LA TÉCNICA NARRATIVA DE JOSÉ MARÍA DE PEREDA: «NUBES DE ESTÍO», NOVELA DE PERSPECTIVAS

En el conjunto de la novelística perediana, *Nubes de estío* (1891) ocupa un lugar que la crítica ha venido considerando como claramente menor. «Sería la novela de menos mérito de cuantas escribió Pereda —decía *Clarín* en su reseña para «La Correspondencia de España»—[1] si no anduviese en letras de molde *El buey suelto.*»[2] Naturalmente Alas no conocía aún *Al primer vuelo,* que se publicaría en ese mismo año; ya desde entonces ha sido lugar común el considerar estas dos novelas de 1891 entre lo menos valioso de cuanto salió de la pluma del novelista de Polanco. Así opina Montesinos, quien en su admirable *Pereda o la novela idilio* dice de ambas: «Son libros tan endebles, y en muchas cosas tan semejantes, que podemos reseñarlos conjuntamente y con gran rapidez, pues no justificarían un examen demorado».[3]

Quisiera mostrar en estas notas lo poco acertado de este juicio (probablemente uno de los pocos discutibles de ese clásico es-

---

1 *Nubes de estío.* Novela de D. J. M. de Pereda, *La Correspondencia de España,* 22 y 29 de marzo de 1891. Tomo este dato del libro de Anthony H. Clarke, *Manual de bibliografía perediana,* Instituto de Literatura «José M.ª de Pereda» de la Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander, 1974, pág. 123.

2 La mencionada reseña fue posteriormente recogida por su autor en su libro *Ensayos y Revistas. 1888-1891,* Madrid, M. Fernández Lasanta editor, 1892. La cita, en la pág. 81.

3 José F. Montesinos, *Pereda o la novela idilio,* editorial Castalia, Madrid, 1969, pág. 225. A lo que añade líneas después que *Nubes...* es para su gusto la menos buena de las dos.

tudio), en especial por lo que se refiere a los merecimientos de esta novela para justificar un *examen demorado*. Porque considero que, independientemente de sus logros, *Nubes de estío* es una de las más interesantes obras de su autor, desde el punto de vista de los problemas técnicos que plantea, precisamente por la novedad de alguno de sus procedimientos narrativos.

No se le escapó al sagaz crítico que fue Montesinos lo que en esta novela había de utilización de técnicas nuevas; sólo que, en su opinión, el novelista montañés fracasó en tales ensayos. «Si estos libros —dice refiriéndose a los dos de 1891, aunque pienso que sus observaciones convienen más al que aquí nos ocupa— fueran obra de la juventud de Pereda, nos explicaríamos con facilidad muchas de sus faltas evidentes como el resultado de la inexperiencia de un autor que se debate por primera vez con las técnicas novelescas modernas. Nunca ha estado el autor tan dentro de la novela, según la fórmula concebida por el siglo XIX: asunto cotidiano, poca acción, que progresa con gran lentitud, el interés concentrado en los personajes, cuyas reacciones se investigan y exponen por todos los medios posibles».[4]

Precisamente en estas últimas frases que constituyen una sumaria caracterización de técnica narrativa está lo que a mi juicio supone el aspecto de más interés de la novela que nos ocupa. Ello no es otra cosa que lo que se denomina perspectivismo narrativo, entendido como la posibilidad de narrar un suceso (o mostrar un personaje, o describir un escenario, o exponer un asunto) desde uno o varios puntos de vista, según la visión subjetiva y *parcial* —en los dos sentidos de este adjetivo— que sobre ello tengan uno o varios personajes del relato.[5] Que el resultado dista

---

[4] *Op. cit.*, pp. 227-228.

[5] No nos es posible teorizar aquí con detenimiento acerca de este problema, muy probablemente uno de los más estudiados en los últimos tiempos en cuanto a teoría narrativa. Me remito a los estudios más conocidos, en los que la cuestión se ha tratado con cierta profundidad. Entre otros: Percy Lubbock, *The craft of fiction*, Jonathan Cape, Londres, 1965; Wayne C. Booth, *The rhetoric of fiction*, Chicago University Press, 1961; Norman Friedman, «Point of view in fiction: the development of a critical concept», *PMLA*, LXX (1955); una breve

mucho de ser un acierto era de esperar, entre otras razones por la relativa novedad del experimento. Pero ello no impide que aquél tenga un notable interés en la historia de la narrativa española de finales del XIX.

El asunto de *Nubes de estío* es muy simple («cabe en un dedal», dijo de él Pardo Bazán[6]): una familia madrileña, los Casa-Gutiérrez, perteneciente a la aristocracia y políticamente influyente, aunque en difícil situación económica, está a punto de emparentar con otra provinciana, los Brezales, de ninguna alcurnia, pero económicamente muy próspera. Responsable de tales proyectos es el provinciano Roque Brezales, tan vanidoso como estúpido, quien, viendo en tal oportunidad la de adquirir el brillo social que su dinero no le ha dado, compromete el matrimonio de su hija Irene con Nino Casa-Gutiérrez, sin que la muchacha sea consultada, pues se supone que no habrá por su parte ninguna objeción a tal boda. Con ocasión del veraneo, y para formalizar públicamente el compromiso, la familia madrileña se desplaza a la villa provinciana,[7] en la cual los proyectos de boda son ya cono-

---

pero clara exposición de la cuestión, con historia del concepto crítico de punto de vista y valiosos comentarios sobre la bibliografía correspondiente puede encontrarse en el libro de Germán Gullón, *El narrador en la novela del siglo XIX*, Taurus, Madrid, 1976, en su «Introducción», pp. 13-27.

