿Te acuerdas qué carácter tan entero tenía? Nunca podré olvidarle. Le recuerdo con respeto, y su muerte dejó en mi ánimo grandes dudas. Vivió esclavo del deber, no transigió jamás con su conciencia, tuvo esa ambición de ser honrado que tan cara cuesta y tan poco produce...

»Concluida la carrera, que siguió entre privaciones y desvelos, salió de la Universidad sin medios seguros de existencia, sin nadie que le protegiera. Sus compañeros, confundiendo la inflexibilidad con la soberbia y la terquedad con la entereza, le tuvieron por altivo; los que se vieron inferiores a él le tacharon de orgulloso; los incapaces de comprenderle le llamaron tonto. Su vida fue una pobreza crónica sostenida por una moralidad incurable... (I 143-144).

Con lo que comenzará el relato del caso de Juan por parte del narrador intradieético. Otros de estos diálogos —casi siempre entre narrador y narratario, como decíamos— se producen yendo de paseo por el Retiro (*Los dos sistemas*) o por un lugar no especificado (*Un sabio*); en el campo: en una casa que visita el narrador-personaje (*Doña Georgia*) o en un monte al que este se retira para escapar del hastío de la vida madrileña (*El guarda del monte*); en un cuarto de una fonda (*La chica de la caja*), en el gabinete de Enriqueta (*La Vistosa*), en la casa de Petra Fontana, a la que visita el relator (*Drama de familia*), o en sitios no del todo precisados (*Los grillos de oro*) o que nos son lisa y llanamente desconocidos al no constar de ellos referencia ninguna (*Las apariencias*, *Escrúpulos*, *Las lentejuelas*, *La última confesión*).

En otros cuentos, el relato se produce en una reunión más numerosa, como sucede en *Confesiones*, que se desarrolla en casa de Pepita durante tres tardes en que las tres amigas de la historia no salen, y sobre todo en tertulias, reuniones o salones de sociedad más o menos poblados, de los que apenas si se dan detalles acerca del espacio propiamente dicho, presentando menos el lugar que la situación general o el ambiente. En *Modesta*: «En la tertulia se habló aquella noche de mujeres. Cada uno de los presentes refirió alguna de sus aventuras...» (II 157), inicio que pronto dará paso al episodio que contará don Claudio, uno de los concurrentes, animado por las peticiones de los demás. En *Un suicida*: «—He pertenecido a la carrera judicial —dijo aquel viejecito— durante treinta años, de los cuales siete fui juez en Madrid. Figúrense ustedes si habré visto desgracias, si me habrá tocado intervenir en las consecuencias de crímenes, delitos y toda suerte de infamias; pero entre tantos horrores, confieso que ninguno me impresionó tanto como un suicidio, al parecer de los más vulgares y en realidad de los más espantosos» (I 424); suicidio que contará ante la impaciencia de sus contertulios femeninos. O en *La gran conquista*, que citaremos más por extenso:

Estábamos de sobremesa, envueltos en la neblina azulada del tabaco, saboreando el café y el coñac. Se habló de mujeres y de amor, es decir, de lo que los hombres llaman amor cuando ellas no les pueden oír. Todos expusieron su opinión: unos presumiendo de oradores, otros alardeando de ingeniosos, algunos en forma de cuento verde, muchos barbarizando soezmente. Se oyeron ideas originales, pensamientos delicados y, sobre todo, groserías de a folio.

—Para mí no hay nada como la mujer del pueblo —dijo un señorón rico—; es la única que conserva sinceridad.

—Prefiero las del teatro; satisfacen el amor propio, y el otro.

—La mejor es la casada de la clase media; eso de que el marido esté en la oficina de once a cinco, es invención de los dioses.

—Todo menos las vengadoras, que son los coches de punto del amor.

—Pues yo —declaró una voz— prefiero las casadas de alto copete; se comprometen, temen al escándalo y acaba uno cuando quiere: amor secreto, sin más gastos que los de representación, y ruptura fácil.

—¡Eso es lo peor de todo! —exclamó Juan, que hasta entonces había guardado silencio—. Claro está que de las verdaderas señoras, de las honradas, que abundan, no hay que hablar; pero esa otra que decís, la rica despreocupada, desmoralizada, caprichosa y perversa..., esa es la gran calamidad. Creemos conquistarlas, rendirlas, y son ellas las que nos gozan, lucen y cambian, ni más ni menos que hacen con las alhajas.

—Vamos, a ti te la ha pegado en gordo alguna de ellas.

—¿Quién es? Somos discretos.

—No digas más que el apellido del marido.

—No diré nada de eso; pero os contaré lo que ella hizo conmigo.

—Oigamos, para escarmentar en testuz ajeno.

Arrellanose cada cual en su butaca: dimos palabra de no interrumpir al narrador, y, mientras nos deleitábamos fumando y bebiendo, Juan contó su aventura de este modo:

—Estaba yo empezando el último año de carrera: es decir, era muy joven y ya hombre. Una tarde tomé el tranvía de la Puerta del Sol para el barrio de Argüelles... (I 418-419).

Varios cuentos de este tipo son de construcción más compleja, pues la enunciación es doble, en dos niveles, y con ella lo será también el espacio en que esta se produce. Es lo que contiene *El deber*, donde se nos presenta una tertulia en la que don Cristóbal contará su caso (II 129 y ss.), dentro del cual doña Carlota referirá a aquél el suyo en el despacho de la casa de esta (II 131-134). También en *Divorcio moral*, que sucede «en el lujoso saloncito de la Marquesa» (II 256) en el nivel diegético, y en el gabinete de la casa pobre a la que se ha mudado Rosa, la protagonista de los chismes que se cuentan allí, en el nivel hipodiegético (II 258). En algunos otros, no obstante, no se precisa el lugar del nivel inicial, y solo se menciona o describe el espacio de este segundo nivel intradiegético: el cuarto de Soledad en *Desilusión* (II 166), y la casa de los duques de Arlanza, una noche de fiesta, en *Boda de almas* (II 288-289).

4.2. Toponimia ficticia y toponimia simbólica

Un breve recorrido comprensivo por este aspecto del género cuento a lo largo del siglo nos enseña que en la designación del lugar tiende a emplearse la nominación oculta o secreta, y más aún la simbólica o caracterizadora¹¹⁷. Son muestras de la primera el convento de S... (Eugenio de Ochoa, *Stephen*), el lugar de V. (Fernán Caballero, *El quinto...*), la villa de ***, la pequeña villa de..., el convento de *** o la antigua villa de *** (Alarcón, *El clavo*, *La corneta de llaves*, *Fin de una novela* y *Los seis velos*, respectivamente). Z... es el lugar de veraneo de *Rivales*, en la ciudad de X se desarrolla *Aprensiones*, y en N**, *Un jornalero*, todos ellos de Clarín. *El crimen de la calle de la Perseguida*, de Palacio Valdés, se sitúa en O... Pardo Bazán localiza en M*** *Así y todo...*; *Sor Aparición* alude a los pueblos de A*** y S***, lugar este último donde transcurren *Las tijeras* y *La niebla*; *La Bicha*, *Barbastro*, *Suerte macabra* y *La mirada* suceden también en M***; *Tiempo de ánimas* y *La ventana cerrada*, en C***; *El antepasado*, en V***; *Semilla heroica*, en la ciudad de H***, todos de doña Emilia.

En cuanto a la nominación simbólica del lugar, esta aparece sobre todo en dos supuestos: la de pueblos o aldeas y la de balnearios o lugares de veraneo. Los primeros suelen emplear topónimos que se inician con *Villa-*, *Valle-* o *Val-*. Así ocurre en Fernán Caballero con Villaplana (*Estar de más*), Valdepaz y Val de Paz (*El sochantre de lugar* y *Callar en vida y perdonar en muerte*), Valdeflores (*Más vale honor que honores*); en Valera, con Villabermeja (*El bermejino prehistórico*, *La buena fama*) y Villalegre (*El doble sacrificio*, *El maestro Raimundico*); en Clarín, con Villaconducho (*De la comisión...*) y Villapidiendo (*Los señores de Casabierta*), además de Lugarucos (*Zurita*), Laguna (*Cuervo*), Vericuetto (*El cura de Vericuetto*) y Rescoldo (*El entierro de la sardina*); en Pardo Bazán, con Valcelestes (*El Cinco de Copas*) y Villantigua (*Apostasía*), y también Abencerraje (*Sangre del brazo*), Montonera (*Tío Terrones*), Repoblada (*El mausoleo*) y Cigüeñal (*Sin esperanza*); en Ángel R. Chaves, con Valsombreda y Fombreñosa (*La ciencia de mi tío*), Valbreñeda (*El monaguillo de Valbreñeda*), Valdebálagos (*Lucas Cruz*) y Torre-Ahumada de los Claveros (*Un mal negocio del diablo*); en Ortega Munilla, con Villahonda (*Ángeles y brujas*), Villasoñada y Nidonegro (*Venturiela*); en Federico Urrecha, con Sollacabras (*¡Sollacabras, un minuto!*); en Mariano de Cavia con Pellejillos del Mollate (*Memorias de tres sombreros de copa alta*)... Y en cuanto a los balnearios, tenemos anotados Aguas Calientes (Fernán Caballero, *La Farisea*), Aguachirle (Clarín, *Dos sabios*), Aguasacras (Pardo Bazán, *Feminista*) y Caldasrojas (Pardo Bazán, *La mosca verde*).

¹¹⁷ E. Gutiérrez Díaz-Bernardo, *El cuento español del siglo XIX*, pp. 286-287.

En Picón, curiosamente, apenas si se da la toponimia oculta o secreta, excepto que entendamos por tal la de los lugares no precisados, que sí los hay¹¹⁸, pero que no merecen aquí, a nuestro juicio, mayor comentario. Salvo descuido por nuestra parte, solo la encontramos en ocasiones puntuales en *El santo varón*, con planteamiento cervantino («A pocas leguas de Villagansos, como reclinado en la vertiente de una montaña que le resguarda de los vientos del Norte, existe un pueblecillo pintoresco y alegre que se llama... no me acuerdo cómo», I 124), y en *El deber*, en el nombre omitido de una calle («Una noche, en una casa de la calle de..., no hace falta decirlo, sonaron dos disparos de arma de fuego...», II 130).

