

# *La aldea perdida* en la trayectoria de la novela moderna. De la novela realista a la novela intelectual

LEONARDO ROMERO TOBAR

Desde la publicación de la novela de Palacio Valdés *El señorito Octavio* (1881) hasta la de *Sinfonía pastoral* (1931) transcurren cincuenta años, un extenso período que fue decisivo en la evolución del género novelístico en las literaturas occidentales y, por supuesto, en la escrita en castellano. Fueron años que contemplaron la expansión triunfante del modelo realista– naturalista, la deriva de esta modalidad narrativa hacia el relato de conciencia y de formalización simbolista, deriva que se solapó al tirón del discurso meta–narrativo y a la impregnación de contenidos intelectuales para terminar accediendo a los variados experimentos lingüísticos de los relatos de vanguardia

En este largo período Palacio Valdés había sido, junto con Blasco Ibáñez, el novelista de presencia permanente en los circuitos hispanos de la producción narrativa<sup>1</sup>, hasta el punto que durante los años veinte fueron ambos los novelistas más cotizados, seguramente, entre los lectores españoles e hispanoamericanos<sup>2</sup>. Pero así como Blasco Ibáñez no sus-

---

1 Deben descontarse de este medio siglo, claro está, los relatos juveniles que Palacio Valdés había editado en publicaciones periódicas anteriores a 1881 —como el cuento muy fin de siglo “*Crotalus horridus*” aparecido en la primera *Revista de Asturias* (1878)— y los que aun seguiría escribiendo durante los años treinta del siglo XX.

2 Véanse las páginas informativas sobre su difusión y aceptación novelística en la monografía de FERNÁNDEZ CIFUENTES, L., *Teoría y mercado de la novela en España del 98 a la República*, Madrid, Gredos, 1982, 272–276.

citaba la estima de los críticos conservadores, Palacio sí la lucraba mereciendo, además, el interés de críticos internacionalmente influyentes, como es el caso de Valery–Larbaud<sup>3</sup>. La capacidad de representación de los conflictos de la burguesía hispana en un tiempo de intensos procesos de cambio social y la hábil aplicación de la técnica realista–naturalista son, sin lugar a dudas, motivos suficientes para explicar el éxito que acompañó al escritor asturiano durante toda su carrera<sup>4</sup>. Pero si estos rasgos son motivos suficientes que explican la aceptación lectora y, en buena medida, el respaldo de la crítica al novelista lavianés, ellos solos no terminan de dibujar el perfil de su contribución artística al género literario que cultivó con ahínco en una etapa tan significativa para la evolución del género.

El centenario de la publicación de *La aldea perdida* (1903) —una novela clave en el proceso evolutivo del novelista— es una buena ocasión para superponer la lectura de este texto a la de otros que también aparecieron en su cercanía cronológica y que han terminado por convertirse en inevitables puntos de referencia a la hora de trazar la historia de la narrativa moderna. Este es el propósito de las páginas que siguen que no pretenden otra cosa que situar la novela de nuestro autor en el contexto de la narrativa española y europea contemporáneas. Un ejercicio que podría hacerse, en paralelo y a través de las declaraciones de teoría y práctica del arte novelesco que fue exponiendo el propio autor<sup>5</sup>, y en el

---

3 Valery–Larbaud se había referido al escritor español como uno de los cultivadores del “monólogo interior”. Lo recordó el novelista Édouard Dujardin al plantear su anticipación en el empleo de la innovadora técnica narrativa en su novela *Les lauriers sont occupés* (1888). Escribía en el panfleto con el que intervino en la polémica desatada en Francia a raíz de la publicación del *Ulysses* (1922) de Joyce lo siguiente: “Larbaud me signale encore à titre de curiosité, la brusque et très breve apparition du monologue intérieur (trois mots) dans un roman de Armando Palacio Valdés, *El Cuarto Poder* paru en Espagne vers 1890. On y lit ceci (cité de mémoire): *Il s’était sottement conduit. Il avait fait une piètre figure. J’ ai fait une piètre figure. Il aurait dû... Après quoi le récit à la troisième personne continue normalement* » (DUJARDIN, E., *Le monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l’œuvre de James Joyce*, Paris, Albert Messein, 1931, pág. 31).

