

LOS ESPACIOS CAMPESTRES ASTURIANOS EN LA NARRATIVA DE ARMANDO PALACIO VALDÉS¹

Por Souad Ragala

LA GEOGRAFÍA NOVELÍSTICA ASTURIANA DE ARMANDO PALACIO VALDÉS

Palacio Valdés escribe y publica sus novelas en una época donde el sentimiento regionalista está muy desarrollado. El escapa a la corriente general y no encierra su producción literaria en una región determinada como es el caso de Rosalía de Castro (Galicia), Jacinto Verdaguer (Cataluña) o el José María de Pereda que, salvo *La Montálvez*, sitúa casi toda su narrativa en Santander y La Montaña.

Palacio Valdés pasea su pluma por varias provincias y ciudades españolas y plasma de igual modo sus observaciones y su sensibilidad. Regiones como Asturias o Andalucía² desfilan por sus ficciones y constituyen escenarios diferentes patentizando la gran capacidad de adaptación al medio del novelista³.

¹ Relación de las novelas objeto de este estudio:

(Las citas se harán con referencia a las ediciones siguientes).

- *Marta y María*, Madrid, Espasa Calpe, 1975, Col. Austral, Núm. 133.
- *El idilio de un enfermo*, Madrid, Aguilar, 1956. OC. T II, pp.101-108.
- *José*, Madrid, Espasa Calpe, 1982, Col. Austral, Núm.277.
- *El Cuarto Poder*, Madrid, Librería Victoriano Suárez, 1922. OC. T.IX.
- *La fe*, Madrid, Librería Victoriano Suárez, 1926. OC, T. XII.
- *El Maestrante*, Madrid, Aguilar 1956. OC. T. II, pp. 345-466.
- *La aldea Perdida*, Madrid, Espasa Calpe, 1982, col Austral, Núm. 368.

² 2 A este respecto afirma E. Fernández Almuzara: *Todas estas regiones, tan variadas y tan distintas están vistas como parte de un todo y como accidentales y hermosas modalidades de una sola y misma raza*. Fernández Almuzara, E. "Palacio Valdés 1835-1938", *Razón y fe*, Madrid 1938, Núm. LXIII, p. 432.

³ 3 Palacio Valdés, A. "Invocación", *La aldea perdida*, Madrid, Espasa Calpe, 1982, pp. 9-10. La adaptación de Palacio Valdés a distintos medios está estudiada detalladamente por Constantino Cabal

La libertad total que se otorga el novelista en la elección de los escenarios forma parte integrante de la concepción que tiene de la obra de arte en general y de la novela en particular. En todos sus escritos teóricos defiende la libertad total de elección del artista como base esencial en toda creación. Afirma a este respecto que *El arte no tiene otros límites que los de la realidad, esto es, ninguno*⁴.

Las novelas asturianas abarcan varias partes de la geografía de esta provincia del norte de España; el escritor no se limita a un lugar determinado y ubica sus ficciones en escenarios cuyos nombres ficticios corresponden a ciudades o pueblos identificables e identificados: *Marta y María* se desarrolla en Nieva (Avilés); *El idilio de un enfermo* en Lada (Entralgo); *José* en Rodillero (Candas); *La fe* en Peñascosa (Luanco); *El Maestrante* en Lancia (Oviedo) y *La aldea perdida* en Entralgo.

En la vasta región asturiana Palacio Valdés procede a una selección afectiva. Elige ciudades y comarcas donde nació, vivió o pasó largas temporadas: Entralgo, Avilés, Oviedo y Candas. El conocimiento del espacio y el cariño que siente por estos sitios le permiten situarse en sus novelas desde una doble perspectiva: es a la vez el cronista que compila literariamente aspectos de la vida en Asturias durante el último tercio del siglo XIX; y el testigo que narra en sus ficciones hechos y acontecimientos donde el recuerdo y la vivencia personal desempeñan un papel muy importante⁵.

Así, en *La aldea perdida* se refiere el novelista a las palabras hirientes vociferadas por los enemigos de los suyos en estas frases:

*Las oí y mi corazón quedó traspasado de dolor, porque he nacido en Entralgo, vergel precioso que dos ríos fecundan. Las lágrimas saltaron de mis ojos y mordí las sabanas con rabia, ansiando llegar a hombre para vengar la afrenta de los míos*⁶.

En cuanto a su *asturianismo*, Palacio Valdés afirmó en la misma obra:

*Asturias es mi patria y ha sido siempre mi ilusión. No hay una gota de mi sangre que no sea asturiana*⁷.

en "Esta vez era un hombre de Liviana", *BIEA*, Oviedo 1953, Año VII, N° XIX, pp. 207 y ss.

⁴ Palacio Valdés, A. prólogo a *La Hermana San Sulpicio*, Madrid, Tipografía de Manuel G. Fernández, 1889, p. XI.

⁵ Palacio Valdés, A. *La aldea Perdida*, *op.cit.*, *passim*.

⁶ *Ibidem.*, p. 48.

⁷ "El elogio a la raza", "Del epistolario de Palacio Valdés" (carta dirigida a Francisco Ceveda), *BIEA*, *op.cit.*, p.431.

El asturianismo de Palacio Valdés es una concepción *terruñera* y sentimental que le lleva a cantar el paisaje y las costumbres asturianas. Bajo su pluma la geografía del alto Nalón se torna *más espiritual y poética*⁸ que nunca.

Como ya lo hemos subrayado arriba, la puesta en escenario de la región natal es un rasgo común a casi todos los grandes novelistas del siglo XIX. Es el caso de José María de Pereda que sitúa la mayoría de sus obras en La Montaña santanderina, verbigracia *Peñas arriba* (1895), *El sabor de la tierruca* (1882) o *Sutileza* (1885). En estas novelas, la naturaleza encarna la felicidad genuina, la cuna de las costumbres ancestrales y la pureza de los valores morales⁹.

Del mismo modo, las descripciones paisajísticas que jalonan la obra de Valera de *Pepita Jiménez* (1875) a *Juanita la Larga* (1895) plasman la voluntad del novelista de idealizar poéticamente la naturaleza reseca de su Andalucía natal¹⁰.