Aparece mucho más, por el contrario, la toponimia motivada, y en la misma línea que acabamos de señalar como habitual en la época. Hallamos nombres de pueblos o aldeas con el prefijo *Val-* en Valhondo (*La lámpara de la fe*, I 81; *Las plegarias*, II 23), Valchasco (*El peor consejero*, I 201) y Valdelosfresnos (*Doña Georgia*, I 282); y *Villa-*, en Villagansos (*El santo varón*, I 124) y Villalsur (*Los grillos de oro*, I 405); encontramos también varios *Santa Cruz*: Santa Cruz de la Hondonada (*La Nochebuena del guerrillero*, I 316), Santa Cruz de Algarrobales (*La Nochebuena del guerrillero*, I 317) y Santa Cruz de Lugarejo (*Santificar las fiestas*, II 84); y a ellos se agregan Los Helechos (*La lámpara de la fe*, I 81), Puenterroto (*El peor consejero*, I 190), Martinfierros (*El peor consejero*, I 194), Tierra Espigas (*El peor consejero*, I 201), Robledilla del Barranco (*La Nochebuena del guerrillero*, I 316), Higuieruelo (*La Nochebuena del guerrillero*, I 317), Terrones (*Las plegarias*, II 23), Hondonada (*Tentación*, II 250), Llanoseco y La Empinada (*Tentación*, II 253); casi todos los cuales presentan ecos del mundo rural y algunos tal vez proyecten connotaciones cómicas. La toponimia rústica se completa con varios nombres de fincas: el Olivar del Santo, junto a las Ermitas de Córdoba (*El peor consejero*, I 196), Rivarria (*La recompensa*, I 328), Sombrales (*Escrúpulos*, II 154) y Los Naranjales (*Boda de almas*, II 288).

Son unos cuantos también los balnearios que aparecen citados, y siempre con nombre ficticio, pero motivado o simbólico (y alguna vez humorístico): Aljama (*El retrato*, I 136), Saludes (*Hidroterapia y amor*, I 377; *La prueba de un alma*, II 37), Charca y Cerrajas (*Hidroterapia y amor*, I 377), Tinasclaras (*Los grillos de oro*, I 406) y Chorritos (*Los decadentes*, II 139). Igualmente caracterizadores son los dos nombres de playas —al margen de los reales que Picón utiliza, Biarritz sobre todo—, uno español y otro francés: Pinarplaya (*Relato del homicida*, II 239, de resonancias bien actuales en la España de estos años nuestros, a finales del xx y principios del xxi, de la fiebre urbanizadora del litoral... y casi todo lo demás) y Bourg-sur-Mer (*Desencanto*, II 357).

¹¹⁸ Como vimos en nuestra anterior entrega *CJOPCO V*, apartado 2.4, pp. 236 y ss.

La consideración de estos nombres nos reafirma en algo que ya habíamos percibido al tratar de los lugares de la historia: el realismo estricto con que Picón aborda la geografía urbana extranjera y española —Madrid en especial—, y el simbolismo —o el realismo simbólico o tipificador— que aplica a la provincia y al mundo rural.¹¹⁹

5. EL TIEMPO

Si en el estudio del espacio pesa más lo mostrado, la trama, la historia, lo contrario ocurre al examinar el tiempo, que privilegia por naturaleza lo dicho, la fábula, el discurso, en la medida en que se trata fundamentalmente de estudiar la relación temporal que se establece entre historia y discurso. Es lo que examinaremos a continuación, de acuerdo con el planteamiento global de Genette, considerando cinco aspectos: el orden, el ritmo, la frecuencia, el transcurso y la relación con la voz.¹²⁰

5.1. El orden temporal

Viene dado por la correspondencia que se establece entre el orden de la historia y el del discurso. Ambos pueden ser coincidentes, pero con frecuencia se plantea entre ellos alguna clase de discordancia o *anacronía*, sobre todo en dos sentidos: el de contar o evocar por adelantado un suceso ulterior, o el de presentar o narrar un suceso anterior al momento en que se sitúa el relato, lo que daría lugar a sendos fenómenos de anticipación y de retrospección, que Genette propone llamar respectivamente, para evitar todo subjetivismo, *prolepsis* y *analepsis*.¹²¹

¹¹⁹ Anotemos al margen al menos un caso de síntesis de uno y otro enfoque en la referencia de la calle madrileña del Desengaño, realísima, pero a la vez cargada de sentido figurado en *Las apariencias* (I 292).

¹²⁰ G. Genette, «Discours du récit...», pp. 77-182, quien centra precisamente su estudio en este aspecto de la temporalidad. Véanse también los trabajos ya clásicos de J. Pouillon, *Temps et roman*, cit., y Darío Villanueva, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia: Bello, 1977; así como los planteamientos, que amplían la visión genettiana, de Paul Ricœur, *Temps et récit, I, II, III*, Paris: Seuil, 1983, 1984 y 1985, respectivamente (en especial II, 1984, pp. 120-130), y María del Carmen Bobes Naves, *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»*. Madrid: Gredos, 1985, pp. 147-195. Muy útil resulta asimismo la exposición de M. Bal, *Teoría de la narrativa...*, pp. 57-87; así como las visiones de conjunto de O. Ducrot y T. Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, pp. 357-363; de J.M. Pozuelo Yvancos, «Estructura del discurso narrativo», pp. 260-266; y de C. Reis y A.C.M. Lopes, *Diccionario de narratología*, pp. 239-242. En relación con el cuento, véanse la amplia exposición de E. Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, pp. 257-328; y las aplicaciones de A. Ezama Gil, *El cuento de la prensa...*, pp. 175-183 (con referencias de Picón), y M. Cantos Casenave, *Juan Valera y la magia del relato decimonónico*, pp. 199 y ss.; y el breve panorama de E. Gutiérrez Díaz-Bernardo, *El cuento español del siglo XIX*, pp. 293-300.

¹²¹ G. Genette, «Discours du récit...», p. 82.

Una buena parte de los cuentos piconianos responde a un orden cronológico estricto, lineal si se quiere, ya sea en relatos que arrancan de modo directo, sin elementos introductorios, demarcativos o presentadores, como *Eva*, *Boda deshecha*, *La amenaza*, *La cuarta virtud* y *Lobo en cepo*, o, más frecuentemente, en otros que nos conducen del pasado al presente del personaje o del suceso, o del pasado remoto al pasado cercano, o de la descripción a la narración, o de la presentación al caso; siempre sin alteraciones, pues no se establece un tiempo inicial de referencia. *El epitafio del Doctor*, *El modelo*, *Después de la batalla*, *Cosas de antaño*, *El pecado de Manolita*, *El ideal de Tarsila*, *Caso de conciencia*, *La buhardilla*, *El socio*, *La Nochebuena del guerrillero*, *La recompensa*, *El hijo del camino*, *El agua turbia*, *Contigo pan y... pesetas*, *Los favores de Fortuna*, *El gorrión y los cuervos*, *El nieto*, *Modus vivendi*, *Sacramento*, *Cuento fantástico*, *Por si acaso*, *Las consecuencias*, *Una venganza*, *El padre*, *Un crimen*, *La jovencita*, *La verdadera*, *La flor de la patata*, *Cura de amores* y *Desencanto* responden a esta ordenación cronológica o concordante.

Son más numerosos, no obstante, los textos en que se produce alguna anacronía, sobre todo la **analepsis** o retrospección. En ocasiones, una primera indicación temporal convierte todo el relato en retrospectivo:

En un paisaje agreste y pintoresco, entre Valhondo y Los Helechos, a la derecha del camino, se alzan, en la linde de un espeso bosque de castaños, las ruinas del convento de Santa Rosalía. Del que fue en otra época soberbio monumento, solo quedan en pie arcos rotos que lentamente van envolviendo en su hojarasca verde las plantas trepadoras, columnas caídas en tierra, casi enteramente sepultadas entre las altas hierbas, y alguna estatua de príncipe o de santo, sobre cuyo ropaje de granito rastrean las lagartijas y brincan las ariscas cabras. Los que parecen montones de escombros hacinados por la saña del tiempo y la mano del hombre, fueron en otro tiempo fortísimos muros y altas tapias; el ancho espacio, cercado todavía, donde hoy crecen sin temor a la hoz el jaramago y las ortigas, fue huerto de sabrosas hortalizas y ricos árboles frutales; donde hoy reina el silencio menos perturbado, allá por los años 1700, se oía a la caída de la tarde la voz de la campana que llamaba a la comunidad al templo (*La lámpara de la fe*, I 81-82).

Un procedimiento semejante abre asimismo *Lo ideal* («El doctor Nulius fue un hombre verdaderamente extraordinario. Aún me parece que le veo: alto, seco, nervioso, enjuto de carnes...»), I 90) y *El cementerio del diablo* (I 97). El carácter memorialístico de *La vocación de Rosa* y las referencias históricas de *Voz de humildad* y *La lección del Príncipe* basan las analepsis de estos cuentos, en tanto que en *La hoja de parra* el caballero va contando a su amante todo lo que hizo el día anterior, en *Lo ignorado* Carolina rememora con el pensamiento su culpa, y en *Relato del homicida* habremos de llegar al desenlace para conocer que el

narrador cuenta su caso después de haber sido absuelto del homicidio aludido ya en el título.

Cuentos retrospectivos son también, sin excepción, todos los que se presentan como relatos hipodiegéticos, esto es, aquellos en que un primer narrador cede la palabra a otro en una tertulia, reunión o conversación. Como parece obvio, la narración del segundo nivel es siempre anterior al momento de la referencia temporal de partida, de ahí la analepsis, que queda explicitada en el texto: la historia que Manolita cuenta en *La prudente* es anterior al marco inicial que establece el narrador homodiegético, lo mismo que los tres casos expuestos por los personajes femeninos de *Confesiones* (ahora con narrador heterodiegético), así como los correspondientes episodios que se relatan en el nivel intradiegético de *En la puerta del cielo*, *La muerte de un justo*, *Un sabio*, *Doña Georgia*, *Los grillos de oro*, *La gran conquista*, *Un suicida*, *Elvira-Nicolasa*, *El deber*, *Escrúpulos*, *Modesta*, *Desilusión*, *Las lentejuelas*, *La casa de lo pasado*, *Divorcio moral*, *Lo más excelso*, *Boda de almas*, *El guarda del monte*, *La chica de la caja*, *La dama de las tormentas*, *Los dos sistemas*, *La Vistosa*, *La última confesión*, *Drama de familia* y, en parte, en *La Perla*, cuando don Rodrigo cuenta su historia pasada.

A todos ellos cabe agregar los textos total o parcialmente epistolares, puesto que la carta marca también una referencia temporal ulterior a la del relato que en ella se contiene. Es el caso de *El retrato*, *El peor consejero*, *Rivales*, *El santo varón* (I 126-127), *Sacrificio* (I 436-439) y *Tentación* (II 250-251 y 252-255).

Son también numerosos y diversos los cuentos que presentan analepsis de relieve en la historia pasada del personaje: la del narrador en *Se vende*, la de don León en *Virtudes premiadas*, la de doña Inés y sus hijos en *Los triunfos del dolor*, la de Julia en *La prueba de un alma*, la de Severiana y su niña en *El milagro*, la de doña Ana en *Redención*, la de Adela en *El pobre tío*, la de Rosa y Mariana en *Rosa la del río*, la de Remedios en *La casa de lo pasado*, el desliz de Lucía que centra el caso de *El gran impotente*, las postergaciones que ha ido sufriendo Cegato en el ministerio en *Candidato*, los recuerdos de juventud evocados en *Aventura*, el pasado de Cosme que asumirá Magín en *Lo imprevisto*, la relación de don Luis con Manuela en *Almas distintas*, el desengaño rememorado por Estéfana en *El último amor*, la venganza de Clarisa y de Javier en *Cadena perpetua*, el origen de la locura del personaje masculino de *Lo mejor del hombre*.