4 De los análisis críticos que abordan estos componentes del novelar de nuestro autor destaco la monografía de Guadalupe Gómez–Ferrer, *Palacio Valdés y el mundo social de la Restauración*, (Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1983) y la contribución de Álvaro Ruiz de la Peña a la *Historia de la literatura Española* dirigida por Víctor García de la Concha en el volumen coordinado por Leonardo Romero (Madrid, Espasa–Calpe, 1998, vol. 9, págs. 766–776).

5 Sobre este aspecto véase el libro de Manuel Pascual Rodríguez, *Armando Palacio Val-*

que inevitablemente saldrían a relucir las peculiaridades “nacionales”<sup>6</sup> y los arrastres tradicionales que anclaron hasta la inmovilidad el proceso evolutivo de la escritura novelesca española durante el primer tercio del siglo XX.

*La aldea perdida*, cuya redacción inició su autor en 1898, apareció un año más tarde del “annus mirabilis” de la narrativa española en el que se publicaron las imprescindibles novelas de Pío Baroja (*Camino de perfección*), de Unamuno (*Amor y pedagogía*), de “Azorín” (*La Voluntad*) y de Valle-Inclán (*Sonata de otoño*), tan significativas en la historia de la moderna narrativa española. Ahora bien, como se ha recordado por varios comentaristas, en 1902 publicaba también Pérez Galdós las dos primeras novelas de la cuarta serie de los *Episodios Nacionales* (*Las tormentas del 48* y *Narváez*), Blasco Ibáñez sacaba a la calle un éxito de librería como fue *Cañas y barro*, Felipe Trigo editaba *La sed de amar*, Llanas Aguilaniedo *Del jardín del amor*, el venezolano Díaz Rodríguez *Sangre patricia ...*<sup>7</sup>. Y si ampliamos levemente la horquilla temporal, tenemos que en 1901 había salido a la venta la primera novela de Gabriel Miró, *La mujer de Ojeda*<sup>8</sup> (1901 es el año de *Buddenbrooks* de Thomas Mann), y que en 1903, además de la novela de Palacio Valdés, el público español pudo leer *El mayorazgo de Labraz* de Baroja o *Hilván de escenas* de Miró (Henry James publicaba ese año *The Ambassadors*). Novelas todas las citadas en las que se advierte un intento de superación del molde narrativo realista–naturalista en el que habían sido troqueladas las escritas en las décadas anteriores<sup>9</sup>. Y de 1902 es, no debe olvidarse, el

---

dés. *Teoría y práctica novelística*, Madrid, SGEL, 1976.

6 Por ejemplo, la pervivencia de lo que Américo Castro denominaba el “integralismo hispano” en el momento en el que los novelistas españoles sienten la necesidad de exponer la concepción del género que cultivan y que resuelven con la apelación a la exhibición autobiográfica; es el caso de Emilia Pardo Bazán en los “Apuntes autobiográficos” que acompañan a “Los Pazos de Ulloa” (edición de 1886), del escrito unamuniano “Cómo se hace una novela” (1921) o del relato del mismo Palacio Valdés “La novela de un novelista” (1921).

7 De la abundante bibliografía dedicada a este año memorable destaco el estudio pionero de Alonso Zamora Vicente (“Una novela de 1902”, artículo de 1954 publicado en *Sur* y recogido en el volumen *Voz de la letra*) y el reciente libro de URRUTIA, J., *La pasión del desánimo. La renovación narrativa de 1902*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

8 Véase el reciente estudio de AMBROSI, P., “Una novela olvidada: *La mujer de Ojeda* de Gabriel Miró”, *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, Zaragoza, XCIII, 2004, 7–22.

9 La sustitución del modelo narrativo realista–naturalista, en el caso de la narrativa española del momento, no tuvo una trayectoria tan perfilada como la narrativa francesa tal como hace ver el libro de Michel Raimond *La crise du Roman. Des lendemains du*

sintomático ensayo de Hugo von Hofmannsthal *Ein Brief* (conocido como la “Carta a lord Chandoss”) y en el que el escritor austríaco enuncia de manera radical la incapacidad del lenguaje para la transmisión de las grandes experiencias del espíritu.