[6] Emilia Pardo Bazán, «Pereda y su último libro», artículo publicado en *Nuevo teatro crítico*, núm. 3, 1 de marzo de 1891, pp. 25-60. Recogido posteriormente en *Polémicas y estudios literarios, Obras completas*, VI, Madrid, 1892, de donde tomo la cita, pág. 92.

[7] Un claro trasunto del Santander de entonces. Cfr. el testimonio y los datos que aporta José María de Cossío: «Era la novela del Santander de entonces, y sin duda por tener el modelo tan a la vista el resultado pareció a los contemporáneos demasiado fotográfico, y pronto en corrillos y cuchicheos fueron dándose nombres de personas vivas a los que designaban seres novelescos que solamente debían vivir en el mundo de la ficción». Tales correspondencias entre personajes, lugares, instituciones, etc., de la novela y los modelos santanderinos son comentados y explicados por Cossío en los párrafos que siguen al transcrito. Vid. José María de Cossío, *La obra literaria de Pereda. Su historia y su crítica*, Publicaciones de la Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1934; incluído, junto con otros estudios del mismo autor, en el tomo III de: J. M.ª de Cossío, *Estudio sobre escritores montañeses*, Instituto de Literatura «José M.ª de Pereda» de la Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander, 1973. De esta edición tomo las citas, pp. 249-250.

cidos y comentados, al tiempo que la muchacha muestra su más intransigente negativa. El conflicto novelesco así planteado se resolverá con la ruptura definitiva del compromiso, el desengaño y escarmiento del provinciano y el inevitable final feliz para la joven.

Parece claro que con tan sencilla trama sólo podría escribirse una novela corta. De ahí el reproche de quienes han visto en la extensión el principal yerro de *Nubes de estío*. No otra cosa significan estas palabras de Pardo Bazán: «Para cuerpo de novela, de novela de quinientas páginas, no es bastante quizá (...) la pequeña tribulación de la niña santanderina, las minúsculas vanidades de su padre, las microscópicas ambiciones de su pretendiente».[8]

En contra de lo que los reproches de Pardo Bazán[9] parecen dar a entender, no creo que *Nubes...* sea una novela artificialmente alargada, como lo está *Al primer vuelo*[10]. La razón es precisamente lo que aquí vamos a analizar: si es más extensa de lo que su asunto exigiría se debe a que es una novela de perspectivas, esto es, una historia muy simple, contada pormenorizadamente, a tra-

---

[8] Pardo Bazán, *op. cit.*, pp. 93-94. Esta objeción se reitera en otros momentos de la crítica de la escritora coruñesa; cfr.: «si cuando sus padres la proponen el novio, Irene constestase esto mismo, que no la gusta, la novela tendría que acabarse allí, hacia la págica 180; pero (...) el libro llega como puede a las quinientas...» (pp. 92-93). También al comentar *Al primer vuelo* reitera su juicio sobre la extensión desmesurada de *Nubes...*: «Lo que veo en ella [se refiere *Al primer...*] es, como en *Nubes de estío*, un error de dimensiones: la mitad que sobra. (...) mucha agua para poco chocolate.» (pp. 103-104). Leopoldo Alas, en su crítica arriba citada, discrepa de estas objeciones de la Pardo Bazán: «No opino yo como una ilustre *crítica* que no haya bastante argumento para una novela en *Nubes de estío*, ni que sea baladí el asunto por lo que toca a la *forma* y por lo que importa al *fondo*». *Op. cit.*, pág. 82.

[9] Y de otros críticos de la época; cfr. el testimonio que aporta y comenta Cossío en su libro arriba citado, páginas 257 y 258: «Zeda» (Francisco Villegas) al hablar tardíamente de la novela en «La Libertad» (9-4-91) se desentiende de esta polémica (...) calificando el libro, y no muy descaminadamente, de «un átomo de acción novelesca, disuelto en un volumen de 500 páginas».

[10] Por razones de compromiso con el editor, que explica Cossío, *op. cit.*, pp. 261-262, y que Montesinos comenta así: «En su edición original, *Al primer vuelo* debía constar de dos tomos, y en consecuencia el autor hubo de estirar el argumento hasta los últimos límites de su elasticidad»; *op. cit.*, pág. 226.

vés de los diversos puntos de vista de quienes en ella intervienen o de ella son testigos.

Para mostrar cómo el asunto arriba resumido se va desarrollando y exponiendo mediante diferentes perspectivas, es necesario que pasemos revista con algún detalle a la trama novelesca, a lo largo de sus veinticinco capítulos. Dicha exposición intentará analizar dos cuestiones conexas que importan para el propósito de este estudio: cómo se organiza y desarrolla el argumento y, a la vez, cuál es el punto de vista a través del que se muestra en cada capítulo el asunto relatado.