También el sentimiento de la naturaleza marca casi toda la producción narrativa de Emilia Pardo Bazán. La autora sitúa varias de sus novelas en Galicia como *Los Pazos de Ulloa* (1886) o *La madre Naturaleza* (1887). En las extensas descripciones del paisaje que encierran las mencionadas novelas se reflejan la gran admiración y el amor que siente la novelista ante los parajes gallegos¹¹.

En el caso de Asturias se puede citar a Clarín, Ochoa y más tardíamente a P. de Ayala quienes dedicaron a la tierra nativa varias de sus publicaciones¹².

De igual modo actúa Palacio Valdés respecto a su provincia de origen. Las diferentes novelas que sitúa en ella a la vez que evocan las dificultades cotidianas con que se enfrenta el pescador, el labrador o el pastor asturiano cantan la belleza de los parajes y la nobleza moral de sus moradores¹³. Al igual que sus contemporáneos, Palacio Valdés revaloriza la vida rural tomando como muestra un terreno que conoce perfectamente.

Geográficamente el paisaje que pinta Palacio Valdés en las novelas de ambiente asturiano se sitúa en la cuenca del alto Nalón, región que el novelista denomina cariñosamente *El paraíso terrenal*¹⁴.

⁸ “El paisaje asturiano en Palacio Valdés”, *BIEA*, *op.cit.*, p. 413.

⁹ Pereda, José María de, OC, Madrid, Ediciones Aguilar, 1975. T. I y II.

¹⁰ Valera, Juan, OC, Madrid, Ediciones Aguilar, 1942, T. I y II.

¹¹ Pardo Bazán, Emilia, OC, Madrid, Ediciones Aguilar, 1973. TI y II.

¹² La *Regenta* de Clarín, considerada por la crítica como una de las mejores novelas del siglo XIX español, tiene como escenario Oviedo bajo el nombre de *Vetusta* y constituye una prueba elocuente para comprobar la predilección, que sienten los novelistas asturianos por su tierra natal. *La Regenta* Madrid, Alianza Editorial, 1975.

¹³ Comentando la postura de los novelistas de la época señala Juan Oleza: *Por ello buscan la España de siempre, no en el pasado, como los románticos, sino en el campo, en las sociedades rurales, donde el tiempo se ha detenido y los males de la civilización no han degradado la vida*¹³. Oleza, Juan. *La novela del siglo XIX. Del dardo a la crisis de una ideología*, Barcelona, Ed. Laia, 1984, p.22.

¹⁴ Palacio Valdés, A. *La novela de un novelista*, Madrid, Ed. Aguilar, 1951, OC, T. II. p. 681. El cariño que siente Palacio Valdés por la tierra nativa ha sido señalado varias veces por la crítica. Es así

En esta tierra que describe en sus novelas Palacio Valdés pone de relieve dos elementos principales: La montaña y el mar. En estas novelas se halla un compendio y una síntesis de toda la naturaleza de esta región norteña. Estos dos elementos naturales fueron el marco natural de su infancia y de su adolescencia y le marcaron profundamente. Así lo señala en *La novela de un novelista*:

*Mi infancia y mi adolescencia se pasaron en dos medios bien diferentes: en las ásperas montañas de la más abrupta provincia española y en las riberas del mar. Esta ventaja de alternar la vida campesina con la marítima es inapreciable porque da variedad a la vida y desarrolla en nosotros pensamientos y aptitudes diversas. Sabido es que nada refresca tanto el cuerpo y el espíritu como el cambio de ambientes y de costumbres*¹⁵.

Del corpus seleccionado, dos novelas sobresalen por la pintura del paisaje: *El idilio de un enfermo* (1884) y *La aldea perdida* (1903) que, junto con *Sinfonía pastoral* (1931), forman la conocida trilogía campestre de Palacio Valdés. En estas narraciones la naturaleza ocupa un lugar predilecto y en ellas culmina *el ruralismo paisajístico*¹⁶ del novelista.

Cuando se publica *El idilio de un enfermo* el espacio novelesco queda vagamente determinado, tan sólo menciona el novelista que el protagonista, obligado por el médico a una cura saludable en el campo, se acuerda de que tiene: *un tío en una de las provincias del norte, párroco de cierta aldea pintoresca y sana...*¹⁷.

No obstante, años más tarde, cuando Palacio Valdés habla del escenario de *La aldea perdida* afirma que:

*Su escenario es la pequeña aldea de las montañas de Asturias donde he nacido y donde se deslizaron muchos días, sino todos, los de mi niñez [...]. Es la primera y única vez que dejé su nombre verdadero a esta región. La había descrito en *El señorito Octavio* y en *El idilio de un enfermo* con nombre supuesto*¹⁸.

como señala Emilio Martínez que Palacio Valdés es “*el auto*

¹⁵ *La novela de un novelista*, *op.cit.*, p. 680.

¹⁶ “El paisaje asturiano en Palacio Valdés”, *op.cit.*, p.413.

¹⁷ *La novela de un novelista*, *op.cit.*, p. 680.

¹⁸ Palacio Valdés, A. *Páginas escogidas*. Madrid, Ed. Calleja, 1917, pp. 219-220.

En *El idilio de un enfermo* Palacio Valdés pone en escena una sociedad campesina que vive principalmente del cultivo y del ganado. En esta novela, el mundo rural vive tranquilamente y sin grandes tensiones; acepta las duras condiciones de la vida y no le preocupa lo que acontece fuera de su propio entorno.

El paisaje campestre que aparece en la novela ofrece la peculiaridad de ser observado y descrito por un madrileño que descubre por primera vez el abrupto paisaje norteño. El entorno campesino en que va a vivir durante algunos meses constituye para él a la par una novedad y una sorpresa. En varias ocasiones se siente admirado y sorprendido por las bellezas del campo y ofrece largas y minuciosas descripciones. Así, las primeras descripciones del paisaje coinciden con los primeros días que el forastero pasa en Lada:

En vez de tropezar su vista con los balcones de la casa de enfrente, pudo derramarla a su buen talante por el magnífico paisaje que había contemplado el día anterior¹⁹.