Los textos narrativos de 1901 a 1903 que acabo de citar deben tenerse presentes en la lectura de *La aldea perdida* para valorar en su más amplio alcance la modesta pero innegable aportación artística que supuso esta novela. La sobreimpresión a la que invito ofrece, en escala reducida, lo que podría ser un macro–panorama descriptivo que contraste las novelas de Palacio, desde *El señorito Octavio* hasta *Sinfonía Pastoral*, con los grandes hitos narrativos que marcan la evolución de la novela occidental, desde *Nana* (1881) de Emile Zola hasta *The Waves* (1931) de Virginia Wolf, y que no por sugestivo dejo de hacer, sino porque desborda con creces los propósitos de la reunión conmemorativa a la que hemos sido convocados.

### EL MODERNISMO EN *LA ALDEA PERDIDA*

El cambio de estilo en la prosa narrativa escrita en español venía produciéndose desde las dos últimas décadas del siglo XIX. Las prosas del Rubén Darío de *Azul...*, los *Recuerdos del tiempo viejo* de Zorrilla, la *Doña Berta* clariniana habían marcado señales para la mutación en los modos de escribir en español. Hoy tenemos una idea precisa de lo que significó en ese proceso la prosa juvenil de “Azorín”, de Valle–Inclán, de Enrique Larreta, de José Enrique Rodó... y de tantos escritores de las dos vertientes del Atlántico que contribuyeron decisivamente a la transformación del estilo literario en los antiguos géneros, en los nuevos y en la escritura periodística <sup>10</sup>.

En lo que se refiere a la inserción de Palacio Valdés en este proceso de cambios estilísticos, Álvaro Ruiz de la Peña ha perfilado los relieves más significativos que muestra la escritura de *La aldea perdida* con sus rasgos de prosa poética y de atemperación del ritmo del tiempo natural

---

*Naturalisme aux années vingt* (1967); con todo, es necesario matizar la visión lineal que considera que en 1902 “el impulso realista estaba muerto” (Alonso Zamora Vicente).

<sup>10</sup> Sobre el papel que representaron los nuevos “géneros periodísticos” en este proceso de cambios estilísticos véase mi reciente trabajo “Los géneros literarios en el periodismo del traspaso de siglos”, AA. VV., *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*, Salvador Montesa (ed.), Málaga, 2003, 155–174.

al *tempus* narrativo del texto novelesco<sup>11</sup>. No es ajena a esta marca de modernización artística la fusión de discurso novelesco y la mitología clásica que, en el arte europeo finisecular, había vuelto a utilizar con eficacia la pintura simbolista que concedía una capa de lánguido decadentismo al venerable mito de la Edad Dorada.

No puede decirse que *La aldea perdida* sea una novela decadente, muy al contrario, ya que la fuerza con que contrapone dos modos de civilización opuestos por el vértice —el de la primitiva Arcadia y el de la moderna minería industrializada— le confieren un tono de alegato combativo contra la cultura del capitalismo<sup>12</sup>, tal como lo manifiestan muchos elementos de su estructura y, de modo radical, en la conclusión de la novela:

En aquel momento, el noble hidalgo don César de las Matas de Arbín se irguió arrogante en medio del campo. Trémulo de indignación, con sus blancos cabellos flotando. Los ojos chispeantes, los puños crispados, se dirigió al grupo de los próceres de la Pola, gritándoles:

—¡Decís que ahora comienza la civilización!... Pues bien, yo os digo...¡oídló bien!..., ¡yo os digo que ahora comienza la barbarie!<sup>13</sup>

Las equivalencias entre personajes de la novela y figuras mitológicas (literales en unos casos — Plutón, Jacinto, Flora—, transparentes en otros —Nolo–Apolo, Demetria– Demeter, don Prisco— “ut prisca gens mortalium”), los ecos verbales en que resuenan fórmulas épicas de la tradición homérica y hesiódica (“La cólera de Nolo”, “Ninfas y sátiros”, “Trabajos y días”, “La envidia de los dioses”) <sup>14</sup>, la cercanía en el número de capítulos de la novela —XXII en total— y el número de Cantos en la *Ilíada*, XXIV, constituyen otros tantos signos de homenaje al simbo-

11 RUIZ DE LA PEÑA, Á., “Introducción” a la ed. de *La aldea perdida*, Madrid, Espasa–Calpe, 1993, pág. 38 y siguientes.

12 CAUDET, F., “*La aldea perdida* (1903) novela de tesis”, en AA. VV., *Estudios sobre Armando Palacio Valdés*, B. Dendle y S. Miller (eds.), Ottawa, Dovehouse, 1993, págs.85–97. Lily Litvak en su estimulante estudio sobre industrialización y literatura en la España finisecular no atiende a esta novela de Palacio Valdés (*Transformación industrial y literatura en España. 1895–1905*, trad. española, Madrid, Turus, 1980).