El inicial, esto es, el proyecto de boda entre Irene Brezales y Nino Casa-Gutiérrez queda enunciado en el capítulo I, mediante la transcripción de una carta de aquél *a un su amigo*.[11] Se abre, pues, el relato con la adopción de una perspectiva parcial: la visión que el supuesto pretendiente tiene de la boda que le preparan; el punto de vista del narrador desaparece, pues se limita a la mera función de transcriptor de un texto ajeno.[12] Ahora bien, dado que, para algunos pormenores de lo relatado es conveniente aducir algunos datos o testimonios ajenos a la perspectiva de Nino, éste los introduce en su carta, empleando el estilo indirecto libre[13]: «Según refiere mi padre, el buen señor no podía ni quería disimular el regocijo que la ocurrencia le causaba. Mis prendas personales, el apellido que llevaba, mi título nobiliario..., ¡oh, qué fortuna para su hija primogénita, tan superior a cuantos hombres pudieran inútilmente ambicionarla en los mezquinos ámbitos de su pobre ciudad!» (p. 763 b).[14] Y, tras seguir reprodu-

---

11 Según la expresión del título de este capítulo I: «De Nino Casa-Gutiérrez a un su amigo».

12 Cfr. Oscar Tacca, *Las voces de la novela*, Biblioteca Románica Hispánica, editorial Gredos, Madrid, 1973, capítulo II, «Autor y fautor», especialmente el punto titulado «El autor-transcriptor» (pp. 37-63).

13 Sobre el estilo indirecto libre, vid. Guillermo Verdín Díaz, *El estilo indirecto libre en español*, R.F.E., anejo XCI, Madrid, 1970.

14 Esta y todas las demás citas de *Nubes de estío* corresponden a la edición de *Obras completas*, tomo II, de editorial Aguilar; utilizo la octava edición (1965). A partir de ésta, las restantes citas de la novela indicarán la página o páginas y mediante las letras *a - b*, las columnas, izquierda o derecha, respectivamente, en que se encuentre el texto citado.

ciendo algunas expresiones más del provinciano, comenta lo dicho con estas palabras (que son una clara prueba de que el autor es consciente del recurso que emplea): «Aún creo que dijo el satisfecho señor mucho más que esto que yo te transmito casi en los propios términos en que me refirió mi padre, pero que no te doy cuenta de ello, porque no vale la pena de recordarse y para muestra quizá sobra con lo apuntado».

Los siguientes datos relativos a estos planes de boda se nos dan en el capítulo II; a través de una conversación entre dos personajes de la ciudad (que por ello representan el punto de vista de la sociedad local con respecto al asunto tratado), el lector advierte que parece que haya problemas con la joven prometida. Y digo *parece* porque los datos que esa conversación proporciona no son nada precisos. El autor, con un hábil dominio de los recursos para apuntar y no decir, interrumpe una y otra vez el diálogo, precisamente cuando el informante, el cronista de sociedad Casallena,[15] está a punto de decir qué es lo que le sucede a Irene. Veamos algunos fragmentos de esta conversación raiteradamente interrumpida:

«Oiga usted lo que se dice, y es la pura verdad...

Pero no pasó de aquí la historia, porque aparecieron delante de los dos interlocutores, y en el vano de la puerta del café, hasta tres amigos de ambos, concurrentes infalibles a la mesa a aquellas horas.» (p. 772 a).

(...)

«—Venga ahora eso que iba usted a contarme cuando entró esta gentezuela.

Pero también esta vez se le atascó la historia en la garganta, y fue causa de ello la presencia de un nuevo personaje que se acercaba entonces a la mesa desde el fondo del café.» (p. 773 a).

(...)

---

[15] Transparente alusión a Enrique Menéndez Pelayo; cfr. Cossío, *op. cit.*, pág. 250: «*Casallena*», médico, escritor y cronista de salones, nadie dudó que era traslado afectuoso de Enrique Menéndez Pelayo, que firmaba sus gacetillas de sociedad con el pseudónimo "Casa-Ajena"».

«Vamos, continúe usted ahora, o, mejor dicho, comience usted con mil demonios. ¿Qué es lo que le pasa «de una temporadita acá» a la chica mayor de...?

Indudablemente, estaba de malas aquel asunto tan apetecido por la curiosidad de su interpelante, porque ni siquiera le fue dado a éste terminar su interpelación. Impidióselo un su amigo y coetáneo que se plantificó de golpe y porrazo, como llovido de las nubes, delante de la mesa, por el lado de la calle.» (p. 774 a).

La siguiente mención a los problemas de Irene aparece en el capítulo IV, localizado en su casa. El título, «Vista interior de don Rque», nos indica ya cuál sea la perspectiva aquí adoptada: mediante un largo monólogo interior del personaje y el empleo frecuente del estilo indirecto libre, expone el narrador una nueva perspectiva de la cuestión; la que corresponde al responsable de tales planes. Pero también, como toda perspectiva, la suya es parcial: no sólo porque no expone objetivamente el asunto, sino porque desconoce uno de sus datos fundamentales: la opinión de su hija. («Y a todo esto, Irene, callada como un marmolillo, comiendo poco más que nada y reflejando en su cara que tenía la consideración puesta en asuntos bien extraños a los que se ventilaban allí», p. 795 a).

El capítulo V, además de ofrecer nuevas alusiones a la actitud de Irene, desde el punto de vista de su padre («Al despertarse don Roque al día siguiente (...), no quiso pensar, por de pronto, en las murrias de Irene ni en lo que con estas murrias se eslabonaba por detrás y por delante...», p. 801 b), plantea un interesante aspecto con respecto a las posibilidades del perspectivismo narrativo. Este recurso no sólo sirve en *Nubes...* para exponer, desde diversos puntos de vista, el conflicto que constituye la trama novelesca, sino que también puede utilizarse para otras funciones, como la descripción de escenarios. Así sucede en este capítulo, dedicado en su mayor parte a describir el casino local, pero no a través de la perspectiva del narrador impersonal, sino que éste asume la del mismo don Roque, de modo que tal escenario no se nos muestra tal como es, sino tal como lo ve y valora el personaje: «Desde luego, entendía por casino, no las salas de

juego, ni los gabinetes de lectura, ni el amplio vestíbulo, ni tantas otras piezas «secundarias» del local: a todo esto lo miraba él con una indiferencia que rayaba en menosprecio. El verdadero casino, el único casino, lo que por casino entendía y reverenciaba don Roque, era el salón «principal...» (p. 796 b).