Desde su propia visión pinta el personaje las bellezas del paisaje asturiano, la vida saludable del campo, sus actividades y sus propios goces; describe los comportamientos de sus moradores y resalta su inocencia y primitivismo.

En *La aldea perdida* no cambia el escenario pero sí las preocupaciones del novelista. Aquí la región entra en la era de la industrialización. En la novela asistimos al proceso del cambio tanto en el paisaje como en el hombre. El tema principal no va a ser la preocupación constante por los paisajes, sino por la extraordinaria irrupción de una nueva forma de explotar las tierras. Plasma la novela la metamorfosis que conoce la tierra y el hombre y patentiza la condena del autor, que juzga la industrialización como una agresión contra la belleza casi salvaje de la región:

El valle de Laviana se transformaba. Bocas de minas que fluían la codiciada hulla manchando de negro los prados vecinos; alambres terraplenes, vagonetas, lavaderos; el río corriendo agua sucia; los castañares talados; fraguas que vomitaban mucho humo espeso esperando que pronto las sustituirían grandes fábricas, que vomitarían humo más espeso todavía²⁰.

Por lo tanto, las descripciones del paisaje están hechas por un observador que se siente personalmente preocupado: presencia y transmite la destrucción de su tierra y la adulteración de las costumbres seculares de su pueblo. En la “Invocación” que precede la novela declama el autor:

¹⁹ *El idilio de un enfermo*, op.cit., p. 118.

²⁰ *La aldea perdida*. op.cit., p. 198.

*La Arcadia ya no existe. Huyó la dicha y la inocencia de aquel valle, ¡tan lejano; tan escondido rinconcito mío! y, sin embargo, te vieron algunos hombres sedientes de riqueza. Armados de piqueta cayeron sobre ti y desgarraron tu seno virginal y profanaron tu belleza inmaculada*²¹.

En *José* cambia el enfoque. Aquí el mar substituye la montaña y comparte el protagonismo de la novela con los marineros. La acción se desenvuelve en Rodillero, un pequeño pueblo de la costa cantábrica. La situación geográfica del pueblo determina sus actividades económicas: la pesca es el único recurso y todos viven de ella. El entorno tiene un gran impacto sobre los seres que lo habitan, éstos sienten la potencia geográfica como una presencia divina que los derrota y doblega:

*Avezados a tener su vida y hacienda en poder de la mar y a ser derrotados en las luchas que con ella sostienen, los pescadores sufren sus inclemencias con resignación y respetan su cólera como la de un Dios irritado y omnipresente*²².

Incluso en novelas donde se dan escenarios urbanos como *Marta y María*, *El cuarto poder*, *La fe* o *El Maestrante* el mar y la montaña están siempre presentes. Los frecuentes paseos que efectúan los personajes por el jardín, el bosque, el río o el mar constituyen el pretexto idóneo para el autor para insertar descripciones del entorno marítimo o campestre. Es el caso de la excursión a “El moral y a la isla” en *Marta y María* que abarca dos capítulos²³ y ofrece varios cuadros descriptivos de la campiña y del mar asturianos. Otro ejemplo lo ofrece *El Maestrante*. La boda de Emilita celebrada en la finca del Conde de Onís da lugar a la descripción del bosque y del río próximo a la finca²⁴. Es de subrayar que el escenario urbano queda relegado -la mayoría de las veces- a un segundo término cuando se trata de la psicología de los personajes; sólo tenemos acceso a la intimidad afectiva de éstos cuando están enfrentados a una manifestación de la naturaleza. En un pasaje de *La fe* leemos a propósito del padre Gil:

*El camino ceñía a trechos la orilla de la mar. Fascinado como siempre por la inmensidad del océano, distrajo su atención del misterio inefable que llevaba bajo el pecho, dejó de balbucir oraciones y se entregó su pensamiento en las mismas meditaciones que noche y día le embargaban hacia tiempo*²⁵.

²¹ *Ibidem.*, p.9.

²² Palacio Valdés, A. *José*, Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1982, p. 60.

²³ Palacio Valdés, A. *Marta y María*, Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1974, Caps. IX - X, pp. 145-177.

²⁴ Palacio Valdés, A. *El Maestrante*. ED. Aguilar, Madrid 1959, *José*, T.II, pp. 404 y ss.

²⁵ Palacio Valdés, A. *La fe*, Madrid, Librería Victoriano Suárez, 1926, OC, T. XIII, p. 176.

Por consiguiente, Asturias está presente con varios de sus aspectos geográficos y humanos; en cada novela aparece una geografía determinada vinculada al hombre que en ella vive. Es así como la tierra y el hombre asturianos de diferentes lugares y parajes vienen a ilustrar en la obra de Palacio Valdés la realidad de esta provincia del norte de España.

Este amor a la diversidad lleva al novelista a considerar en primer lugar al hombre y a sus pasiones, sea donde sea el lugar donde se desenvuelven. *En Testamento literario* afirma el novelista:

*No merece el nombre de novelista sino el que penetra en el mundo del espíritu, conoce sus secretos y sabe revelarlos de un modo bello. Las costumbres y la Naturaleza no son en la novela más que el fondo del cuadro*²⁶.

LA CONSTRUCCIÓN DEL CUADRO DESCRIPTIVO CAMPESTRE

En la descripción del paisaje procede Palacio Valdés de maneras distintas. Los dos procedimientos más frecuentes consisten, primero, en la enumeración de los elementos constituyentes del cuadro observado independientemente de la trama y su desarrollo; segundo, en la incorporación de la descripción dentro de un proceso temporal, siguiendo la contemplación del personaje. Por lo que no sólo presenta el marco geográfico, sino que describe también a los habitantes y enumera sus tareas y ocupaciones²⁷.

Generalmente observamos que en la narrativa palaciovaldesiana el segundo procedimiento es el más utilizado. En la mayoría de los casos las descripciones vienen plenamente incorporadas al relato. Como los demás novelistas decimonónicos, Palacio Valdés considera el paisaje como parte importante en la ambientación de sus obras. Por lo tanto, la inserción de un cuadro descriptivo está regida por el desarrollo de la acción.