13 *La aldea perdida*, cap. XXII (ed. cit. pág. 1050). Este final, simbólico y provocador, corresponde con el rotundo final de *Le Père Goriot*, cuando Rastignac de regreso del cementerio parisino se enfrenta dramáticamente con la ciudad que planea conquistar y rendir a sus plantas.

14 Me limito a citar los título de los capítulos I, VII, XIV y XXII.

lismo grecorromano que volvió a llenar la actividad artística del “fin de siècle”<sup>15</sup>.

Un caso preciso del ejercicio de contextualización mitológica es el arranque de la “Invocación” o prólogo en prosa poética que precede a la novela:

*Et in Arcadia ego*. ¡Sí, yo también nací y viví en Arcadia! También supe lo que era caminar en la santa inocencia del corazón entre arboledas umbrías, bañarme en los arroyos cristalinos, hollar con mis pies una alfombra siempre verde.

Francisco Trinidad ha puesto en relación acertada esta cita inicial con el título del célebre cuadro de Poussin —“Et in Arcadia ego” — que suscitó toda una corriente pictórica y poética, según mostró Erwin Panofsky, en la que la belleza de la Arcadia se fundía con el horror de la muerte agazapada e insoslayable, una variante moderna del “latet anguis in herba”<sup>16</sup>. La oportuna relación del texto de Palacio y la fuente pictórica debe extenderse también a las inquietudes clasicistas de “Clarín”, el amigo de Palacio, en cuya obra narrativa y crítica se repite la cita poussiniana reunida, como ocurre en *La aldea perdida*, con el verso memorable de Schiller — “Auch ich war in Arkadien geboren”, “yo también nací en la Arcadia” — a modo de leit-motiv recurrente<sup>17</sup>.

### FUSIÓN DE GÉNEROS LITERARIOS EN *LA ALDEA PERDIDA*

El “fragmento” de los románticos y el “poema en prosa” de Beaudeau habían aportado sendas piquetas para la demolición del venerable edificio de los géneros literarios tradicionales. En el traspaso del siglo XIX al XX se aceleró este proceso de refundición y refundación de gé-

15 Para una primera aproximación entre la novela de Palacio Valdés y la tradición clásica véase el artículo de MORÓN ARROYO, C., “*La aldea perdida* entre el pasado y el presente” AA VV., *Estudios sobre Armando Palacio Valdés*, B. Dendle y S. Miller (eds.), Ottawa, Dovehouse Editions, Canada, 1993, págs. 98–110.

16 TRINIDAD, F., “Et in Arcadia ego”, en *Cubera. Revista de la Asociación “Amigos del Paisaje de Villaviciosa”*, nº 36, año XIX, págs. 7–12.

17 He apuntado los pasajes más significativos de la obra de “Clarín” en que se recuerda la fórmula de Poussin y de Schiller en mi conferencia “Reflejos autobiográficos en la narrativa clariniana (Sobre las relaciones entre vida y literatura)”, AA. VV., *Leopoldo Alas. Un clásico contemporáneo (1901–2001)*, Oviedo, Universidad, 2002, II, 148–150.

neros hasta el punto que no se puede explicar la creación literaria del siglo que acaba de concluir sin tener en cuenta esta fecunda tendencia que fundó géneros y fundió nuevas modos de troquelación literaria. “Novela lírica”, “drama poético” o “teatro épico”, por ejemplo, son nuevos conceptos que han arraigado en el campo de la moderna teoría literaria gracias a las cogitaciones, respectivamente, de Ralph Freedman, Peter Szondi y Bertolt Brecht y a la práctica creativa de muchos escritores de las literaturas occidentales.