Incluso la pura descripción pormenorizada del escenario: salones, mobiliario, etc., queda reservada al personaje mediante un hábil artificio. Supone el narrador una hipotética visita de algún personaje ilustre y transcribe las palabras con las que don Roque le mostraría el casino: «Había que verle cuando presentaba en el casino a algún *personaje* de su amistad, o que le estuviera recomendado: le llevaba a trote vivo, como toro entre cabestros, de sala en sala y de pasillo en pasillo (...) ¡Mire usted qué hermosura de utensilio! Todo porcelana de la misma Inglaterra, con su tablero de alza y baja. ¿Ve usted? (...) Este es el recibimiento por donde entramos antes..., bien espacioso: aquí para los abrigos; esto para los paraguas...» (p. 800).

Cabría que nos preguntásemos qué razón justifica el empleo de este procedimiento perspectivista al tratar sobre el casino; en mi opinión, si consideramos estas páginas en el lugar que ocupan dentro del desarrollo de la trama, su función no es otra que perfilar el carácter de don Roque, verdadero protagonista de la novela. Su visión del casino interesa no tanto por el casino mismo como por lo que descubre del modo de ser del personaje, cuya caracterización puede lograrse también a través de una perspectiva.

Otra ya apuntada en el capítulo II reaparece en el VI: la de la sociedad local, representada ahora a través de un recurso que podemos calificar de documental. El narrador cede la voz a los cronistas de sociedad de los periódicos locales,[16] en unas lí-

---

[16] Recurso que, por otra parte, es una muestra más de perspectivismo: mediante tales textos trata el novelista de reflejar el impacto que en la sociedad provinciana producen sus ilustres veraneantes. Y, muy acertadamente, prefiere ceder la voz a los propios afectados por tal impacto, en vez de al narrador objetivo. Ello permite ironizar sobre un tema —el del papanatismo provinciano ante los visitantes de

neas en las que Pereda, gran conocedor del género, parodia el cursi estilo de tales escritos:[17] «¡Ah, si lo que está todavía oculto, aunque en transparentes cendales, en gasas sutiles, como ángeles entre arreboladas nubes, no lo estuviera, qué grata, qué dulce, qué arrobadora noticia daríamos hoy a nuestras bellas y elegantes lectoras!» (p. 805 b). Si bien el asunto que tan pudorosamente se vela no es desconocido para el lector, pues se trata de los planes matrimoniales tratados en la carta del capítulo I, este VI insiste, unos párrafos después, en lo que se refiere a la actitud de Irene, quien se ha negado a acudir con su familia a recibir a la familia de los Casa-Gutiérrez. Y no sólo eso, sino que por estas palabras de sus padres, comentando tal negativa, podemos deducir que hay algo más grave: «¿Hemos de traerla en camilla y con la Guardia Civil? ¡Buenos alientos me das, en gracia de Dios! Ten, ten un poco de correa, y atrévete a mentir con arte, como tendremos que mentir nosotras. Pues si todos los malos pasos fueran como éste... Harto peor es el otro, y no te apura tanto.

—¡*El otro*! —exclamó don Roque con espanto—. Porque le veo más lejos...» (pp. 807 b-808 a).

La perspectiva que llamo «de la sociedad local», utilizada en los capítulos II y VI se prolonga, con significativos matices, en el VII y en el VIII; de esa sociedad se eligen unos personajes muy significativos: las tres hermanas Sotillos —característicos tipos de solteronas murmuradoras— y dos jóvenes periodistas locales (uno de ellos, el ya mencionado Casallena), tal vez responsables de los textos transcritos en el capítulo VI. Una conversación de las hermanas entre ellas, en el VII, y otra de las mismas con los cro-

---

la Corte— en el que no podía ser objetivo. Volveremos más adelante sobre este punto.

17 Recordemos la etapa periodística del joven Pereda, estudiada por Cossío en su libro citado, pp. 140-146, y por Montesinos en el capítulo I del suyo, «Iniciación literaria», pp. 1-19. Algunas muestras de esa época bajo el título de *Escritos de juventud* fueron seleccionadas y publicadas por Cossío en la editorial Aguilar, Madrid, 1942, e incluídos en el tomo I de la edición de *Obras completas* de la misma editorial, a partir de la 4.ª edición, de 1945. En la edición que utilizo ocupan las páginas 49 a 200.

nistas, en el VIII, tratan —entre otras cuestiones— la que al parecer se ha convertido en comidilla local: los planes de boda de Irene y Nino y la muy probable (*probable*, para el lector, quien de los datos hasta aquí mencionados puede fácilmente deducirlo) negativa de aquélla a tal enlace.