La diversidad de los escenarios supone la existencia de varios ambientes regionales que el novelista trata de recrear como exactos y evocadores. Para lograr este fin combina el novelista varias modalidades estéticas que trataremos de averiguar a continuación.

El trato que reserva Palacio Valdés a la descripción refleja las preocupaciones de la época en que escribe. En sus novelas trasluce el debate decimonónico en torno a

²⁶ Palacio Valdés, A. "La estética, IV", *Testamento literario*, Madrid, Ed. Aguilar, 1959, OC, T. II, p. 1277.

²⁷ Enrique Miralles destaca esta manera de proceder como un intento de originalidad en la época en que escribe Palacio Valdés. *José, La novela española de la Restauración (1875-1885): sus formas y sus enunciados narrativos*, Barcelona, Puvil-Editor, 1978, p.281.

la descripción en la novela - que sigue siendo en gran parte clásica y tradicional - y a la influencia de teorías no literarias: sicológicas, biológicas y antropológicas muy en boga en la época. Estas teorías tienden a demostrar que el hombre está sometido al medio físico en que evoluciona. A la par de los demás novelistas de fin de siglo, trata Palacio Valdés de hacer la síntesis de lo estético y lo antropológico. Se trata en el fondo de hacer un uso razonado de la descripción vinculándola siempre a la actuación del personaje. Este, ocupando un lugar privilegiado en el relato, se encarga de introducir y presentar el cuadro descriptivo. En *José* la descripción del mar está hecha desde la perspectiva de un personaje²⁸.

Se trata esencialmente de descripciones ópticas donde la vista del personaje constituye la única fuente de emisión de datos. El narrador delega su papel de descriptor a un personaje situado -frecuentemente- en un lugar elevado que proporciona al lector toda la serie de imágenes que se presenta ante sus ojos. Es un paisaje fuertemente mediatizado donde la mirada del personaje suple la intervención directa del narrador y se encarga de transmitir lo observado²⁹.

Solo se ve lo que *el ojo* del descriptor puede contemplar. En ciertas novelas, el narrador alude de manera explícita a la vista del personaje con la firme pretensión de responsabilizarle de la descripción. Así, en *El idilio de un enfermo* leemos:

*No tardó en abrirse nuevamente el valle, ofreciéndose a los ojos del viajero con amena perspectiva. (...) Allá a lo lejos, los ojos del joven columbraron un grupo de chimeneas...*³⁰.

En *La Hermana San Sulpicio* la mirada del personaje sirve también de guía al lector:

*...y me apresuré a abrir la ventanilla, clavando mis ojos ansiosos en la oscuridad de la llanura*³¹.

Por consiguiente, la selección de los elementos descritos sólo se hace a nivel de la visualización del personaje. La mirada de éste procede a una organización interna

²⁸ *José*, p.49.

²⁹ Philippe Hamon alude a este clásico procedimiento de la manera siguiente: *Une façon des plus commodes, de neutraliser l'insertion d'une nomenclature dans un énoncé, c'est d'en déléguer la déclinaison à un personnage qui assumera, par ses regards, cette déclinaison; le paradigme des objets, des parties, des qualités etc. constituant l'objet à décrire, deviendra spectacle, vue, scène, tableau. Introduction à L'analyse du descriptif*, Paris, Ed. Hachette, 1981, p. 186.

³⁰ *El idilio de un enfermo*, p. 110.

³¹ *La Hermana San Sulpicio*, p. 14.

del conjunto observado³². El ojo deja de ser un mero sentido que capta una realidad determinada, ahora tiene una función precisa que consiste en establecer un orden interior en el cuadro descrito³³. El paisaje cobra entonces la forma y el sentido que tiene para el personaje. El narrador no pretende dar su propia visión de las cosas, sino que las transcribe tal y como aquél las ve. Esta manera de proceder, propia al realismo decimonónico, impregna la secuencia descriptiva de una fuerte vibración humana. La renuncia episódica del narrador a su papel, del que lo cuenta todo, permite en la mayoría de los cuadros descriptivos ofrecer imágenes que reflejan esencialmente el punto de vista del personaje. Los matices que cobra la descripción corresponden a las sensaciones íntimas del observador.

Como ya lo hemos mencionado al principio de este artículo, la diversidad de los escenarios en Palacio Valdés supone la existencia de varios ambientes que el novelista trata de recrear como exactos y evocadores. Para lograr este fin utiliza varias modalidades costumbristas. La más importante consiste en delegar el papel de descriptor a personajes que contemplan un paisaje desconocido. En *El idilio de un enfermo*, Andrés es un madrileño que por primera vez contempla un paisaje montañoso verde y frondoso. El hecho de encontrarse en un espacio completamente distinto al conocido y familiar supone una gran sorpresa³⁴. La curiosidad incita al personaje a contemplarlo todo desde una perspectiva particular, casi siempre secundada por una psicología de hombre sentimental y emotivo. Es lo que explica el detallismo y la complejidad que caracterizan las descripciones que corren a su cargo.

Igual que el narrador costumbrista, el personaje palaciovaldesiano siente el paisaje con la sorpresa del forastero que se sirve del término de comparación con lo que le es más conocido para interpretar la novedad sorprendente de lo que observa. Es así, como actúa Andrés en *El idilio de un enfermo*:

*Andrés contemplaba con júbilo aquel exuberante follaje, que en la vida había visto, comparándolo con la empolvada pradera de San Isidro. Es indecible el desprecio que en tal instante le inspiraba el recinto de la famosa romería, donde no existe más verde que el de las botellas*³⁵.

³² Véase *El idilio de un enfermo*, pp. 108-110.

³³ Explicando la función que tiene la vista del personaje en el establecimiento de un orden determinado en la descripción realista apunta Philippe Hamon: “*Le regard ne sert pas uniquement a introduire (et a clore) une description, il permet d’en organiser la distribution interne en introduisant, dans la nomenclature lexicale, une distribution, une taxinomie, un ordre* . *Introduction à l’analyse du descriptif*, p.193.

³⁴ Se puede equiparar la experiencia del personaje descriptor con la del mismo novelista. *Páginas escogidas*, pp. 251 - 252.