En algunos más, finalmente, hallamos analepsis incidentales o puntuales: en la imaginación del narrador-personaje que intenta interpretar las coronas que tiene a la vista (*¿.....?*, I 89), en el temor de Felisa por ver reproducida en ella misma la deshonra y la desgracia de su madre (*Amores románticos*, I 354-355), en los pensamientos de don Prudencio (*Hidroterapia y amor*, I 377), en los recuerdos de Emilia (*Las co-*

ronas, II 73), en el derrumbamiento de un arco de la capilla de la iglesia (*Santificar las fiestas*, II 85), en los pensamientos de Ernestina sobre su pasado y las razones por las que va a San Sebastián (*Fruta caída*, II 107-108), en los datos de la historia personal o familiar de don Eduardo (*Todos dichosos*, I 230), de Adolfo y Pepe (*Los decadentes*, II 139-140), de Juan (*La novela de una noche*, II 264), de Pedro y Mercedes (*Narración*, II 384-385), de Jorge (*Voluntad muerta*, II 418).

La **prolepsis**, prospección o anticipación se vincula en líneas generales, como veremos, a la focalización adoptada en el texto. En Picón resulta más bien escasa —mucho menos frecuente que la analepsis, desde luego—, pero no deja de aparecer en un número significativo de textos, que responden a varios planteamientos o procedimientos que extractaremos a continuación.

En un caso, el de *La novela de una noche*, la focalización interna, la visión con el personaje, proyecta la anticipación fuera del texto, más allá de su límite final, cuando en el breve epílogo o posdata que cierra el cuento leemos: «No, no irá jamás a recoger el retrato» (II 276). En otros varios, se trata de una prolepsis interna o relativa, pues se ofrece en textos que presentan relatos retrospectivos: la anticipación no es tal en sentido temporal estricto, pero cumple en el proceso de la narración —y de la lectura consiguiente— una función equivalente, al desvelar aspectos de la historia que rompen la linealidad esperable en el relato y lo sitúan de forma puntual en un momento ulterior, dando explícita o implícitamente el resultado, efecto o consecuencia de la acción. Así, el narrador de *La muerte de un justo* anuncia no ya la muerte del personaje, sino la razón misma de su muerte, que es en esencia el caso que va a contar en su relato: «Juan murió de empacho de honradez» (I 144). También Villalsur afirma en *Los grillos de oro* llevar dentro la novela de su boda (I 405), que es justamente la que narrará a continuación. También Nicolás, en *Cadena perpetua*, anticipará a grandes rasgos lo que ha urdido: «Callé, fingí, disimulé, pasando días amarguísimos, convenciéndome tercamente, hasta pensar y madurar mi plan de venganza. Nada de sangre, ni más escándalo que el inevitable; una separación pacífica, tranquila, pero horrible» (II 207); que será nada menos que la condena que anuncia el título. Y Rosa, en sus memorias (*La vocación de Rosa*), adelantará su desencanto a los acontecimientos: «Pero nuestra ventura fue como la puesta del sol: mucho resplandor, que dura poco» (I 382); lo mismo que la redactora de la carta que constituye *El retrato*, cuando avanza el que será el eje significativo del cuento: su riqueza reciente (I 135), de la que después dará razón, no sin antes prefigurar el desenlace: «casi se torcieron nuestras inclinaciones, como si al contacto del oro, que los disculpa, pudieran desplegar los defectos...» (I 138).

Caso aparte por su interés, en esta misma línea de prolepsis internas, es el de *Relato del homicida*, cuento en el que las pistas, alusiones y anticipaciones —muy

sutiles en general— van sembrando el texto, en la mejor vena del relato policíaco, lo que nos lleva a lamentar el escasísimo cultivo de esta especialidad por parte de don Jacinto, para la que no hay duda de que estaba más que dotado. Reuniremos aquí las principales. Así comienza el relato:

Luis me había pedido varias veces que le hiciese un libreto de ópera. Una noche de invierno, en Madrid, al salir de un teatro le hablé a grandes rasgos de cierto asunto medio legendario, medio histórico, que me parecía altamente dramático y musical; le gustó, y resolví poner manos a la obra en cuanto me viese libre de los trabajos que tenía entre manos. Entonces no frecuentaba él nuestra casa, y con mi mujer había hablado pocas veces; solo la veía en los teatros. Andando el tiempo, caí yo en la cuenta de que siempre nos encontrábamos en los estrenos; pero dada su profesión y la mía, era natural que así sucediese (II 239).

El lector atento intuye las sospechas sobre su mujer, que en seguida se redoblan:

Me pareció que no le entusiasmaba mi proyecto [el de ir a pasar el verano con el matrimonio], lo cual no me sorprendía dada su afición a la vida de sociedad y sus gustos mundanos, como dicen los franceses; pero una noche, estando yo con Cecilia en un palco, entró a saludarnos; salió un momento, llamado por un empleado de la empresa, y cuando volví a los pocos minutos me dijo que estaba resuelto a pasar parte del verano en Pinarplaya (II 239).

Y de inmediato se confirman:

Nosotros salimos de Madrid antes que él, le busqué cuarto en la fonda, y a la semana siguiente vino. Luego, convencidos Cecilia y yo, aunque él no se quejaba, de que la tal fonda era abominable, nos pareció feo dejarle en ella, y lo mejor que pudimos le arreglamos una habitación en casa. Sería necedad, imprudencia..., lo que se quiera; mas siempre he creído que si el hombre puede tener desconfianza de una novia o una querida, a quienes acaso no haya logrado estudiar y conocer a fondo, nunca debe desconfiar de una esposa a quien se supone que ha elegido en la plena y absoluta convicción de que merecía serlo (II 239-240).

Una vez en Pinarplaya, contará el narrador sus idas al pueblo con Luis, a veces aprovechando el camino más corto de la vía férrea, con el consiguiente paso por el túnel:

En cierta ocasión, en el momento en que salíamos del túnel, dije:
—Somos unos locos: si un día viniese una portezuela abierta y chocara con nosotros, nos hacía polvo.

Luis se me quedó mirando de un modo imposible de describir y cerró los ojos. Yo no me di cuenta de si fue porque al salir de la obscuridad le ofuscó la luz o porque le horrorizase la idea de aquel género de muerte (II 240-241).

Otro día:

—¿Tomamos billetes? ¿Vamos a pie.....? ¿Qué hacemos? Hoy es muy tarde.

Luis contestó sin mirarme:

—Por la vía, por la vía. A ver si con el fresco se me despeja la cabeza.

[...]

—Este año es el último día que venimos por aquí —dije.

—Como quieras —repuso, y me pareció que le temblaba la voz (II 241).

Por fin, cuando vuelva a casa después de la tragedia, lo comprenderá todo:

Cecilia, de pie, inmóvil bajo el farol que pendía del techo, miraba con ansia hacia la alameda que, arrancando desde la verja del parque, llegaba hasta la puerta de la casa. Su figura blanca y esbelta se dibujaba en el fondo de la noche... Aquel fue el momento más amargo de mi vida.

—¡Cecilia! —llamé de pronto.

Se volvió, la luz le dio de lleno en la cara, y el terror de su mirada, fija en mí con espanto, lo dijo todo.

—¿Y Luis? —gritó al ver mis ropas destrozadas (II 242).

Menos interesantes sin duda, pero más frecuentes, son las prolepsis externas o absolutas, que anuncian algún elemento o suceso posterior y que constituyen interferencias en el proceso diegético, siempre en relatos no focalizados o de narrador omnisciente. Como en este pasaje de *La prueba de un alma*, donde hallamos una doble anticipación:

Las circunstancias le favorecieron, y él las aprovechó empleando medios conformes a su índole soñadora y romántica, siempre propensa a recursos en que tal vez la fantasía superaba al raciocinio.

Cualquier otro hombre hubiese comenzado por galantear a Julia hasta esperanzarse con algún fundamento, para seguir después enamorándola a fuerza de sinceridad y prudencia: él comenzó a discurrir, ante todo, la manera de salir de dudas; lo demás, suponía que se haría solo. Pronto se le presentó la oportunidad de poner su imaginación al servicio de su propósito (II 47).

Que será lo que seguirá relatando a continuación. También en *Modus vivendi*:

Aquella misma tarde, creyendo intimidarle con un rasgo de energía, mandó a las pollitas que se vistiesen, emperajilose ella también, y juntas las tres se dirigie-

ron a la puerta de la escalera. Al pasar junto al cuarto de su marido, la brava esposa dijo en tono de chunga:

—Hasta luego, monín.

Lo que sucedió en seguida fue trágico (II 71).

Parecidos planteamientos encontramos en *¡Venganza!* («Pero el muchacho juró vengarse, y su venganza fue espantosa», I 141); *Todos dichosos* («lo que allí sucedió fue trágico», II 233); *La cuarta virtud* («Descubrió Molina la cuarta figura, y allí fue Troya», I 308); *La Nochebuena del guerrillero* («Lo que allí sucedió fue horrible», I 316); *Hidroterapia y amor* («Grande fue la desilusión del erudito, pero aún le quedaba al bueno de don Prudencio Farfán la Higuera otra y más estupenda sorpresa que experimentar», I 378); *El agua turbia* («Madre insensata, hija caprichosa, padre mal obedecido, y pocos recursos para todos, tales eran las circunstancias de la familia cuando vino a cebarse en ella la desgracia», I 391); *El gran impotente* («Los dos primeros años de matrimonio fueron de dicha completa; al tercero se le vino encima la desgracia», II 33); *El pobre tío* («Pronto comenzó a persuadirse de que iba a ser más infeliz viuda que casada», II 180); *Lo pasado* («de pronto aquellas delicias y esperanzas quedaron destruidas: el idilio tuvo fin trágico», II 334; «de pronto volvió a sonreírles la fortuna», II 335), entre alguna más. Son todos ellos casos en los que seguirá el relato de la venganza, tragedia, fortuna, desgracia, sorpresa, etc.

Una última particularidad en el orden temporal, rara y por eso mismo valiosa, es la **simultaneidad**, que hallamos en tres cuentos en los que la acción y el espacio se desdoblán en un tiempo común: *Dichas humanas* y *Las plegarias* contraponen a ricos y pobres en situaciones paralelas; como paralelas, y muy dolidas, son también las miradas que se proyectan sobre los madrileños que van a los toros y sobre los soldados que van a la guerra en *Ayer como hoy*.