Señalemos también, pues importa al problema de técnica narrativa que aquí comentamos, cómo se utilizan tales recursos para mencionar algunos hechos relacionados con el asunto que en aquellas conversaciones se trata. Así sucede en este texto, en el que el narrador, mediante el estilo indirecto libre, cuenta un suceso, según los informes de un personaje secundario: «Aún no les habían dado el último toque, cuando llegó *la* Cándida trasudando y con fuelle. Espera que te espera, no había salido Rita. Tuvo ella que subir y colarse, bien armada de disculpas por si acaso. Pero no hubo necesidad de ellas. En el mismo recibimiento, sin ser vistas ni oídas las dos pudieron enterarse de todo. La señorita no había pegado ojo en toda la noche (...)». Y concluye así el resumen del informe: «Y no sabía más la buscona de los demonios». (p. 815 b).[18]

Lo que tal actitud de la hija de don Roque significa, se aclara definitivamente en el capítulo IX, titulado «Lo de Irene». La frase que lo inicia revela bien a las claras que el narrador ha decidido desvelar, al fin, el secreto: «No era broma, como a verse va.» (p. 825 a). Para ello el relato da un pequeño salto atrás en el tiempo, rememorando una escena muy importante para comprender la verdadera dimensión del problema: la conversación mediante la que sus padres informan a Irene de su proyecto matrimonial. La escena aparece claramente situada en el tiempo, con respecto a lo hasta el momento narrado, al calificarse tal entrevista como «aquella ocasión tan señalada, que es la que dio origen a la carta de don Roque que se reproduce en la escrita

---

[18] Obsérvese que en este texto el estilo indirecto libre reproduce el cruce de tres voces, la de la criada, Cándida («Espera que te espera...»); la de quien comenta el insomnio de Irene («La señorita no había pegado ojo...»), y la de las hermanas Sotillo («...la buscona de los demonios.»).

por Nino Casa-Gutiérrez a un su amigo». (p. 828 b). El *flash-back* no concluye con esa conversación, sino que se prolonga en el relato de lo sucedido en los días siguientes, hasta enlazar con el momento en que se interrumpió el curso lineal del tiempo del relato, esto es: la llegada por ferrocarril de la familia madrileña y la negativa de Irene a acudir a recibirles, pretextando una indisposición.

En realidad, el juego con los distintos planos temporales del relato es algo más complicado de lo que la anterior explicación pueda indicar. Esto introduce un problema de técnica narrativa (el que se refiere a la organización temporal de los sucesos relatados) cuyo análisis en esta novela desborda los propósitos y el tema de este artículo; pero que, de otro lado, creo útil mencionar —e incluso esbozar con algún detalle— en la medida en que participa de ese perspectivismo narrativo que vengo estudiando en *Nubes de estío*.

Para nuestro propósito, puede ser suficiente establecer el curso temporal de la novela, mostrando los artificios mediante los cuales elabora el novelista su tiempo narrativo, adaptando su secuencia a las necesidades internas del relato.

La novela se inicia con una referencia temporal concreta: el 30 de julio, que es la fecha de la carta transcrita en el capítulo I. El siguiente es también preciso en su localización temporal, pues se inicia con estas palabras: «Mientras la carta precedente corría su destino por la línea de Francia...» (p. 765 a): lo que es lo mismo que decir «en los primeros días de agosto»; o, más precisamente, en uno de esos primeros días, pues el capítulo relata una conversación concreta que ocurre en una determinada tarde. Al anochecer de ese mismo día corresponde la reunión en la *Alianza Mercantil, etc.*, que cuenta el capítulo III; y a las reflexiones de don Roque, consiguientes a tal reunión, así como a la cena en su casa esa misma noche, lo narrado en el IV. El V, además de describir, como hemos visto, el Casino, cuenta lo sucedido al siguiente día. A algunos después se refieren las palabras que comienzan el VI: «Aquel día rebasó los límites de lo empalagoso *La estafeta local* de *El Océano*.» (p. 805 a). Lo que tales empalago-

sos artículos anuncian es la llegada, en el *exprés* del mismo día, de la familia Casa-Gutiérrez; llegada que se describe en la segunda parte de ese mismo capítulo.

A partir de aquí, y para relatar algunos sucesos de ese día, se sirve el novelista de esos recursos perspectivistas que antes mencioné (y que justifican este excurso). La entrada del tren en la estación es mostrada a través del punto de vista de don Roque; el cual «sintió también unos pitidos muy lejanos hacia el Oeste; luego, más próximo, el son clamoroso de una bocina; después, por encima de una peña, vio unas guedejas flotantes...» (p. 808 a).[19] Y, con algunas intromisiones del narrador (que refleja subjetivamente algunos de los prejuicios peredianos contra la aristocracia madrileña[20]) ese mismo punto de vista del personaje expone el recibimiento de los cortesanos y su salida hacia la ciudad en los carruajes prevenidos por el mismo don Roque Brezales.

El capítulo VII nos sorprende en su principio con una serie de explicaciones del narrador acerca de las tres hermanas Sotillo, que aparentemente poco tienen que ver con lo que se nos viene contando, pero que van a desempeñar una notable función perspectivista: en efecto, desde su ventana y a través de sus comentarios, ve el lector los carruajes de la familia Brezales, cuando se

---

[19] La subjetividad de esta perspectiva se manifiesta también en la *visión* del tren como si fuera un animal monstruoso: «... la faz monstruosa, negra como la pez y con un ojo solo hacia la frente, como los cíclopes de la fábula, llamados *ojáncanos* por Brezales, del monstruo que conducía en el buche lo que el pobre hombre aguardaba con descomedidas emociones. (...) En esto el monstruo se iba acercando, arrastrándose, arrastrándose con un fragor sordo y profundo...» (p. 808-809). La imagen se prolonga en los párrafos siguientes, en un texto que constituye a mi juicio, una de las mejores descripciones de esta novela (aunque demasiado extenso para transcribirlo aquí). Hay que señalar, por otra parte, que ese subjetivismo a que me refiero en el simbolismo monstruoso del tren no descubre sólo una perspectiva de personaje, sino, probablemente, también la del autor; en efecto, son conocidos los prejuicios peredianos con respecto al tren, símbolo inequívoco del progreso que, a su juicio, destruía todas las entrañables tradiciones.