³⁵ *El idilio de un enfermo*, p. 109.

Por otra parte cabe señalar que no se trata nunca de un observador corriente y normal, todo lo contrario, está siempre dotado de gran sensibilidad humana y artística y de un profundo saber poético. Generalmente es un poeta fuertemente motivado, de carácter impresionable y emotivo y atraído por la naturaleza. Es el caso de Andrés en *El idilio de un enfermo*. La intencionada elección patentiza el doble objetivo del narrador, primero, apunta multiplicar los enfoques y variar los puntos de vista, luego, poner de realce la hermosa realidad del paisaje asturiano.

Es imprescindible señalar a este respecto que es en las secuencias descriptivas dadas desde la perspectiva del personaje donde más se quebranta la neutralidad del novelista. Los lazos afectivos que le unen a los escenarios de sus novelas son tan fuertes que su voz se oye muchas veces más fuerte que la del propio narrador.

La presencia de un descriptor competente participa activamente de la complejidad del cuadro descriptivo. Por medio de la mirada sabia de éste logra el narrador combinar varios elementos, a saber, la subjetividad más o menos importante aportada por el descriptor, la intervención del narrador que a veces restituye la objetividad y otras deja ver su propia actitud admirativa. Así, se nota en varios pasajes de las novelas asturianas que la visualización que tiene el personaje de un paisaje determinado viene doblada por la subjetividad que introduce el mismo narrador. Con este artificio logra el novelista dar su propio punto de vista introduciendo en el relato un conocimiento personal de la región descrita. Citamos a este respecto un pasaje de *El idilio de un enfermo*:

*Conforme se alejaban de la villa industrial el paisaje iba siendo más ameno. La carretera bordeaba las márgenes de un río de aguas cristalinas, y era llana y guarnecida de árboles, [...] La vegetación se ostentaba limpia y briosa, sólo de vez en cuando, en tal o cual raro paraje, se veía el agujero de una mina, y delante algunos escombros que manchaban de negro el hermoso verde del campo*³⁶.

Por lo tanto, cuando la mirada del personaje observa y transmite un paisaje hermoso y verde agredido por la industrialización naciente, no sólo describe el personaje la apariencia del objeto observado, sino también el sentido oculto que tiene éste. La operación mental que se efectúa patentiza una reflexión que racionaliza, en cierto modo, la espontaneidad de la contemplación del personaje y cede el paso al mismo autor que deja ver su desagrado. En una novela como *La aldea perdida*, el acto de describir ciertos paisajes hermosos de Asturias no es un fin en sí mismo, sino que se convierte en una operación *utilitaria*³⁷. El personaje encargado de la descripción ob-

³⁶ *El idilio de un enfermo*, p. 111.

³⁷ *Introduction à l'analyse du descriptif, op.cit.*, p. 74.

serva un paisaje amenazado de desaparición, comprende el peligro que acecha este ideal geográfico –que al fin y al cabo es el ideal del mismo novelista– y ofrece sus impresiones teñidas de nostalgia:

*El encanto silencioso, la dulzura agreste, la amable soledad de aquel retiro habían desaparecido. Don Félix lo rodeó todo lentamente. Apoyándose en su bastón, miraba con terrible insistencia aquella brecha que la piqueta del progreso había abierto en su campo*³⁸.

Por lo tanto no apunta el narrador únicamente *el goce*³⁹ proporcionado por la descripción, sino también la ambientación de un fenómeno o un acontecimiento o el ofrecimiento de datos realistas acerca de un aspecto de la naturaleza de los escenarios de las ficciones. El paisaje asturiano está descrito en un momento determinado de la historia de la región: la implantación de la industrialización de las minas de carbón. El dato condiciona altamente el enfoque de las descripciones paisajísticas en la medida en que constituye una violenta modificación de lo observado. El descriptor ofrece constantemente dos visiones de la misma realidad, la primera, positiva, va unida al pasado, luego, arremete contra el presente que constituye la transformación. El personaje deja aparecer claramente su rechazo a todo lo que significa cambio, siente espanto ante los nuevos usos que se avecinan y añora el paisaje hermoso y sereno con el cual se identifica plenamente:

*El hermoso, florido campo que tanto amaba había sido partido, destrozado. Una trinchera bien ancha separaba las dos mitades; por medio de la trinchera cruzaba la vía férrea*⁴⁰.

La actitud censora del personaje nos hace pensar de nuevo en otro aspecto del costumbrismo. Palacio Valdés pone en escena personajes perfectamente arraigados al entorno geográfico donde evolucionan. Este, no está hecho únicamente de hermosas praderas e ingentes montañas, sino también de tradiciones y costumbres que representan lo más genuino y lo más propio de estos campesinos. Por lo tanto quebrantar el marco geográfico equivale a romper con el pasado y adaptarse a un presente desconocido que amenaza todo el sistema de valores de los aldeanos. De allí el rechazo de lo nuevo y la alabanza de lo propio.

³⁸ *La aldea perdida*, p.213.

³⁹ Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*, Paris, Ed. Seuil, 1973, p. 83 y ss.

⁴⁰ *La aldea Perdida*, p.213.

En las descripciones del paisaje, el espacio y el tiempo van íntimamente unidos. Para lograr esta unión, recurre el narrador a los desplazamientos espaciales de los personajes para introducir en el cuerpo de la novela las descripciones paisajísticas. Por lo que el viaje, el paseo o la excursión a la vez que desencadenan el proceso descriptivo justifican la descripción misma y la insertan naturalmente en la temporalidad narrativa. Estos recorridos ayudan a apreciar mejor el paisaje y el clima y subrayan los cambios que sufre el espacio descriptivo a medida que el personaje evoluciona en él:

Habían llegado ya a las alturas que dominan el lugar de Villoria. La cañada se ensanchaba un poco allí y en las amenas praderas que el riachuelo dejaba a entrambas orillas estaba asentado el pueblo, (. . .) Prosiguieron su camino por las cumbres hacia Fresnedo, que se hallaba mucho más alto. El sol descendía ya un poco del cenit cuando llegaron a él⁴¹.