5.2. El ritmo del relato

Empleamos el término en el sentido en que Genette ha utilizado sucesivamente los conceptos de *duración* y de *velocidad*, esto es, el de la relación entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, que viene dado por la *isocronía* en el caso de la *escena*, o igualación en la duración de historia y discurso, y por el de la *anisocronía*, en los casos del *sumario* o resumen de la historia («el tejido conjuntivo por excelencia del relato novelesco», según Genette), de la *pausa* o paralización de la historia en beneficio del discurso mediante la descripción o la digresión, y de la *elipsis* o

salto temporal, explícita o implícita¹²². Tenemos así cuatro movimientos narrativos fundamentales, que, ordenados de mayor a menor según el tiempo del discurso —y, por consiguiente, de menor a mayor en la duración de la historia—, serían: pausa, escena, sumario, elipsis¹²³. La combinación de unos y otros en el relato produce diferentes movimientos de velocidad temporal, dando lugar así a efectos rítmicos diversos, que resumiremos a continuación por lo que respecta a nuestros cuentos.

Partiendo de la consideración de la elipsis como movimiento temporal intermedio o subsidiario —no puede darse sola, como es obvio, sino al hilo del tiempo reflejado en la escena o el sumario—, una primera constatación general nos lleva a observar que domina en Picón el sumario por encima de la escena, y la escena por encima de la pausa, lo que comporta un ritmo general rápido, pero que adopta muy diferentes modulaciones, como veremos.

Con todo, no abunda en nuestro autor el sumario único o casi único (*La cita*, *Cuento fantástico*, *Ayer como hoy*, *Lo ignorado*), pero sí el sumario dominante (*La vengativa*) en distintos supuestos: con escenas brevísimas (*Redención*), con alguna elipsis (*El retrato*, *La vocación de Rosa*, *El agua turbia*), con alguna escena y alguna pausa (*Amores románticos*, *Rivales*), y sobre todo con alguna escena y alguna elipsis (*El pecado de Manolita*, *La recompensa*, *Lobo en cepo*, *Hidroterapia y amor*, *Sacrificio*, *El milagro*), a los que deben agregarse varios casos de sumario rematados por pausa (*Cura de amores*, con su carta postrera), por una frase final (*Voz de humildad*), o por una escena final (*El socio*, *Sacramento*, *El padre*, muy breve en este caso).

Sí abundan relativamente los cuentos que pasan de sumario a escena en un solo movimiento, esto es, los que van del relato al diálogo, del tiempo largo al breve, de la narración al episodio. Es lo que sucede en *Caso de conciencia*, *Un sabio*, *Dichas humanas*, *La Nochebuena de los humildes*, *Contigo pan y... pesetas*, *Envidia*, *Las plegarias*, *Las coronas*, *La casa de lo pasado*, *La novela de una noche*, *Lo más excelso*, *La flor de la patata*, *La chica de la caja*, *Los dos sistemas*, *La Vistosa* y *Drama de familia*. Alguna vez, de manera menos nítida, el movimiento pasa del dominio del sumario al dominio de la escena (*La monja impía*), y en bastantes más se produce una alternancia regular de sumario y escena, con varios vaivenes, por tanto, de rapidez y lentitud, en tres momentos (sumario-escena-sumario: *La prudente*, *El gorrión y los cuervos*, *Los triunfos del dolor*, *El que va y el que viene*, que en el caso de *La amenaza* interpone aún una elipsis antes del último sumario), en cuatro (sumario-es-

¹²² G. Genette, «Discours du récit...», pp. 122-144; la cita, en traducción nuestra, es de p. 131. Una excelente síntesis, en C. Reis y A.C.M. Lopes, *Diccionario de narratología: s.v. anisocronía, elipsis, escena, isocronía, pausa, sumario, velocidad*; pp. 23, 72-73, 79-80, 127-128, 197-198, 235 y 247-248, respectivamente.

¹²³ Véase G. Genette, quien los reduce incluso a fórmulas matemáticas («Discours du récit...», p. 130).

cena-sumario-escena: *El hijo del camino*, *El gran impotente*, *Lo imprevisto*), o en más tiempos todavía (*El pobre tío*, *La lección del Príncipe*, *Relato del homicida*, *El guarda del monte*, *Lo pasado*). Este ritmo básico se abre en ocasiones a la presencia de la pausa o la elipsis, y así encontramos no pocos casos en que la sucesión de sumario y escena va siendo punteada con alguna pausa (*El nieto*, *Fruta caída*, *Las consecuencias*, *El último amor*, *Los decadentes*, *Aventura*, *Una venganza*, *La jovencita*, *Narración*, *Voluntad muerta*); en otros, la alternancia entre sumario y escena incluye también alguna elipsis (*Modus vivendi*, *Candidato*, *La verdadera*, *Rosa la del río*), y en varios más alternan sumario y escena con alguna pausa y alguna elipsis en diferentes tipos de secuenciación (*La prueba de un alma*, *Un crimen*, *Almas distintas*, *Lo mejor del hombre*). Un movimiento general de la pausa a la escena bajo diferentes modalidades encontramos en *Se vende* (sumario-elipsis-pausa-escena), *Desilusión* (sumario-escena-pausa-escena), *Cosas de ángeles* (sumario-pausa-sumario-escena), *Santificar las fiestas* (sumario-escena-elipsis-sumario-elipsis-escena) y *La hoja de parra* (sumario-pausa-sumario-pausa-sumario-escena).

Otros cuentos —menos— vienen dados por la preponderancia de la escena, a veces única, en textos que presentan un tiempo lento, demorado, en teórica isocronía entre historia y discurso: *Cibelesiana*, *Elvira-Nicolasa*, *El deber*, *Moral al uso*, *Escrúpulos*, *Modesta*, *Las lentejuelas*, *Boda de almas*, *La dama de las tormentas* y *La última confesión* pertenecen a esta clase. La escena, sin ser exclusiva, domina con claridad en cuentos como *Doña Georgia*, *Los grillos de oro*, *La gran conquista*, *Un suicida* y *Desencanto*, y también en otros como *Confesiones*, *El horno ajeno*, *Filosofía* y *Divorcio moral*, que plantean varias escenas separadas por alguna elipsis, o incluso en alguno más en los que la escena alterna con el sumario (*Cosas de antaño*, *Las apariencias*). El paso de escena a sumario lo encontramos puro en *El ideal de Tarsila*, y con variantes en *Cadena perpetua* (escena-sumario-escena), *La cuarta virtud* (escena-pausa-sumario-escena) y *La muerte de un justo* (escena inicial que pasa a combinar sumario y elipsis).

Muy raro —y por ello mismo relevante— es el predominio de la pausa, que, no obstante, se produce en un cuento como *El olvidado*, y que se funde con la escena o con el sumario en piezas excelentes, que ponen la lentitud al servicio de lo descrito y lo pensado (*¿.....?*, *Boda deshecha*)¹²⁴, o hacen de ella elemento retardador del desenlace (*Después de la batalla*). Pero lo más habitual es que la pausa aparezca encabezando el texto, iniciándolo, con una presentación descriptiva del lugar o del personaje, y estableciendo luego un ritmo diverso en que se combina con la

¹²⁴ Y. Latorre («El espíritu como búsqueda en los cuentos de J.O. Picón», p. 163) ha centrado el breve pero intenso comentario que consagra a *¿.....?*, calificado sugerentemente de *ars moriendi*, en la dimensión temporal del relato, «un ciclo cerrado marcado por el curso del día».

escena, con el sumario, o con ambos: pausa-escena encontramos en *Lo ideal*; pausa-escena-sumario (con alguna elipsis), en *Todos dichosos*; pausa-relato (alternando sumario y escena, a veces también con elipsis), en *El epitafio del Doctor*, *El modelo*, *La Nochebuena del guerrillero* y *Los favores de Fortuna*; pausa-sumario, en *Eva*; pausa-sumario, con momentos de escena, en *La lámpara de la fe* y *La buhardilla*; pausa-sumario-escena, en *Virtudes premiadas*, *Por si acaso*, *La Perla* y *En la puerta del cielo*; y pausa-sumario-pausa, en *El santo varón* (considerando aquí como detención temporal la carta que cierra el texto).

5.3. La frecuencia

Entiende Genette por *frecuencia* la relación cuantitativa que se establece entre el número de acontecimientos sucedidos en la historia y el número de veces que estos son mencionados en el discurso, relación que puede desembocar en cuatro tipos virtuales:

1. Contar una vez lo que ha pasado una vez. Obedecería a la fórmula IR/IH (en la que R representaría el relato o discurso, y H , la historia). Propone llamarlo *singulativo* o *singular*.
2. Contar n veces lo que pasa n veces (nR/nH). Emplea para este tipo la designación de *anafórico*, precisando que en realidad no deja de ser *singulativo*, en la medida en que las repeticiones del enunciado responden a las de la historia.
3. Contar n veces lo que pasa una vez (nR/IH). Lo llama relato *repetitivo*.
4. Contar una sola vez, o de una vez, lo que ha pasado n veces (IR/nH). Respondería a un enunciado —ejemplifica Genette— como «Todos los días me levanto temprano». Propone designarlo mediante el término *iterativo*.¹²⁵

No hará falta señalar que en Picón —como en cualquier otro narrador— el dominio de lo **singulativo** resulta abrumador, lo que sin duda no merece mayor comentario: nuestros cuentos tienden a presentar acontecimientos únicos que son narrados una sola vez. Pero ello no significa que no se combine con otros tipos, en especial con el relato iterativo que ofrecen muchos pasajes con sumarios muy rápidos y sobre todo descripciones.

¹²⁵ G. Genette, «Discours du récit...», pp. 145-182, especialmente 145-156. Genette explica que el concepto es una aplicación a la narratología de la noción gramatical de *aspecto*. Un resumen esquemático de la cuestión encontramos en J.M. Pozuelo Yvancos, «Estructura del discurso narrativo», p. 264; y más detallado, y excelente como es habitual en ellos, en C. Reis y A.C.M. Lopes, *Diccionario de narratología: s.v. frecuencia, singulativo, repetitivo, iterativo*; pp. 109-110, 229-230, 220-221 y 130-131, respectivamente.

En efecto, el cuento compuesto solo por un relato singulativo es raro, y se reduce en la práctica a los textos que se construyen exclusiva o muy mayormente en forma de escena. *Cibelesiana*, *El horno ajeno*, *Filosofía*, *Moral al uso*, *El que va y el que viene*, *La muerte de un justo*, *Un suicida*, *Escrúpulos*, *Modesta*, *Divorcio moral*, *La dama de las tormentas*, *La chica de la caja*, *Las apariencias* o *La última confesión* (estos dos en el nivel extradiegético) responderían al modelo.