A principios del siglo XX, numerosos escritores españoles mostraban su fervor por estas innovaciones de diversas maneras, una de las cuales consistía en titular sus trabajos artísticos con denominaciones que implicaban un propósito de mestizaje genérico y de búsqueda de otras formas de construcción. “Poema dramático”, “poema escénico”, “fábula escénica”, “novela dialogada” son otras tantas subtítulos de relatos o de textos teatrales que se hicieron públicos en las dos primeras décadas del siglo. Y *La aldea perdida* es una novela que, pese a su estructura narrativa básicamente tributaria del modelo perediano, también ensayó una aproximación al discurso lírico tanto en el plano de su denominación genérica como en el de la configuración de su decir narrativo<sup>18</sup>. Recuérdese que la obra se titulaba *Poema de costumbres campesinas*, una designación que apuntaba a las denominaciones genéricas divulgadas por Balzac — “roman de moeurs”, “scènes de la vie de champagne”, “scènes de la vie de province”, “scènes de la vie parisienne”, “scènes de la vie privée”... — y que el escritor asturiano reiteró con variaciones en los subtítulos de otras novelas suyas: *Marta y María. Novela de costumbres*, *José. Novela de costumbres marítimas*, *La espuma. Novela de costumbres contemporáneas*, *Sinfonía pastoral. Novela de costumbres campesinas*. Así pues, la palabra *poema* que aparece en la subtitulación de *La aldea perdida* va mucho más lejos de lo que pudiera interpretarse como un circunstancial eco de la tradición narrativa del realismo moderno inaugurada por Balzac<sup>19</sup>.

---

18 El híbrido genérico que encontró mayor arraigo entre los escritores hispanos del “fin de siglo” fue la “novela dialogada” a la que Pérez Galdós se aplicó con entusiasmo y afán proselitista (ROMERO TOBAR, L., “Relato, teatro, novela dialogada en el fin de siglo”, AA. VV., *Estudios de Literatura Comparada*, León, Universidad, 2002, 717–729). Palacio Valdés no siguió el camino trazado por el maestro canario puesto que sólo escribió algún relato breve dialogado en la etapa final de su carrer literaria (p. ej. “La catedral y la fábrica”, publicada en 1932 en *Blanco y Negro*).

19 Manuel Pascual Rodríguez ya reparó en la tendencia de fusión genérica que ofrece la

*Poema y poema novelesco* son las denominaciones que Palacio Valdés prefiere para referirse a esta obra de 1903, *poema* en la subtitulación de la novela y *poema novelesco* en su rememoración treinta años después. En una novela de 1931, en la que Palacio visitaba de nuevo el paraíso perdido que era el familiar valle de Laviana en su memoria, evocaba en estos términos el universo contenido en *La aldea perdida*: “(...) se ven numerosos blancos caseríos. Arbín, donde vivió el famoso helenista don César de las Matas; Fresnedo, Riomontán, las Meloneras, la Braña, patrias respectivas de Nolo, Jacinto, Tanasio y otros héroes que se cantan en el *poema novelesco* titulado *la aldea perdida*, que vio la luz hace ya bastantes años”<sup>20</sup>.

La reiteración denominativa pone de manifiesto una voluntad de aproximación de géneros — entre la novela y la lírica — en la que Palacio Valdés coincide con la tendencia literaria general que acabo de señalar y que en la novelística española tuvo la feliz coincidencia editorial de la coyuntura de 1902. Claro está que al encuentro entre lírica y novela que ofrece el texto de Palacio es preciso sumar todas las resonancias de los que habían sido los subgéneros de la poesía bucólica clásica, las fórmulas enunciativas en la tradición homérica y la reelaboración de *topoi* y mitos arraigados en el legado greco-latino como es el tópico de la Edad Dorada que vertebra la estructura y sentido de esta novela<sup>21</sup>.

La poeticidad de *La aldea perdida* responde, claro está, a la visión idílica de un espacio arcádico a punto de ser destruido; este es el sentido de la obra sobre el que han insistido el autor y sus críticos, aunque no han sido suficientemente subrayados los componentes microtextuales que sustentan esta interpretación. Los rasgos “modernistas” que acabo de recordar aportan marcas de poeticidad indudable. Pero el subrayado textual de la visión ennegrecida de la Edad Dorada<sup>22</sup> está pautado por sencillos y acreditados rasgos de estilo como son la adjetivación arquetí-

---

narrativa de Palacio Valdés (ob. cit., págs. 22–24).