[20] El tema ha sido estudiado por Concepción Fernández-Cordero y Azorín en su libro *La sociedad española del siglo XIX en la obra literaria de D. José María de Pereda,* Instituto de Literatura «José M.ª de Pereda» de la Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander, 1970; en especial, pág. 157 y ss.

dirigen a la estación a recibir a los Casa-Gutiérrez (pp. 814 b-815 a); y, más tarde, el regreso de los mismos carruajes, con las dos familias que vienen de la estación; (escena que ya se nos había descrito, desde otro punto de vista, en los párrafos finales del capítulo precedente). Desde el mismo mirador al que están asomadas, ven las tres de Sotillo a los dos cronistas de la prensa local, Casallena y Romero, a quienes invitan a subir a su casa para recibir noticias sobre *lo de Irene*.

La frase inicial del capítulo VIII («Jadeaban Casallena y Romero cuando llegaron a la meseta del piso de las de Sotillo», p. 817 b) indica que la invitación ha sido aceptada; el resto del capítulo recoge la conversación entre los cinco personajes, y concluye cuando los visitantes abandonan la casa. El curso temporal se interrumpe aquí al centrar el relato su atención en Irene y su conflicto (capítulos IX, X y XI), con las consiguientes evocaciones a que me he referido. Tras de lo cual, vuelve el relato al punto en que se había interrumpido: «Después de convenir Casallena y Juanito Romero en que a las de Sotillo, tan buenas en el fondo, tan honradas y cariñosas, les faltaba en la máquina del meollo lo menos, lo menos la rueda *catalina*, torcieron por la primera bocacalle en busca de la gran arteria de la ciudad...» (p. 851 b). Estas frases que inician el capítulo XII nos sitúan claramente en el momento en que concluía el VIII; lo que sigue es el relato de un paseo sin rumbo («De brujuleo» se titula el capítulo) por la ciudad; paseo cuya función es eminentemente descriptiva: recoger y mostrar el ambiente de la ciudad veraniega;[21] recurso éste que, por supuesto, es básicamente perspectivista.

Creo que las observaciones que este análisis han mostrado justifican el excurso hecho a propósito de la utilización de diversos puntos de vista en cuanto a la ordenación de la secuencia temporal. Volvamos ahora al análisis de estos mismos re-

---

[21] También aquí repite el autor asuntos ya tratados en textos anteriores. Montesinos, *op. cit.*, pp. 229-230 ha comentado la relación que hay entre los *Tipos trashumantes* y las páginas que en *Nubes...* se refieren a los veraneantes, mostrando cómo en todos esos textos se reitera la actitud y los prejuicios del novelista polanquino contra ese fenómeno.

cursos en lo que atañe al desarrollo del conflicto argumental, en el punto en que lo habíamos interrumpido.

Dado el juego de perspectivas que hasta este punto ha utilizado el relato, parece lógico que, al llegar al momento en que el conflicto debe plantearse con claridad, el narrador asuma el único punto de vista que ha soslayado: el de la propia Irene. Así se hace, en parte, en el capítulo IX, mediante las confidencias de la muchacha a su hermana (pp. 831-832), la exposición, en estilo indirecto libre, de su opinión sobre el proyectado enlace (p. 833) y algunos otros sucesos en los que se muestra claramente su actitud. Pero es sobre todo el capítulo X el que desarrolla, desde dentro, la perspectiva de Irene; desde dentro, porque el capítulo comienza con la exposición de las ideas del personaje (introducidas por un texto que es una clara muestra de incapacidad de Pereda para servirse de la introspección como recurso para explicar desde dentro un carácter: «La lámina de un aparato tan ingenioso que nos diera estampadas en ella las evoluciones del pensamiento humano sería cosa bien digna de verse en determinadas crisis de la vida. Allí aparecerían, en caracteres *legibles* los derroteros del discurso, en medio del vertiginoso rodar de las ideas; el hilo sutil que enlaza las más mezquinas con las más sublimes, las lúgubres con las dramáticas; la gran lógica, en fin, de lo que nos parece, a la simple observación, génesis estrafalaria de los pensamientos incongruentes que centellean en el fragor de las borrascas del cerebro.

Por carecer de un utensilio semejante que, al fin inventará el Edison menos pensado, se llamó loca a sí misma Irene varias veces, mientras permaneció en la postura descrita al final del capítulo precedente. Tales y tan inconexas fueron las ideas que iban desfilando por su cabeza enardecida» (p. 836).[22] Las tales ideas se exponen a continuación mediante el monólogo interior y, más extensamente, mediante el estilo indirecto libre. (Cfr. pp. 836-839 y 843).