Más que rara, imposible se revela en la práctica la presencia exclusiva de lo **iterativo** en el relato; imposible en la medida en que habría de tratarse por fuerza de textos meramente descriptivos o ensayísticos. Es esta la razón por la que la única pieza que responde al modelo, *Sabandijas literarias*, no es un cuento estricto, sino una fisiología, como ya hemos expuesto en más de una referencia anterior.

Muy abundante resulta, por el contrario, la mezcla en el cuento de **lo singulativo y lo iterativo** en diferentes supuestos y en diversas proporciones. En algún caso se da una combinación muy equilibrada entre ambos aspectos, como sucede en la fusión de lo narrativo y lo descriptivo de *Después de la batalla*. *El modelo*, sin embargo, ofrece otra formalización: la de un cuento que presenta varios casos breves y rápidos a modo de reiteración o insistencia en el infortunio del personaje, antes de pasar al caso final, más propiamente singularizado. En algunos textos, incluso, asistimos a un dominio relativo de lo iterado: *El olvidado*, *Voz de humildad* y *La jovencita*, por la nítida preponderancia de lo descriptivo, y *La lámpara de la fe*, por la suma de lo descrito y de lo pensado por el personaje, que refleja con precisión el eje semántico del cuento: la razón de la existencia de Juan es mantener encendida la lámpara. Muy significativo es en este aspecto *La vocación de Rosa*, en el que lo iterativo deriva de su carácter textual —se trata de un fragmento de las memorias del personaje—, y del que tomamos un pasaje casi al azar:

Pasaron dos años, durante los cuales aborrecí el oficio. No me sentía artista, no me mareaban los éxitos, no me atraían los hombres, y, en cambio, me hacían sufrir horriblemente la envidia de las compañeras y la grosería de los galanteadores. En fuerza de humillar cómicas y desesperanzar pretendientes, todos se reunieron contra mí: los despreciados y las derrotadas. Comenzaron las habladurías, degeneraron en murmuraciones, transformáronse en calumnias, y pronto quedé reducida a la condición de una de tantas. Según aquella gente, yo era fruta que podían saborear los empresarios por contratas, los autores por papeles, y por dinero cualquiera que estuviese dispuesto a derrocharlo. Mi gusto en el vestir fue calificado de lujo insolente, y lo que ahorré a fuerza de orden pasó por fruto de liviandades (I 381).

En verdad copiosa se revela la presencia, en relatos singulativos, de momentos iterativos, más o menos esporádicos —a veces abundantes—, y en general descriptivos: *El epitafio del Doctor*, *Se vende*, *La monja impía*, *Caso de conciencia*, *Virtudes premiadas*, *Un sabio*, *Doña Georgia*, *La vengativa*, *Amores románticos*, *Los triunfos del dolor*, *Sacrificio*, *El milagro*, *Modus vivendi*, *Las coronas*, *Sacramento*, *Santificar las fiestas*, *Cuento fantástico*, *Los decadentes*, *Cadena perpetua*, *El padre*, *Un crimen*, *Ayer como hoy*, *La lección del Príncipe*, *Relato del homicida*, *Almas distintas*, *Lo pasado*, *Voluntad muerta*, *Lo mejor del hombre*, *La prudente*, *El deber y Modesta* (estos tres últimos, en el relato intradieético). Sin embargo, dependen de la focalización interna en el cuento psicológico, que tan bien maneja don Jacinto. Así piensa Estéfana en *El último amor*:

No; no existían palabras para calificar aquella extraña mezcla de crueldad y grosería, aquella ingratitud...; porque, ¿quién era él? Nadie. Ella, con su influencia, poniendo en juego sus amistades, comprometiéndose, deshonrándose, le había sacado de la nada; con su dinero fue diputado, empezó a bullir, a brillar, a tener personalidad... Los periódicos le llamaban ya *distinguido hombre público*. ¿Qué le pidió en cambio? Un poco de amor: precisamente lo que era incapaz de sentir... Habían concluido para siempre; aunque le viese arrastrarse a sus pies, aunque supiera que no tenía sobre qué caerse muerto, como cuando se conocieron, no le perdonaría. Pero no habría necesidad de rechazarle: la ofensa de aquella noche le cerraba todo camino para intentar la reconciliación.

Lo que acababa de suceder era lo mismo que ella tantas veces le dijo bromeando, por gusto de escuchar sus respuestas, que parecían apasionadas: «Esto es una locura... Si casi puedo ser tu madre... Ya verás cómo te cansas de mí». A lo cual contestaba él mimosamente: «No digas tonterías... Si estás tan guapa...» Y, sin embargo, Estéfana lo comprendía: no, no era posible que una mujer de sus años conservase atractivos para sujetar bajo su imperio a un hombre de treinta (II 136).

Y así Carolina en *Lo ignorado*:

Y siempre lo mismo... Encerrarse, sentarse en aquella butaca, y ponerse a recordar, a cavilar, resucitando lo pasado hasta que todas sus ideas venían a resolverse y condensarse en aquellas dos lágrimas, cuando precisamente todo su empeño era no llorar. Eso no; sufrir, enhorabuena, bien merecido lo tenía; pero llorar, no, porque el llanto quema los ojos, deja señales. Le preguntarían la causa, y entonces ¿qué contestar?, ¿qué decir? Una mujer joven todavía y en plena sazón de hermosura, rica, mimada por su marido y con una hija de diez y siete años tan bonita como ella fue cuando los tenía, una mujer, en fin, por todos conceptos digna de estimación y respeto, hasta de envidia, ¿en qué podría fundar sus quejas y sus lágrimas?

Y, sin embargo, en estando sola se sentía acometida de una tristeza tan negra, de una amargura tan sin consuelo, que únicamente hallaba desahogo y alivio con aquellos mismos suspiros que tenía que sofocar y aquellas mismas lágrimas que

tenía que tragarse. Su monólogo mudo era siempre igual: la historia de su culpa, que constantemente evocaba recordándola con ensañamiento para echarse en cara su debilidad, su locura, su ingratitud, su perjurio y su infamia. ¡Qué historia tan sencilla, tan breve y tan horrible! Caída sin lucha, falsa visión de amor engañoso, adulterio vulgar sin poesía ni disculpa, y, por fin, desengaño brutal, imprevisto y cruel, aun dada la enormidad del delito. ¡Cómo quedaron las ilusiones pisoteadas y la conciencia manchada para siempre! ¡Oh, si pudiese arrancarse de la memoria todo aquello! (II 235).

En muchas ocasiones, la combinación de lo iterativo y lo singulativo a la que nos vamos refiriendo no es más que la faceta temporal del reflejo del tránsito de la descripción a la narración, o de los antecedentes al caso, que se da en los inicios de no pocos textos, como encontramos en *Lo ideal*, *El cementerio del diablo*, *El santo varón*, *La buhardilla*, *La Nochebuena del guerrillero*, *La recompensa*, *Lobo en cepo*, *El hijo del camino*, *Hidroterapia y amor*, *Contigo pan y... pesetas*, *Los grillos de oro*, *Envidia*, *La prueba de un alma*, *Las consecuencias*, *Redención*, *La Perla*, *Aventura*, *El pobre tío*, *Una venganza*, *La casa de lo pasado*, *El guarda del monte*, *Rosa la del río*, *Cura de amores*, *La Vistosa*, *Drama de familia*, *Los favores de Fortuna* y *Cosas de ángeles* (de comienzo ensayístico estos dos últimos). A los que aún puede sumarse algún otro que nos servirá como muestra. De este modo se inicia *La prueba de un alma*, con el esbozo de la situación:

Durante el verano de 188... la concurrencia de bañistas fue en Saludes mayor que nunca: desde la fundación del balneario no se había visto allí tanta gente, ni tan lucida y bulliciosa.

Los enfermos graves eran pocos, y, como por razón de su estado se hallaban recluidos en sus habitaciones, no molestaban a los que querían divertirse; los cuartos eran limpios; la comida, si no muy delicada, abundante y sabrosa; las camas, aceptables; el campo, delicioso, y las excursiones salían baratas; de suerte que todo el mundo estaba contento, sin acordarse el bolsista de sus negocios, ni el empleado de su oficina, ni la mujer hacendosa de los quehaceres de su casa, ni mucho menos el estudiante de sus libros; las niñas en estado de merecer disfrutaban bastante libertad para dejarse galantear a sus anchas por los muchachos; y, según malas lenguas, de igual libertad se aprovechaban algunas casadas, si no para permitir que allí mismo fuese invadido el cercado ajeno, a lo menos para demostrar que no lo defenderían con tesón extraordinario cuando, de regreso en la corte, fuesen menor el peligro de la murmuración y las ocasiones más seguras (II 37-38).

En *El agua turbia*, los antecedentes del caso llevarán al narrador a abrir el texto con el retrato del padre de familia:

Don Luis Nestares era un pobre viejo bonísimo, incapaz de hacer daño a nadie en provecho propio, aunque el lucro fuese grande y quedara la picardía impune. Carácter severo y firme, pertenecía a esa clase de hombres que, imaginando saber cuál es el camino recto en todas las ocasiones de la vida, lo siguen sin dar rodeos ni meterse por atajos. Su inteligencia no pasaba de mediana; pero su bondad y su entereza eran tan poderosas, que movido de ellas, casi siempre acertaba; por mal que le salieran las cosas, le dejaban la conciencia tranquila de haber elegido lo justo, y el ánimo satisfecho de haberlo procurado (I 389).

En tanto que *La verdadera* da comienzo con una presentación del espacio que será esencial en la narración:

Cada vez que la anciana y riquísima señora doña Teresa Remanso de Tajuña se dirigía hacia la habitación que en su casa llamaban *el rastro de la abuela*, sus dos nietas Estéfana y Pilar echaban a correr tras ella por galerías y salones, seguras de que como lograran entrar allí no saldrían con las manos vacías.

Nombre de *rastro* daban por broma todos los individuos de la familia a una espaciosa estancia de más de diez metros en cuadro, llena de arcas, arcones, bargueños, taquillas, cómodas, vitrinas, cofres y armarios henchidos de prendas de ropa, trozos de tela, retazos de flecos, blondas riquísimas, encajes preciosos, abanicos y rosarios de labor primorosa, figurillas de porcelana, cintas, lazos, hebillas, broches, alhajas y chucherías antiguas o simplemente viejas, de esas que nuestros padres miraban con indiferencia y ahora se pagan a peso de oro; todo lo cual conservaba doña Teresa, en parte por ser muy guardadora, y en parte por cierta propensión melancólicamente poética que le impulsaba a ver en cada objeto un recuerdo de un momento de su vida (II 282).