El procedimiento no es original y es utilizado con frecuencia por varios novelistas. Por no citar más que algunos novelistas contemporáneos a Palacio Valdés se puede aludir a ciertos ejemplos análogos. Recuérdese a este respecto que el viaje que efectúa el protagonista de *Peñas Arriba* de José María de Pereda permite una descripción detallada de la Montaña santanderina⁴². Asimismo podemos citar el paseo que dan dos personajes de *La madre Naturaleza* de E. Pardo Bazán y que ofrece una exhaustiva descripción del paisaje gallego⁴³. El crítico Philippe Hamon explica el clásico procedimiento en estos términos:

Todo desplazamiento de personaje, entrada o salida, desplazamiento de tiempo o de lugar, mención de un umbral o de una frontera atravesada, tiende en efecto a introducir algo “nuevo” en el texto, es decir a desencadenar “naturalmente” una descripción⁴⁴.

El espacio descriptivo en Palacio Valdés no es un espacio fijo y estático; todo lo contrario, es dinámico y cambiante. La descripción se hace durante el movimiento del personaje que transmite lo que observa. Los viajes largos se efectúan generalmente de una región a otra y suponen un cambio radical de ámbitos. Es el caso del viaje del pa-

⁴¹ *La aldea Perdida*, p.19.

⁴² *Peñas Arriba*, Madrid, Ed. Aguilar, 1964, pp. 1130-1140.

⁴³ *La madre Naturaleza*, Madrid, Ed. Aguilar, 1964, pp.363-368.

⁴⁴ *Tout déplacement du personnage, entrée ou sortie, déplacement de temps ou lieu, mention d'un seuil ou d'une frontière franchie, en effet tend à introduire du nouveau dans le texte, donc à déclencher “naturellement” une description. Introduction à l'analyse du descriptif, op.cit., p.181.*

dre Gil y Obdulia de Asturias a Castilla⁴⁵ o el de Andrés de Madrid a Asturias⁴⁶. Estos largos recorridos - en tren o en coche - dan lugar a distintos cuadros paisajísticos que se suceden tanto en el tiempo como en el espacio. La descripción queda fraccionada en varias secuencias que van separadas por las repetidas paradas. Cada secuencia pone de relieve un aspecto determinado del paisaje y constituye una unidad espacial y temporal independiente que se encadena con la siguiente mediante la reanudación del viaje. De este modo se mantiene la unidad general del relato. La diversidad de los cuadros que constituyen el conjunto de la descripción depende de la duración del recorrido y de los espacios por donde transita el personaje⁴⁷. El interés que otorga éste al entorno constituye generalmente el hilo conductor; su continua contemplación evita la ruptura temporal del relato y asegura un paso gradual del tiempo:

Andrés dejó de escuchar la conversación y se mudó a la otra ventanilla para seguir contemplando el paisaje⁴⁸.

Generalmente notamos que en la estética palaciovaldesiana la clásica temática de la ventana constituye una de las más frecuentes señales introductoras de la descripción. Basta con que el personaje, siempre motivado, se acerque a la ventana para que se desencadene la descripción de un paisaje. Siguiendo las técnicas del realismo decimonónico, utiliza Palacio Valdés la ventana como un puesto de observación natural que tiende a reproducir un efecto de realidad:

Pero el joven presbítero se había puesto el sombrero y miraba otra vez por la ventanilla. El paisaje se animaba bajo la claridad rosada de la aurora⁴⁹.

La ventana actúa a la vez como señal introductora de la descripción y como abertura sobre el mundo exterior. Es un elemento intermediario entre dos mundos diferentes: uno cerrado (el tren, el coche), otro abierto (el paisaje). Su cuadro que recorta el paisaje observado, ofrece cuadros sucesivos y yuxtapuestos al mismo tiempo delimita el espacio por describir. Sólo se transmite lo que el marco de la ventanilla permite ver.

Notamos, por otro lado, que, durante los largos recorridos, la descripción del espacio depende en gran medida del momento del día en que se efectúan los viajes.

⁴⁵ *La fe*, pp. 252-265.

⁴⁶ *El idilio de un enfermo*, pp. 108-110.

⁴⁷ *La fe*, pp.252-265.

⁴⁸ *El idilio de un enfermo*, p. 109.

⁴⁹ *La fe*, p.254.

Los que se hacen por tierras no asturianas, castellanas o extremeñas, tienen lugar de noche. La falta de claridad impide la contemplación y por consiguiente la descripción⁵⁰. Tenemos la impresión de que el narrador rehúye la descripción de espacios que no conoce bien y se ampara en la oscuridad de la noche. En efecto, cambia totalmente el procedimiento cuando se trata de Asturias. Los recorridos se efectúan de día; lo que permite la elaboración de cuadros descriptivos prolijos en detalles. En *El idilio de un enfermo*, por ejemplo, Andrés toma el tren que enlaza Sarrio con Lada en las primeras horas de la tarde⁵¹.

Durante los desplazamientos largos por tierras no asturianas podemos hablar de un realismo geográfico en la medida en que el narrador alude constantemente a las distintas regiones y ciudades recorridas por el personaje. Son más bien datos y observaciones de tipo geográfico o climático que tienden a situar la acción sin una verdadera intención de describir. Aparte de estos apuntes generales proporcionados por el narrador, la descripción del paisaje es sustituida por largas evocaciones histórico-culturales que recuerdan, por varios aspectos, la modalidad reconstructiva-retrospectiva del costumbrismo.

El paseo o la excursión constituyen la segunda modalidad que utiliza el narrador para vincular el espacio y el tiempo. En la mayoría de los casos se trata de recorridos circulares. Para plasmar el dinamismo del entorno recurre el narrador a este tipo de recorridos que suponen forzosamente la vuelta al punto de partida. Es el caso de la excursión a El Moral y La Isla en *Marta y María*⁵². El desplazamiento no acarrea un cambio radical de ámbitos, sino que está explotado como instrumento utilitario para construir el cuadro descriptivo. La ida y la vuelta corresponden a dos momentos diferentes del día y permiten la contemplación de dos o más aspectos del mismo paisaje. La frecuencia del procedimiento nos remite a los postulados estéticos de la época en que escribe Palacio Valdés. Las descripciones naturalistas ofrecían muy a menudo el mismo paisaje visto a horas y momentos diferentes del día⁵³.