20 *Sinfonía pastoral. Novela de costumbres campesinas*, cap. III (cito por la edición de *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1959 (7), vol. I, pág. 1782b; el subrayado es mío).

21 Véase la “Introducción” a *Sinfonía pastoral*, un texto en el que Palacio contrapone esquemáticamente el “sueño” de la literatura pastoril clásica (de Longo, Teócrito, Virgilio y Garcilaso) con el de la moderna novela realista para concluir que “tan falso es uno como otro”.

22 El color negro es la nota plástica que pauta las descripciones del paisaje en los momentos en los que se adelanta la lección referida al final trágico de los protagonistas y de la belleza natural que los rodea: “Sin embargo, mucho negro había en el valle de Laviana (...). Lo más negro de todo lo negro era Plutón”.



pica que embellece a los nombres propios, las construcciones sintácticas bimembres paralelísticas de presencia abrumadora en la prosa literaria de los siglos XVI y XVII<sup>23</sup>, las imágenes y tópicos tradicionales que remiten a un fondo de cultura mítica primitiva y la narración en primera persona.

Los encuentros belicosos entre los grupos de jóvenes héroes de la comarca deparan la acumulación del viejo recurso adjetivador, como leemos, por ejemplo, en este momento en el que se describe una escena de lucha:

¡Musas, decidme los nombres de los guerreros que allí cayeron o salieron descalabrados bajo los garrotazos de los hijos de Entralgo, porque yo no acierto a contarlos! Tú, *bizarro* Angelín de Canzana, tumbaste de un estacazo en medio de la cabeza al *esforzado* Luisón de la Granja, hijo del tío Ramón, famoso *domador de potros*. (...) El *valeroso* Ramiro de Tolivia midió varias veces las espaldas con su garrote a Juan de Pando (...) ¿A quién sacrificaste tú, *impetuoso* Celso, honor y gloria de mi parroquia? (...) Pero en aquella ocasión, por su fuerza y por su audacia, se distinguió Nolo, *el hijo de Pacho de la Braña* (...). ¿Dónde estabas tú, *belicoso* Bartolo, dónde estabas tú en aquel momento de perdurable memoria para nosotros?<sup>24</sup>

La abundante bimetración sintáctica desborda también en las secuencias descriptivas y en los párrafos evocadores del bello tiempo ido. Y, aunque menos ostentosa, la presencia de una imaginería tradicional subraya por modo alusivo los homenajes a la literatura clásica de la Antigüedad y del Renacimiento. Sirva de muestra la escena final en la que Demetria es degollada por Plutón y cuya narración evoca tanto el sacrificio ritual de las religiones primitivas —el cordero degollado— como el texto garcilasiano que canta a la ninfa muerta en la ribera del Tajo (*Égloga III*, versos 217–248):

Demetria se revolcaba en el suelo, soltando torrente de sangre, que enrojecía el alabastro de su cuerpo y el verde de la pradera. Don Prisco se

<sup>23</sup> Los sintagmas trimembres, tan característicos de la prosa modernista, no parecen ser tan abundantes y significativos.

<sup>24</sup> *La aldea perdida*, cap. XII, *ed. cit.* págs. 1000–1001; el subrayado es mío. En otros pasajes de la novela Nolo es “magnánimo e invencible” como Aquiles, Quino “ingenioso y astuto” como Ulises, Jacinto “bravo y hermoso” como Patroclo.

dejó caer de rodillas a su lado para recoger su último aliento y enviarlo a Dios con el perdón de sus pecados. El capitán, teniendo a su hija desmayada en los brazos, lloraba como un niño<sup>25</sup>

Ahora bien, el recurso más productivo con el que *La aldea perdida* se tiñe de lirismo reside en la enunciación primopersonal que se inserta en determinados momentos de un relato formulado en tercera persona.

La enunciación en primera persona corresponde con los momentos del relato en que el énfasis de condensación emotiva alcanza un alto grado de intensidad. Añádase a ello el hecho de que la persona gramatical que enuncia se personifica como voz de un adulto rememorando sus recuerdos infantiles:

(...) Tales y más crueles aún eran las palabras que salían de la boca de aquellos guerreros orgullosos. Yo las oí desde mi lecho infantil, donde manos maternales me habían confiado contra mi voluntad bien temprano. Yo las oí, y mi corazón quedó traspasado de dolor (...)<sup>26</sup>.