Variante de este movimiento es el que se da en los cuentos que se inician con la historia pasada o la presentación del protagonista, ya sea en el nivel intradieгético, como se ofrece en *Las apariencias* o *La prudente*:

Pasaba los inviernos en el maldecido conventuco y los veranos con mis padres; pero como el verano es la época de los viajes, puedo asegurar que de niña no he conocido ni mi casa ni la vida que se hacía en ella. Me sacaban del colegio, por ejemplo, el quince de junio, a los dos o tres días salíamos en el expreso del Norte para Biarritz, pasábamos el mes de septiembre en París y a primeros de octubre a Madrid, es decir, al colegio. En las vacaciones de Nochebuena, mi casa parecía un almacén de cuanto Dios crió: todo era hacer y recibir regalos, adornar salones y preparar cenas; en Carnaval, cosa parecida: trajes por acá, figurines por allá y telas por todas partes; el santo de mi madre, comida de etiqueta; el santo de mi padre, otra fiestecita (*La prudente*, I 166-167).

O en el nivel extradiegético, como en *El socio*, *La Nochebuena de los humildes*, *El gorrión y los cuervos*, *El gran impotente*, *El nieto*, *Candidato* y *Lo imprevisto*, cuentos en los que hallamos retratos excelentes. Valga como muestra este fragmento del de Fructuoso Cupón:

Era de los que creen a pie juntillas en la brutal y despiadada omnipotencia del oro. Amistad, influencia, bienestar, cariño, consideración y amor le parecían mercancías más o menos caras en la compra de las cuales pueden servir de mediadores el trabajo, la honradez, la constancia, la astucia y hasta la delicadeza, mas todo y siempre supeditado al dinero en distinta cantidad, según los casos. Para Fructuoso Cupón el mundo era una Bolsa grande y la Bolsa un mundo chico: nada existía que no fuera cotizabile. No había, según él, mala situación que no se aliviase con bienes materiales, ni alegría que no aumentara con ellos, ni dificultad que no superasen, ni virtud que no pusieran a prueba. En la aplicación de estas ideas era maestro, pues sabía perder lo menos para conservar lo más, arrepentirse o arriesgarse a tiempo, fiar al honrado, precaverse contra el pillo, y partir ganancias con todos, dándose con la menor parte por pagado y contento cuando el sentar plaza de desinteresado pudiera valerle en lo porvenir más de lo que arriesgase al presente. No vivía esclavo del vil placer de atesorar sin objeto, no era su error el de adquirir a todo trance para conservar estérilmente lo adquirido: su pecado consistía en creer que todas las puertas se abren con llave de oro, y dádivas quebrantan peñas. Decía que, pues juguetes seducen al niño, amoríos al mozo y vanidades al hombre, todos se venden; que a veces quien en apariencia regala, en realidad compra; que no hay en la tierra traición que no exija precio ni virtud que no espere pago (*El gran impotente*, II 32-33).

Por el contrario, en alguna ocasión lo iterativo se produce en el lugar estratégico por excelencia del cuento, en el desenlace, creando con ello una fuerte ilusión de realidad:

Al día siguiente *Gasparón* se puso a pedir limosna al pie de la soberbia casa donde vivía el fabricante. Allí está siempre junto a la verja de remates dorados, cerca de una ventana, tras cuyos cristales caen en amplios pliegues los cortinajes de seda: allí se le ve de sol a sol mostrando el muñón cicatrizado, destacándose el bulto haraposos de su cuerpo sobre la fachada de mármol, y llevando siempre colgado al cuello un cartelillo en que se leen estas palabras: INUTILIZADO EN LA FÁBRICA DE DON MARTÍN PEÑALVA.

Súplicas, amenazas, ofertas para que se retire, cuanto se ha intentado ha sido en balde. Allí está cuando el rico industrial, nuevo señor del feudalismo moderno, sale a sus placeres y sus agios; cuando su esposa vuelve de rezar, y cuando sus hijas van a saraos y fiestas envueltas en primorosas galas.

Aquel mendigo en la puerta de aquel palacio es una afrenta viva: y es también una tremenda profecía.

La mano con que pide parece que amenaza (*La amenaza*, I 239-240).

Se ofrece así el resultado de la acción, en epílogo o posdata presente en algún otro relato. Como en *Todos dichosos*, que se cierra dando cuenta de la situación *actual* de padre, hija y yerno: «Se casaron. Don Eduardo es libre. Castora es dichosa, muy dichosa. Ignora que en cierto teatrillo por horas hay una segunda tiple, Venus en el cuerpo, gata en la voz, que casi todas las noches ve caer a sus pies una magnífica corona» (I 234). O en *El ideal de Tarsila*, que también recoge las consecuencias del caso narrado, aquí las de la travesura de Tarsila tras trocar los envíos de los respectivos bordados al confesor y al amante de sus dos primas:

De allí a pocos meses, Tarsila se confesaba muchas mañanas con el padre Doldolino, a quien tenía encantado por su modestia y su humildad.

De noche iba Carlos a verla. Sabiendo lo mucho que le gustaba *Dafnis y Cloe*, le esperaba ella con el libro sobre la mesa del gabinete. Pero leían poco; porque él había discurrido un juego más bonito que la novela. Sentados ambos en la misma butaca, Tarsila iba leyendo lentamente, y por cada vocal que pronunciaba le daba él un beso. Nunca llegaron a la segunda página (I 158).

Digamos, para finalizar, que no hay entre nuestros cuentos relatos propiamente **repetitivos**, sino momentos o motivos repetidos en unos pocos textos, no muchos. Y ello es lógico, si pensamos que los rasgos constitutivos del género —comenzando por sus dimensiones— no abonan razonablemente la presencia del *leit motiv* o del elemento recurrente.

Sin que puedan calificarse estrictamente de tales, algo de repetitivo hallamos en textos como *¡Venganza!* (en la medida en que se insiste en lo reiterativo de las bromas de Periquito), *La muerte de un justo* (en las preguntas iniciales sobre lo que ha sido de unos y otros compañeros de estudios, I 143-144: «¿Qué se hizo de Pepe Vareta?», «¿Y Marcos Cea?», «¿Y Antonio Sobrede?», «Y a Juan Guerazu, ¿le ves?»), y sobre todo en *Lo ignorado*, donde sí que se ofrece una marcada correlación en los pensamientos iniciales («¡Si lo supieran!», II 234) y finales («¡Dios mío, Dios mío, si lo supieran!», II 238) de Carolina. Por lo demás, solo aparece en momentos, que subrayamos, de un par de cuentos:

Y mientras ella, llena de rabioso asombro, leía la tarjeta y miraba el ramo, la doncella decía:

—Es del caballero inglés. He hablado mucho con su criado. Dice que viajan por todo el mundo, que su amo es *clon*, de los que en el circo hacen reír, que gana un dineral, le pagan cuanto pide..., una barbaridad; vive como un gran señor y todo se lo gasta con las mujeres...; es muy generoso y muy espléndido. Cuando le gusta una, le da el oro a manos llenas...

El ramo no llegó a tocarlo; la tarjeta se le cayó de las manos.

Se desnudó llorosa, temblando de ira y de vergüenza, mientras la doncella repetía:

—Cuando le gusta una, es espléndido...

No pudo dormir. Pasó la noche combatida de mil crueles pensamientos, acordándose del tren, de los besos, del burro y del marrano amaestrados, de aquel hombre despreciable y grotesco con su traje cuajado de monedas de oro, de las bofetadas que le dieron y, sobre todo, de las palabras de la doncella: «Con la que le gusta es espléndido» (*Fruta caída*, II 114-115).

A las habitaciones de doña Ana solo subían una prima, algo menos anciana que ella, esperanzada con migajas de la testamentaria; una ahijada, que se forjaba las mismas ilusiones; el administrador, el médico y un sobrino que, pensando racionalmente, había de heredarla, pues era la persona que le estaba unida por más cercano parentesco y a quien siempre mostró mayor inclinación.

[...]

En el gabinete inmediato estaban la prima y la ahijada pobres, esperanzadas con que aquella muerte pusiese término a sus apuros, una criada envejecida en la casa, el administrador y el sobrino, que, pensando racionalmente, había de ser heredero (*Redención*, II 124 y 126).

5.4. El transcurso del tiempo

Aspecto complementario del anterior es el del paso del tiempo, que consideraremos en las marcas o referencias temporales que el discurso proporciona sobre el progreso o transcurso de la historia.

Con frecuencia es el único factor temporal que se delimita expresamente en el discurso, lo que supone la cercanía implícita de la enunciación al enunciado, pero no creemos que ello tenga mayor relevancia. En todo caso, las precisiones suelen ser mínimas. Por ejemplo, en *Las consecuencias*, apenas si van más allá que las contenidas en los dos momentos aludidos a través de estas palabras: «Cierta noche» (II 118), y «Pasaron dos meses. Una hermosa tarde de primavera...» (II 120). Muy generales son también las de *Lo mejor del hombre*: «En los comienzos de vivir allí, como era invierno, el balcón estaba casi constantemente cerrado; pero a fines de mayo comencé a dejarlo abierto algunos ratos mientras escribía» (II 423); y más adelante: «De allí a pocos meses...» (II 427). Abundan más en número, pero no en exactitud, en algunos cuentos de desarrollo temporal extenso, casi siempre en sumarios de antecedentes del personaje o de la situación: *El padre*, *Cura de amores*, *Lo pasado*, *La Vistosa*. Varios, no obstante, sí precisan el lapso de tiempo que media entre los antecedentes y el caso: seis años en *Rosa la del río* (II 317), siete años desde la llegada a Madrid de la protagonista de *Elvira-Nicolasa* hasta su conversación con el narrador (II 27), tres o cuatro desde el episodio en el pueblo que cuenta a aquel (II 28).

Algunos relatos de duración temporal corta o no muy larga ofrecen menciones del paso del tiempo en la progresión de la narración. En *Los decadentes*, «a las cuarenta y ocho horas de llegar a Chorritos estaban Adolfo y Pepe renegando de su mala

estrella» (II 139), hasta el punto de que no se verán dispuestos a aguantar allí «doce o catorce días» (II 140); deciden irse a Biarritz «mañana mismo» (II 140), hacen el equipaje «aquella noche» (II 140), pero «a la mañana siguiente» (II 141), ya dispuestos a marchar, aplazarán la partida al descubrir a Elena, a la que intentarán seducir; cuando «una noche» (II 142) oigan que «a la mañana siguiente» (II 142) la joven y su tía y acompañante van a ir a una fuente; y allá se encaminarán... a fracasar de una vez por todas. No muy diferentes en cantidad y calidad son las alusiones de *Desencanto*, también cuento de veraneo (II 364, 371, 373, 376, 379), que no detallaremos aquí. Aunque escasas, por la propia naturaleza del relato, muy precisas son las de *El horno ajeno*: cuatro días pasan del capítulo I al II (I 340), tres días del II al III (I 342), y unas horas del III al IV (I 343).