⁵⁰ *La Hermana San Sulpicio*, p. 14.

⁵¹ *El idilio de un enfermo*, p. 108.

⁵² *Marta y María*, p. 145 y ss.

⁵³ Zola, Emile. *Le ventre de Paris* (1875) y *Une Page d'amour* (1878).

Tampoco escapa Palacio Valdés a la influencia del arte pictórico muy en boga en aquel entonces: el impresionismo⁵⁴. En efecto, la estética paisajística palaciovaldesiana se basa esencialmente en la voluntad del novelista de captar un paisaje movedizo y cambiante. Consciente de las variaciones que sufre el espacio bajo el impacto de la iluminación natural, trata de presentar una serie de cuadros que se suceden y que ofrecen la impresión fugitiva del tiempo; cada cuadro corresponde a un momento determinado del día y está descrito en función de la iluminación que lo baña en el momento de la descripción. Ofrecemos a continuación un ejemplo sacado de *Marta y María* que ilustra los cambios que conoce el elemento acuático a lo largo de un día de excursión. Un poco más de las ocho de la mañana, al empezar el viaje la ría ofrece el siguiente aspecto:

*La superficie de la ría estaba tersa, inmóvil y brillante como la de un espejo: la luz proyectaba sobre ella algunas extensas manchas argentadas hacia el centro y otras oscuras en los bordes*⁵⁵.

Cambian los colores y el aspecto del agua conforme asciende el sol:

*El manejo de rayos que por estos agujeros caía sobre los montecillos de arena hacíalos brillar como enormes pepitas de oro derramando sus resplandores sobre toda la extensión de la sábana de agua*⁵⁶.

A las once de la mañana brilla un sol intenso y entonces toma el agua otro aspecto:

*Sobre esta mancha azul la madeja luminosa del sol hacia brillar otra de plata poblada de luces trémulas y chispeantes que se extendía en línea recta hacia el occidente*⁵⁷.

Así continúa la serie de cuadros que ofrecen varios aspectos de la gran mancha azul, la iluminación solar constituye en todos ellos el punto de referencia. El viaje de vuelta facilita otra serie de cuadros, pero esta vez descritos en función del sol que se prepara para desaparecer:

⁵⁴ Varios cuadros de Claude Monet (1840-1926) en particular “*La cathédrale de Rouen*” y “*Les meules*”, etc.

⁵⁵ *Marta y María*, pp. 147-148.

⁵⁶ *Ibidem.*, p. 156.

⁵⁷ *Ibidem.*, p. 157.

El sol iba a sumergir muy de pronto su abrasado disco en el cristal de las aguas, iluminando algunos parajes de la llanura con dorada y fantástica claridad y dejando otros en la sombra⁵⁸

El personaje descriptor asiste a las transformaciones o la evolución que conoce el espacio descriptivo. Los cambios operados en el paisaje le subyugan y condicionan su punto de vista. En efecto, en la descripción domina la emoción que experimenta este último. Entre el entorno y el observador se establecen relaciones de admiración que introducen *una comunicación interna de simpatía*⁵⁹ entre ambos y condicionan la descripción misma:

*La tarde fenecía y comenzaba el crepúsculo. Andrés quedó en éxtasis ante aquel semicírculo inmenso de montañas, que parecían los escaños vacíos de un congreso de dioses*⁶⁰.

La narrativa Palaciovaldesiana ofrece otro tipo de descripciones paisajísticas que están hechas por un personaje inmóvil. Se trata de un tópico realista que consiste en una pausa en el relato para introducir una descripción. La pausa, para ser natural, debe justificarse por el descanso, el retraso, la espera o la parada de un personaje. La inmovilidad justificada de éste corresponde a una pausa en la intriga, al abandono momentáneo del flujo narrativo que permite la inmovilidad del descriptor que está completamente absorto en su contemplación. Estas pausas actúan contra el tiempo del relato y reclaman para justificarse *un contra-tiempo*⁶¹. Para logrado recurre el narrador a una elaborada puesta en escena que tiende a justificar e introducir la secuencia descriptiva. La ventana, la puerta o el balcón se convierten de nuevo en un elemento privilegiado del artificio. Es una abertura sobre el espectáculo por observar y describir. El hecho de asomarse a una ventana o el abrir una puerta -otro tópico realista- queda justificado por la espera de un acontecimiento o una persona, por el apremiante deseo de serenarse o simplemente por la búsqueda de la compañía de la naturaleza en un momento de duda, de angustia o de desesperación. A continuación ofrecemos algunos ejemplos ilustrativos de esta temática justificadora e introductora. En *La fe* leemos:

⁵⁸ *Ibidem.*, p. 176.

⁵⁹ Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1963, pp. 48-49.

⁶⁰ *El idilio de un enfermo*, p. 114.

⁶¹ *Introduction à l'analyse du descriptif*, p. 190.

La luz del quinqué que ardía sobre la mesa le hirió de tal modo que estuvo a punto de caer ofuscado. Apágala de un soplo, buscó a tientas la ventana y *la abrió de par en par*⁶². [--> sigue la descripción del temporal].

De la puerta ofrecemos dos ejemplos, uno de *La aldea perdida* y otro de *La fe*:

“*Ciñó luego con prisa las enaguas, se echó el pañolito sobre el pecho y abrió el corredor emparrado: la luz tibia y rosada del amanecer penetró en la estancia*”⁶³. [--> sigue la descripción del valle de Laviana].

“*Sentía calor y cansancio. Apagó el quinqué, abrió las puertas del corredor y trasladó a él la butaca*”⁶⁴. [--> sigue la descripción de una noche estrellada].

La descripción hecha por un personaje inmóvil se da también en el exterior. Suele tener lugar en un sitio elevado que domina un panorama vasto. Con ello, Palacio Valdés se sitúa plenamente entre los novelistas de la época. Cuando nos referimos a la narrativa de Pereda, Clarín o Emilia Pardo Bazán notamos que todos recurren a la misma modalidad realista: situar al personaje descriptor en un lugar elevado de donde describe el espectáculo que se extiende a sus pies.