La inocente perspectiva que adapta la enunciación en primera persona entabla asimismo un diálogo silente con los personajes y los acontecimientos en forma de diálogo reflexiva del narrador consigo mismo:

Marchaban fieros y graves, el rostro contraído, la mirada fija. Ninguna chanza alegre se escuchaba entre ellos, como otras veces; ni una palabra salía de sus labios. Sus pasos sonaban huecos y lúgubres por la calzada pedregosa. ¡Así os vi cruzar por Entralgo, con vuestras monteras sin flores, con vuestros palos enhiestos, como una nube que avanza negra por el cielo para descargar su fardo de cólera sobre alguna comarca próxima!<sup>27</sup>

o bajo el modo de la interpelación épica que prefigura la acción de los propios personajes.

¿Qué hacías tú mientras tanto, linda y burlona morenita? El ena-

<sup>25</sup> *La aldea perdida*, cap. XXII (ed. cit. págs. 1049–1050).

<sup>26</sup> *La aldea perdida*, cap. III (ed. cit. págs. 940–941).

<sup>27</sup> *La aldea perdida*, cap. XII (ed. cit., pág. 997).

morado Jacinto llega a tu presencia y con voz apagada te pide el escapulario. Entonces, empujando a Maripepa que iba a tu lado, le dices (...)»<sup>28</sup>.

Ahorro el catálogo de los pasajes en los que se reiteran estos procedimientos de escritura, que el lector cuidadoso podrá hacer por su cuenta, y que confieren a la prosa de esta novela una pátina de poética prosa clasicista.

### LA CULTURA DEL FIN DE SIGLO EN EL PALACIO VALDÉS DE LOS AÑOS POSTERIORES

Un universo de límites tan definidos como el de la Arcadia asturiana en que la trágica industria moderna subyace agazapada no ofrecía muchas posibilidades para la inserción del apresto cultural que impregnaba la creación literaria de las literaturas “fin de siglo”. Solamente la épica y la lírica clásicas proporcionaban al escritor un horizonte verosímil de intertextualidad que situase a la novela de 1903 en el marco de los experimentos renovadores que estaba experimentado el género narrativo.

En relatos anteriores y en los que vendrían más tarde Palacio Valdés dejó constancia de su integración en un ámbito de inquietudes en favor de los experimentos narrativos. Solamente la figura del “artista” que domina una obra poco posterior, *Tristán o el pesimismo* (1906), nos llevaría a la ampliación de las correspondencias que existen entre nuestro escritor y las tendencias artísticas e intelectuales de la Europa contemporánea. Lo ha recordado, a propósito de esta última novela, el llorado Manuel Baquero Goyanes cuando destacó la huella del Schopenhauer aludido “en passant”: “Lo ha dicho con profunda sabiduría el maestro alemán, el maestro clarividente: sólo cuando llegamos a cierta edad, comprendemos en qué cueva de bandidos hemos caído”<sup>29</sup>.

La atención que merecen en *Tristán o el pesimismo* los medios intelectuales del Madrid de principios del XX —el Ateneo, las oposiciones a cátedra, la crítica literaria de los periódicos... — y la presencia en ella de fórmulas tan características de la que iba a ser la llamada “novela intelectual” del también asturiano Pérez de Ayala —como son el empleo de la ironía en el tratamiento de situaciones o personajes y las interven-

<sup>28</sup> *La aldea perdida*, cap. IV (ed. cit., pág. 953)

<sup>29</sup> Manuel BAQUERO GOYANES, M., “Introducción” a *Tristán o el pesimismo*, Madrid, Narcea, 1971, págs. 66–75.

ciones del “autor implícito” — dibujan el proceso evolutivo de Palacio Valdés en el contexto de los sugestivos cambios que experimentaba la novela en el paso del realismo a la novela de vanguardia y en el que el escritor asturiano navegó sin renunciar nunca al modelo de la novela realista–naturalista en el que había iniciado su singladura de novelista. Pero seguir en esta ruta, después de 1903, nos trasladaría a otros puertos y a otros tiempos posteriores al año 1903 que es el que he acotado en estas páginas en que se revisan las aproximaciones a la renovación novelística que contiene *La aldea perdida*.