Asimismo, algunos cuentos de más larga extensión temporal presentan marcas abundantes o relativamente abundantes de ese transcurso: *Modus vivendi*, por ejemplo (II 65, 69, 70, 71), y tal vez sobre todo *El pobre tío*, donde, en los treinta años que median del ayer del personaje (II 178) al hoy del narrador (II 184), además de algunas del tipo «un día», «una mañana»..., encontramos estas referencias principales: «Siendo casi niña, estuvo Adela enamorada de su primo Julián...» (II 178), «El amorío duró un año...» (II 178), «Pasados dos años, huérfana ya de padre y madre...» (II 178), «Acabada la luna de miel...» (II 179), «En dos años tuvieron dos hijas, Petra y Luisa...» (II 179), «A los diez y seis y diez y siete años, respectivamente, eran insoportables...» (II 179), «Teniendo ya las hijas diez y ocho y veinte años, su digno padre murió de repente...» (II 180), «Durante el primer año de orfandad, Petra y Luisa fueron poco exigentes...» (II 180), «Al cabo de un año...» (II 182), «A los diez días del entierro...» (II 183), «Hoy van mejor vestidas que nunca...» (II 184).

Curioso es, en este sentido, el contraste que se establece entre las dos narraciones largas que emplean en exclusiva el molde epistolar: mientras que en *El peor consejero* no se da el año en el encabezamiento de las cartas, pero sí el mes y el día (van desde el 26 de marzo hasta el 26 de junio del año siguiente), en *Rivales* no hay más encabezamiento que el del lugar («Londres...», «Madrid...», así literalmente en el texto, puntos suspensivos incluidos). Cosa que se explica de sobras por el realismo de la primera y el idealismo, relativo, de la segunda.

Bien significativa resulta también la ausencia casi absoluta de marcas temporales en un cuento como *La jovencita*, lo que contribuye a dotar al texto de la rapidez e intensidad que persigue. Y mucho más lo es su presencia en otros varios en los que estas referencias del transcurso temporal se antojan fundamentales. Así, en *El último amor*, la brevedad y la inmediatez quedan netamente perfiladas en los momentos inicial y final del relato: Estéfana llega a su casa a altas horas de la noche («En el silencio de la madrugada...», II 135), con el desengaño de su fracaso, y pronto se

levantará para ir decidida a la iglesia («Muy temprano se tiró de la cama...», II 138). Excelente se revela en este sentido *Lo ignorado*, donde las tres marcas temporales abren, abrazan y cierran respectivamente el ensimismamiento del personaje:

Así permaneció un rato muy largo, tal vez horas, hasta que al dar las siete la sacó de aquella especie de estupor el timbre sonoro y penetrante de un reloj magnífico... (II 234).

Faltaba una hora [para que llegasen su hija y su marido], una hora que podía estar sola con sus pensamientos, repitiéndoselos, estrujándolos con la imaginación... (II 235).

El gabinete había quedado completamente a oscuras. Los resplandores de las tiendas de enfrente se reflejaban en los espejos y en los cristales de los cuadros; en la chimenea la leña húmeda gemía tristemente y la péndola del reloj se movía con ruido acompasado y rítmico... (II 237-238).

Para finalizar, en *La cita*, el paso del tiempo se convierte verdaderamente en protagonista mudo del relato, con la plasmación psicológica que alcanzan las numerosísimas referencias que se ofrecen en un texto de muy reducida extensión:

«Mañana a las diez —dijo al importuno que venía asediándola—; pero nada más que entrar y salir, unos minutos..., con la condición de que tendrá usted juicio... y nada de locuras». Después pasó la noche hostigada por el recuerdo de la *imprudencia* que iba a cometer... (I 159).

Él encargó que le despertasen temprano; durmió mal, madrugó, y se vistió casi como para visita de cumplido (I 159).

Según las manecillas del reloj iban avanzando lentamente, comenzó a recapacitar si todo estaba dispuesto y en su punto. Nada ni nadie podría turbar su dicha: la portera estaba advertida de que no dejase subir sino a la señora que había de llegar al dar las diez; los criados habían sido por él engañosamente alejados... (I 159).

¡Menos diez! Hasta las flores, mal puestas en los búcaros, caídas y doblados los tallos, parecían cansadas de esperar. Nada interrumpía el silencio... (I 160).

¡Menos cinco! Entonces fue al balcón, y apoyada la frente contra el vidrio, miró hacia la calle que enfilaba con el portal, y por donde ella debía venir. Así permaneció un rato, que se le antojó muy largo; mas cuando dirigió de nuevo los ojos al reloj, apenas se habían movido las agujas... (I 160).

El reloj marca las diez en punto: por fin su máquina produce un quejido metálico, y el timbre suena pausadamente. ¡Qué intervalo tan largo entre una y otra campanada! Hasta los objetos parece que aguardan impacientes... (I 160).

5.5. Tiempo y voz

No volveremos a insistir en la estrecha conexión que se establece necesariamente entre estas categorías más que para considerar dos aspectos en los que se hallan en la

práctica solapadas, el de la relación temporal enunciado-enunciación y el del tiempo verbal empleado en el relato, que a su vez constituyen también dos caras de la misma moneda.

El más somero examen de nuestros cuentos nos hace observar que casi siempre la narración es ulterior a los acontecimientos, esto es, se cuentan hechos presentados como pasados —y en tiempo verbal pretérito— con respecto al momento de la enunciación. Inútil resultará, en consecuencia, dar ejemplos de lo que es norma habitual. Anotaremos, por tanto, lo que se aparte de ella, es decir, la simultaneidad de enunciado y enunciación —expresada en tiempo verbal presente—, y la combinación, superposición o intercalación en el relato de la simultaneidad y la ulterioridad. No hay ningún caso, ni parece que razonablemente pueda haberlo, de narración anterior al acontecimiento, de discurso previo en el tiempo a la historia, predictivo, que iría por tanto enunciado en tiempo verbal futuro.

Dentro del **relato ulterior** a los hechos presentados, siempre en tiempo verbal pasado, no cabe señalar más que la particularidad de la doble ulterioridad que encontramos en cuentos que se sustancian en dos niveles, con el acontecimiento relatado por un narrador extradiegético, dentro del cual se contiene el de un narrador intradiegético; esto es, la narración primaria se presenta como pasada respecto del momento de la enunciación, y la narración secundaria se presenta como pasada respecto del momento de la narración primaria. Así sucede, con diversidad de circunstancias en las que no cabe detenerse, en un buen número de cuentos, como son *La muerte de un justo*, *La prudente*, *Un sabio*, *Doña Georgia*, *Las apariencias*, *Los grillos de oro*, *La gran conquista*, *Elvira-Nicolasa*, *Modesta*, *Desilusión*, *La casa de lo pasado*, *La dama de las tormentas*, *Los dos sistemas*, *La Vistosa*, *La última confesión*, *Divorcio moral*, *Drama de familia* y *La chica de la caja*. En alguno de ellos llega a esbozarse un tercer nivel temporal pasado, que solo se marca con claridad, a nuestro juicio, en *El deber*, donde hallamos la sucesión de estas tres voces y estos tres tiempos: 1) el narrador presenta brevemente la tertulia (II 129); 2) don Cristóbal cuenta a los asistentes un crimen de sus tiempos de juez, veinte años atrás (II 129-134); y 3) doña Carlota declara a don Cristóbal los antecedentes y el crimen mismo que ha cometido (II 132-134).

En algunos cuentos, pocos, se produce un **relato simultáneo**, en tiempo presente, haciendo coincidir la historia y el discurso, el enunciado y la enunciación. Son aquellos que adoptan la forma de escena, teatral o dramatizada, como ocurre en *Cibelesiana*, *El horno ajeno*, *Filosofía*, *Moral al uso* y *El que va y el que viene*, y sobre todo en *Boda deshecha*, donde este empleo del presente fundamenta uno de sus más señalados valores, produciendo no solo esa sensación de inmediatez, esa ilusión de cosa vivida, sino posibilitando la fusión de narración y descripción, que confiere al texto una densidad y una intensidad excepcionales. Este es su comienzo:

Cae la tarde. La marquesa de Valplata está en su gabinete, medio tumbada sobre una butaca larga y apoyando la cabeza contra un montoncillo de pequeños cojines de raso. Desde la habitación, que pertenece a un piso bajo, se ve un trozo de plaza ajardinada, con céspedes húmedos, paseos estrechos, la arena convertida en barro seco por el tránsito y las escarchas, la casilla del guarda con una hoguera ante la puerta, y varios arbustos escuetos, de cuyas ramas cuelga todavía alguna hoja seca que no han logrado arrebatar los vientos.

La Marquesa, fija la vista en la vidriera del balcón, mira pasar indiferente las gentes que cruzan por la plaza. Su figura inmóvil, como inanimada, se dibuja encima de la butaca, destacando los ropajes blancos sobre el raso negro del mueble. Tiene una mano escondida entre los rizos despeinados y negros, caída la otra a lo largo del cuerpo, sosteniendo un abanico japonés con que momentos antes evitaba el resplandor molesto de las llamas de la chimenea, y por su falda, vueltas las páginas contra la tela, va resbalando hacia el suelo una novela francesa que ya ha dejado de leer por faltarle la luz (I 121).

Por el contrario, bastante abundante y variada resulta la combinación en el mismo texto de **relato ulterior** y **relato simultáneo**, o sea, la plasmación de una doble perspectiva temporal que asocia en el cuento el presente y el pasado, el hoy y el ayer, el tiempo de la enunciación y el tiempo del enunciado.

En varios cuentos de juventud aparece como recurso constructivo de estirpe romántica: es la evocación de lo otrora sucedido en un lugar hoy abandonado o en ruinas. Así se inicia *La lámpara de la fe*, de 1878:

En un paisaje agreste y pintoresco, entre Valhondo y Los Helechos, a la derecha del camino, se alzan, en la linde de un espeso bosque de castaños, las ruinas del convento de Santa Rosalía. Del que fue en otra época soberbio monumento, solo quedan en pie arcos rotos que lentamente van envolviendo en su hojarasca verde las plantas trepadoras, columnas caídas en tierra, casi enteramente sepultadas entre las altas hierbas, y alguna estatua de príncipe o de santo, sobre cuyo ropaje de granito rastrean las lagartijas y brincan las ariscas cabras. Los que parecen montones de escombros hacinados por la saña del tiempo y la mano del hombre, fueron en otro tiempo fortísimos muros y altas tapias; el ancho espacio, cercado todavía, donde hoy crecen sin temor a la hoz el jaramago y las ortigas, fue huerto de sabrosas hortalizas y ricos árboles frutales; donde hoy reina el silencio menos perturbado, allá por los años 1700, se oía a la caída de la tarde la voz de la campana que llamaba a la comunidad al templo (I 81-82).