---

22 Este texto no es el único en el que Pereda evidencia escasa confianza en su capacidad como analista de caracteres. Hay unas frases en *La Montálvez* que son extraordinariamente significativas; también allí

Además de mostrar una de las fundamentales perspectivas para la comprensión del asunto, estos capítulos aportan datos valiosos en cuanto al conflicto; así, por ejemplo, la conversación de Irene y su hermana confirma algo que, desde algunas alusiones en capítulos precedentes, se podía sospechar: la negativa de Irene a su compromiso con Nino no obedece sólo a repugnancia por tal enlace, sino a que sus preferencias van por un joven de la sociedad local, quien también muestra por ella un cierto interés; un tal Pancho Vila.

El *climax* (si puede emplearse este término en un conflicto nunca excesivamente dramático —no en vano, como con las nubes de estío, hay aquí una tormenta que no llega a estallar y se diluye en un ligero chaparrón—) deberíamos señalarlo en el capítulo XIV, como siempre en Pereda, de título harto significativo: «Palabras mayores»; éstas se refieren a una muy violenta discusión entre don Roque y su esposa, quien le obliga a tomar la decisión de romper el compromiso concertado. A partir de ese momento, el conflicto se encaminará a su solución, no sin sufrir algún momento crítico, como tendremos ocasión de mostrar.

Pero antes de resolverlo, el autor parece comprender que, pues ha utilizado hasta el momento casi todas las perspectivas posibles en su exposición, falta una no menos importante que las otras y que tal vez sitúe el problema en su justa dimensión. Me refiero, claro, al punto de vista de la familia Casa-Gutiérrez. Ya tuvo el lector ocasión de conocerlo en el primer capítulo, en el que se explicaban los términos del compromiso; lo que a partir de aquí (capítulo XVII, «Esas gentes», y los dos siguientes) se nos muestra es cómo ven tales gentes el asunto desde su llegada a la ciudad, y cómo interpretan algunas actitudes inesperadas pa-

---

trata el novelista de retratar *por dentro* un carácter femenino y su análisis se pierde entre las imágenes y los símbolos, como él mismo comenta: «Hay que decir algo sobre la realidad envuelta en estos simbolismos de jardinería, para que el lector no extravíe su juicio sobre el carácter que debe conocer a fondo entre la hojarasca de las imágenes» (*O. c.*, tomo II, p. 504 a). Y añade más adelante: «No sé si el lector habrá comprendido bien todo cuanto llevo dicho, o si yo no habré sabido explicarme, para llegar a conocer el fondo del carácter de Luz» (p. 507 a).

ra quienes parecían llegar dispuestos a una fácil conquista: «Evidentes y notorios eran todos estos y otros muchos síntomas tan anormales como ellos en la familia Brezales. Pero, ¿y qué? La duquesa vieja desde las alturas en que tenía el castillo de sus vanidades no alcanzaba a ver esas pequeñeces...» (p. 891 a). La expresión es muy significativa, como índice de las limitaciones de una perspectiva; expresiones similares, también empleando el verbo *ver* hallamos en otras frases del mismo capítulo: «Pero Nino, que, con excepción de su padre, era entre todos los de su casta el que menos turbia veía la realidad de las cosas (...) llegó a caer en la cuenta de que en aquella familia pasaba algo...» (p. 891 a.) «Apurando más la materia de sus recelos, y exprimiendo y comparando síntomas y cataduras, llegó a ver claro...» (p. 891 b).

A decir verdad el punto de vista que en este capítulo se adopta es el de Nino (pues él es el único que ve claro: «Admirado de que las gentes de su familia no hubieran caído en las mismas sospechas, sacólas a relucir él en ocasión de hallarse todos reunidos; pero ninguno participó de sus aprensiones.», p. 892 a), exponiendo el narrador no sólo sus pensamientos y sospechas, sino relatando desde su perspectiva determinados sucesos. Así hace con la visita que realiza a casa de la supuesta prometida, en presencia de la madre y hermana de aquélla, y, ya al final, de don Roque. (pp. 892-898).

Las páginas que relatan esta entrevista merecen una detenida atención; su análisis nos mostrará cómo en todo momento se mantiene el narrador atento a la perspectiva elegida. Así, por ejemplo, cómo se nos describe la entrada y recibimiento de Nino en la casa desde su aprensiva visión («Lo primero que observó fue que le pasaban a la sala, como de costumbre en aquel verano, y no al gabinete de confianza...», p. 893 a); cómo Irene nos es descrita tal como él la ve («¡Cómo se afilaron los dientes al encanijado madrileño delante de aquel manjar exquisito! ¡Cáspita, qué real moza le pareció...!, p. 892 a);[23] cómo desde

[23] Frases en las que hay expresiones que traducen fielmente el punto de vista y las apetencias del personaje (*manjar exquisito, real moza*), pero también el del narrador, nada imparcial en este caso (*encanijado madrileño*).

esa perspectiva subjetiva las cosas se manifiestan no como son, sino como el visor las interpreta («Ello fue que tradujo así los síntomas observados en Irene, y que a la luz de estos síntomas todo lo vio de color de rosa...», p. 893 b). Cómo, en resumen, todo cuanto en la entrevista se dice, se hace o se silencia es expuesto a través del personaje, aun hechos tan intrascendentes como el simple de la elección de asiento («Irene y su hermana se fueron dejando caer maquinalmente en el sofá, pero eligiendo Irene el más cercano a su madre; elección que halló Nino muy en consonancia con el estado de espíritu en que suponía él a la garrida moza», p. 893 b), o el tono de voz empleado en la conversación («Mayor impavidez y frescura hubo, a juicio de Nino, en la voz y en el acento de doña Angustias y de Petra...», p. 893 b; «Se le agradeció la felicitación, pero con demasiada etiqueta, a juicio del felicitante», p. 895 b).