Pereda en *Peñas arriba* nos hace descubrir Reinosa a través de los ojos del protagonista situado en un monte.

En *La Regenta* de Clarín, el personaje, desde la torre de la catedral, pasea su mirada sobre Vetusta y hace una descripción sistemática de todo lo que contempla.

En *Los pazos de Ulloa*, Julián se asoma a una ventana y describe todo el panorama que se ofrece a sus ojos.

En las novelas de Palacio Valdés el procedimiento es frecuente. La subida y luego la bajada del lugar de contemplación marcan respectivamente el comienzo y el fin de la secuencia descriptiva. El momento en que se efectúan ambas operaciones está vagamente determinado, en ninguna descripción de este tipo proporciona el narrador una hora precisa. Cabe señalar que como se trata casi siempre de pausas justificadas por la espera de alguien, la llegada de éste da por finalizada la descripción. Así Andrés ensimismado en sus cavilaciones:

⁶² *La fe*, op.cit., p. 139.

⁶³ *La aldea perdida*, op.cit., p. 50.

⁶⁴ *La fe*, op.cit., p. 288.

Más cuando se hallaba por entero embebido en ellas, he aquí que un caballo enjaezado y sin jinete llega y cruza velozmente⁶⁵. [--> la búsqueda del jinete marca el final de la descripción del valle].

En *José* Elisa ve las lanchas y deja el lugar de observación:

Cuando ya las veía próximas se bajaba al pueblo a toda prisa⁶⁶. [--> La bajada marca el final de la descripción del mar].

Cabe señalar que como acontece en las descripciones palaciovaldesianas en general, en este tipo de contemplación actúa el personaje como focalizador del sistema descriptivo. Por lo tanto la descripción acarrea siempre una serie de reflexiones de orden metafísico o estético en el personaje. El espectáculo observado desencadena en éste un proceso mental de reflexión que establece una relación de causa a efecto entre el entorno físico y sus propias reflexiones psicológicas.

No obstante, aparte de este punto común, se notan ciertas diferencias en la presentación de los elementos constituyentes del cuadro descrito. Mientras que en las descripciones hechas durante el desplazamiento de un personaje el paisaje se presenta como cuadros que se suceden según un orden espacio-temporal, en las descripciones hechas desde la perspectiva de un personaje inmóvil recurre el narrador a una escenografía convencional que permite transmitir los elementos del paisaje según un orden determinado donde aparecen varios sistemas topográficos. El más frecuente es la perspectiva: el paisaje se despliega en varios planos señalados por diferentes adverbios de lugar. Los distintos planos que se ofrecen a la vista del personaje representan las características esenciales de las regiones españolas donde se desarrollan las ficciones⁶⁷. Marca generalmente estas descripciones una gran exactitud geográfica e incluso toponímica que tiene por fin el estudio sistemático de los distintos aspectos del paisaje. Se trata pues de un paisaje realista recreado por el novelista con la voluntad de dar la impresión de realidad. Por consiguiente, los adverbios de lugar ubican con precisión los elementos paisajísticos y fijan la atención del lector en aspectos determinados del conjunto. Así, por ejemplo, en *La aldea perdida*:

⁶⁵ *El idilio de un enfermo*, op.cit., p.144.

⁶⁶ *José*, op.cit., p. 50.

⁶⁷ Véase *La aldea perdida*, op.cit., pp. 19-20. *El idilio de un enfermo*, op.cit., p. 114.

Delante, la gran Peña Mea que parecía echárseles encima; detrás, verdes praderas en declive, torrentes espumosos, gargantas estrechas, sombras, frescura, gratos olores, un silencio augusto que sólo interrumpían de vez en cuando las esquilas del ganado o el lejano chirrido de alguna carreta. La brisa, cargada de aromas, templaba el rigor de los rayos solares. Repartidos por los montes, algunos caseríos rodeados de castaños y nogales⁶⁸.

La estricta organización de los elementos que componen el cuadro da lugar a un encadenamiento de índices visuales, auditivos y olfativos que plasman la visión realista de lo observado. Considerada desde esta perspectiva, la concepción que tiene Palacio Valdés del espacio descriptivo corresponde en sus grandes líneas a la definición que propone Micheline Tison-Braun:

El espacio descriptivo es dócil, extensible o retráctil a voluntad, desembarazado de todo lo que molesta o divide inútilmente la atención, al contrario, poblado de lo que contribuye a la unidad del espectáculo⁶⁹.

Hombre de su tiempo, Palacio Valdés recurre a técnicas tradicionales utilizadas por la mayoría de los realistas decimonónicos. Por lo tanto, las descripciones paisajísticas están casi siempre mediatizadas por una individualidad. Por lo que el narrador no pretende dar su propia visión de las cosas, sino que las presenta tales como las ve el personaje descriptor. El procedimiento permite al narrador variar los puntos de vista y diversificar las aproximaciones. La competencia y el saber del descriptor constituyen dos factores esenciales en la construcción del cuadro descriptivo y facilitan descripciones detalladas y objetivas. Por otra parte, el desplazamiento del personaje a la vez que justifica y desencadena la descripción, da vida a un paisaje dinámico y animado. Un paisaje donde el tiempo y el espacio van íntimamente vinculados.

La elección de los escenarios novelescos en Palacio Valdés obedece a un criterio subjetivo que lo condiciona todo: el cariño a la tierra nativa. Con los paisajes campestres que describe en sus novelas pretende Palacio Valdés dar a conocer esta región de la geografía española a través su propia valoración, lo que le lleva a evocar muy a menudo sólo los aspectos más amenos y los parajes más agradables de Asturias.

⁶⁸ *La aldea perdida, op.cit.*, pp. 19-20.

⁶⁹ *L'espace descriptif est docile, extensible ou rétractile à volonté, désencombré de tout ce qui gêne ou divise inutilement l'attention ou, au contraire peuplé de ce qui contribue à l'unité du spectacle.* Tison-Braun, Micheline *Poétique du paysage*, Paris, librairie A.G. Nizet, 1980, p.83.