No es muy diferente del procedimiento empleado en *El cementerio del diablo*, de 1880, que también se abre con la descripción del marco espacial en tiempo presente:

El antiguo convento de frailes benedictinos que, situado cerca de Ferrara, fue a mediados del siglo xv uno de los más notables monumentos de Italia, es hoy

una ruina que apenas da idea de la soberbia morada de aquellos siervos del Señor. Informes murallones, torres vacilantes sobre cimientos poco firmes, arcos rotos, columnas mal seguras, techos hundidos, puertas y ventanas abiertas a los vientos, esto es lo que queda del edificio en otro tiempo destinado a lugar de meditación, holganza y rezo (I 97).

Se prolongará aún con detalle la descripción (I 97-99), a partir de la cual queda establecido el tiempo de la enunciación, ulterior al del caso que se narra, en pasado, acto seguido:

Hacia ya muchos años que el patio convertido en cementerio estaba completamente abandonado; la soledad reinaba sobre la hermosa ruina, que olvidada por el hombre se iba haciendo de más solemne aspecto a medida que las aguas y los vientos obscurecían la piedra, como si en ella se infiltrasen las nieblas que los inviernos engendraban, cuando los aldeanos de la comarca, los pastores y algún que otro viajero a quien la repentina tormenta obligó a guarecerse bajo aquellos muros, observaron que allí vivía un hombre, un ser extraño que, huyendo de los vivos, había buscado la paz entre los muertos. Corrió luego la noticia por los lugares vecinos, y no faltó quien se desviase de la senda que debía seguir para pasar junto a la ruina misteriosa, escudriñándola con curiosa mirada, ávido de saber quién era aquel que de tan medroso sitio había venido a hacerse habitación (I 99).

Contado el cual, el narrador volverá al espacio de las ruinas, esto es, al tiempo de la actualidad:

Hoy las nieblas y las lluvias cubren de verde y afelpado musgo las solitarias tumbas; el viento del otoño arremolina y amontona sobre ellas las hojas secas que en lluvia de oro caen de los copudos árboles; sobre la losa sepulcral del orgulloso se gozan con el sol las lagartijas, y en la tierra que cubre los últimos restos del humilde crecen vigorosas y se arraigan lozanas la siempreviva y el rosal silvestre (I 105).

Este planteamiento del cuento que va del presente al pasado y de la descripción a la narración aflora aún en textos posteriores, ya liberados del lastre romántico, como *El guarda del monte* y *Rosa la del río*, que se inician con la mención actual del lugar, o *La Perla*, con la descripción del personaje, a las que sigue el caso o acontecimiento. En *Los favores de Fortuna* se da la particularidad de que el inicio en presente es ensayístico (capítulos I y II, que comienzan: «No hay divinidad a quien se rinda culto más sincero y universal que a la Fortuna. Los hombres, desde que empiezan a serlo, en lo que llaman edad de la razón, le consagran la vida...», I 432); luego seguirá el caso (capítulos III y IV: «En cierta ocasión se enamoraron de Fortuna tres hombres:

Carlos Tizona, mozo de arrojo extraordinario, para quien la mejor razón era la espada; el doctor Infolio, que sin ser viejo casi lo parecía de tanto haber estudiado; y un tal Lepe, último vástago de una familia proverbial por lo lista...», I 433). Muy raro es el tránsito de presente a pasado en el cuento estrictamente narrativo, sin marco inicial, cosa que sucede —con tan escasa justificación como valor literario, a nuestro juicio— en *Dichas humanas*.

La asociación o superposición de pasado y presente sigue a veces otro orden y otras pautas. *La cita* pasa de la perspectiva ulterior a la simultánea, del tiempo pretérito al actual, en dos mitades, casi idénticas en extensión, que se articulan en este pasaje (todo lo anterior es pasado, todo lo posterior es presente), citado en su comienzo algo más arriba:

¡Menos cinco! Entonces fue al balcón, y apoyada la frente contra el vidrio, miró hacia la calle que enfilaba con el portal, y por donde ella debía venir. Así permaneció un rato, que se le antojó muy largo; mas cuando dirigió de nuevo los ojos al reloj, apenas se habían movido las agujas. En balde intentó distraerse leyendo un periódico; parecía que las letras, mofándose de él, bailaban haciéndole burla. Su imaginación tomó el rumbo que quiso, y comenzó a fingirse la figura de la mujer esperada. «¡Es tan difícil que una señora sea puntual! ¡Tardan tanto en vestirse!» Con los ojos desmesuradamente abiertos, haciendo abstracción de cuanto le rodeaba, creyó verla engalanándose astutamente para venir a rendírsele... Las ropas interiores son finísimas, están adornadas de estrechas cintas de colores y exhalan delicados aromas; las medias son oscuras, como pide la moda; ya se calza los bien formados pies con pequeños zapatos de tafilete; ahora se pone el corsé lleno de vistosos respuntes, y encima el cuerpo de ligera batista que usan *ellas* para no ensuciarlo; en seguida el vestido que oculta el nacimiento del pecho y los hermosos brazos desnudos... como acaso él los verá luego; la falda cae resbalando a lo largo de la enagua. Se abrocha de prisa, busca entre varias horquillas un alfiler largo para el manto y se lo prende, dejando que el velo venga a sombrear dulcemente la cara... Los guantes, una pulsera lisa de plata, nada que tenga pedrería... Ya está. Aún falta algo: pudorosa, aun a solas, se vuelve de espaldas a la puerta y se estira una media (I 160).

En *La novela de una noche* el tiempo ulterior del capítulo primero viene dado por la forma narrativa, mientras que la simultaneidad del segundo es deudora de la forma escenificada o teatral. *Las lentejuelas* y *Boda de almas*, cuentos sin narrador, presentan actualidad (implícita) en el diálogo, y ulterioridad en lo narrado en él. Algo parecido sucede en los textos que ofrecen un proceso de enunciación escrito: en *El retrato*, *El peor consejero*, *Rivales*, relatos epistolares los tres, la actualidad de la redacción de cada carta resulta ulterior, obvio es decirlo, al contenido narrado en ella; como en *La vocación de Rosa*, donde se marcan con nitidez los dos planos tem-

porales, en pasajes, por ejemplo, como este (disculpe el lector los subrayados, tal vez innecesarios, con los que queremos señalar los dos tiempos implicados): «No quiero hablar del largo proceso de mis dudas, mis vacilaciones y mis sufrimientos. Lloré mucho, y el día que Pepe me ofreció su amor, lo acepté con todas sus consecuencias mediante una condición: que me sacara del teatro» (I 382).

También proceden de lo ulterior a lo simultáneo varios cuentos en pasado que el narrador actualiza en una posdata o epílogo, breve por lo general, en presente. Así ocurre en los párrafos finales de *La amenaza* o *Todos dichosos*, transcritos poco más arriba a otro propósito¹²⁶, y en estos otros textos, que, tras el caso estricto, traen respectivamente:

Hoy van mejor vestidas que nunca; pero siempre de luto, aunque ha pasado mucho tiempo, y cuando hablan del muerto ante las amigas, dicen melancólicamente:
—Nuestro pobre tío don Julián, que esté en gloria... (*El pobre tío*, II 184).

Hoy vive solo, es libre, no se queja de nada, trasnocha, y si cuando come fuera, sin avisar, la criada se permite decirle que aquello es guisar y gastar en balde, responde altiva y majestuosamente:

—¡Calle usted! ¡Aquí no manda..., ni ha mandado nunca, nadie más que yo! (*Lo imprevisto*, II 190).

Casados están: él ha dado un bajón tremendo; ella es una de las mujeres más elegantes y que más gastan en Madrid (*Narración*, II 389).

Ulterioridad con algún apunte de simultaneidad hallamos en *Las plegarias* y sobre todo en *Lo más excelso* («Realizó su propósito con verdadera magnificencia, y ya está construido el limpio y cómodo refugio donde van a comer el pan de la caridad las que no pueden ganarlo con la aguja», II 277). Una mezcla curiosa de ambas se da en *Ayer como hoy*, donde la estampa inicial, en pasado, y la central, en presente, acaban confluyendo en el espacio y en el tiempo en la parte final; también en *Tentación*, donde la narración aparece simultánea en las cartas y ulterior en el capítulo intermedio narrado; y sobre todo en *La vengativa*, que funde los momentos de la enunciación y del enunciado proyectando la doble perspectiva del narrador: antes y ahora, juventud y madurez, experiencia e inexperiencia. Por ejemplo, en este pasaje, de entre otros posibles:

Rita era sincera, natural y modesta: para ser feliz le bastaba querer y ser querida, importándosele muy poco los vestidos, las galas y perifollos con que otras se vuelven medio locas. Le gustaba la ropa interior algo fina y perfumada, pero le tenían sin cuidado las modas y los adornos. Semejante a las hijas de los confiteros, que suelen no comer dulces, las sedas, los rasos y los encajes la dejaban indiferente y fría.

¹²⁶ En el anterior apartado 5.3.

En cambio, yo tenía la debilidad de *presumir y pintarla*: era presuntuoso y vanidosuelo; en vestirme, imitando a los que suponía elegantes, gastaba relativamente más que en comer, y como disponía de poquísimos dinero, iba, sin sospecharlo, hecho un verdadero mamarracho. Ahora me doy cuenta de ello, porque entonces creía ir tan majo y bien compuesto que, recreándome en mí mismo, me miraba de reojo en los escaparates de las tiendas. Esta falta de juicio, en lo que se refiere al modo de vestir, por ejemplo, no era más que una manifestación secundaria de mi vanidad, un detalle que apenas puede dar idea de lo tonto que yo era, con esa tontería propia de los pocos años, que consiste en atribuir importancia a cosas que no la tienen. Hecha esta confesión, se comprenderá fácilmente que la posesión de Rita no podía satisfacerme por completo (I 296-297).

Esta combinación en la enunciación del tiempo ulterior al de la historia y del tiempo coincidente con el de esta llega a adquirir incluso una triple perspectiva temporal en algunos cuentos. En *Lo ideal* hay una primera simultánea («El doctor Nulius fue un hombre verdaderamente extraordinario. Aún me parece que le veo: alto, seco, nervioso...», I 90) y una doble ulterior sucesiva, en la que comienza contando el narrador, y sigue luego el doctor Nulius dentro del relato del narrador. El tiempo de la enunciación de *El santo varón* es primero coincidente (descripción) y luego ulterior (narración) en el capítulo I (I 124-125), y simultáneo en la carta del capítulo II (I 126-127). Mientras que en *Sacrificio* (I 436-441) es simultáneo en la enunciación de la carta y ulterior en el enunciado, y ulterior también en el diario, cuyo enunciado es posterior en el tiempo al de la carta.

Hasta aquí el análisis interno de los cuentos de Picón desde presupuestos esencialmente narrativos. Quedan pendientes aún, para la entrega final de esta serie, algunas cuestiones textuales e intertextuales que vincularán los relatos breves de Picón con el resto de su obra, por una parte, y, por otra, con la literatura anterior y posterior, amén de la consideración del autor en los rasgos dominantes de su estilo, en su trayectoria como escritor de cuentos y en las tendencias estéticas que estos traslucen.