Pero, sobre todo, es la exposición de los pensamientos del personaje —que, mediante el estilo indirecto libre, interrumpen la conversación en diversos momentos— lo que traduce mejor que otra cosa su punto de vista: «¿Se habría equivocado él en sus primeras indagaciones (...)? Pero, ¿cómo se compaginaba esto con la fruición (...)? ¡Ah!, si hubiera podido hablar a solas con Irene (...). Sin embargo, ¿no era él oficialmente, según lo tratado y acordado entre su padre y don Roque, con aquiescencia y beneplácito de ambas familias el novio de Irene?», (p. 895).[24]

Creo que todas estas citas evidencian la habilidad del novelista en la utilización de un procedimiento perspectivista que resulta totalmente adecuado para sus fines: tengamos en cuenta que lo que este capítulo cuenta pudiera haberse mostrado desde el punto de vista de Irene, o del de su madre o hermana; o desde la imparcialidad de un narrador objetivo; pero, dentro de la dinámica interna del contraste de perspectivas que ha venido mostrando, parece preferible que esta importante entrevista se relate precisamente desde la de Nino.

---

[24] A estas frases sigue, líneas más abajo, el siguiente comentario del narrador: «... y después del brevísimo tiempo que necesitó para pensar todas estas cosas...». Nos encontramos pues con un ejemplo de lo que pudiera denominarse *estilo indirecto libre explicado.*

La llegada del *prócer* (así se le llama en la novela a su padre), anunciada en los párrafos finales del capítulo XVII, se relata en el XVIII y XIX e introduce una nueva faceta en la resolución del problema. También aquí el prespectivismo juega un notable papel, pues el nuevo personaje en escena nos mostrará una visión de lo que en ella ocurre totalmente distinta de las demás: es el cinismo de un aristócrata semiarruinado, político intrigante, para quien las cosas no tienen más sentido que el de lo que puedan reportar a sus ambiciones. De ahí que la noticia del fracaso del proyectado matrimonio de su hijo con Irene Brezales es analizada en la medida en que incida en tales ambiciones y en ese mismo sentido irán sus proyectos de resolución: «Abstente de ver a esa familia en estos días, y deja a mi cargo lo que queda de tratar con ella, a fin de que no se pierda todo en la jugada; ya que se nos queme la casa, salvemos siquiera... las chinches.» (p. 905): éstas son sus primeras órdenes a Nino.

En efecto, el compromiso queda definitivamente roto en el capítulo XXI, tras una larga conversación entre don Roque y el Duque, quien, según anunciaba a su hijo en el texto que acabo de citar, logra saldar el compromiso obteniendo del provinciano una fuerte suma en calidad de préstamo (aunque para Brezales no lo sea, pues se niega a aceptar un recibo). Esta entrevista se nos relata preferentemente desde la perspectiva de este último: «Notó, sí, que el duque le miraba con risueña faz (...) vio, con los ojos de sus preocupaciones, una rendija muy ancha, algo como boca de sima que acababa de abrirse cerca de sus pies (...) vio, al oír esto, que la rendija cercana a sus pies se cerraba poco a poco, al mismo tiempo que iba abriéndose en el cielo un agujerito por donde salía un rayo de luz que le templaba la sangre (...). Al oír esto, vio don Roque que el agujerito de antes se dilataba desmesuradamente en su cielo de esperanzas (...) vio don Roque todo este cuadro; y no bien le hubo visto, respondió a su interlocutor...» (pp. 918-920).[25]

---

[25] Me limito a señalar algunas de las frases más significativas, en las que notamos de nuevo la reiteración de formas del verbo *ver*, como signo indicador de una perspectiva. La lectura detenida de estas pági-

Concluída la entrevista, y tras un breve monólogo interior de don Roque reflexionando sobre lo ocurrido, conocemos la perspectiva del otro interlocutor, también mediante un monólogo interior, que traduce mucho mejor de lo que haría la voz del narrador la catadura moral del jefe de la familia Casa-Gutiérrez, la opinión que tiene de Brezales y la verdadera fisonomía del enlace frustrado: «Yo no sé (...) si esto que acabo de hacer será enteramente correcto o un punible abuso de fuerza mayor; porque el dichoso don Roque no tiene ni pizca de sentido común (...) ¡Si supiera qué peine es mi hijo y qué ganga se pierde con no echárselo de yerno y mi mujer de consuegra...! (p. 922).

Este conflicto está ya resuelto, por lo que hace referencia al compromiso matrimonial; pero quedan una serie de cabos sueltos que el novelista procura atar en los capítulos que restan:[26] fundamentalmente, la relación de Irene y su pretendiente local; alguno sasuntos del ambiente provinciano que, aunque no directamente implicados en aquel conflicto, inciden en él, siquiera sea en cuanto a marco ambiental; y, sobre todo, el escarmiento de la víctima, don Roque, quien, por supuesto, deberá conocer finalmente las verdaderas dimensiones de lo sucedido. A todo ello se dedican los capítulos que restan; y, como no podía ser menos, también en ellos deberemos dedicar alguna atención a problemas de perspectiva narrativa.

Tal vez el capítulo más notable de la novela, por lo que se refiere a las posibilidades descriptivo-narrativas de la adopción de unos determinados puntos de vista, sea el XXII, «La jira elegante». Se trata, a mi juicio, de uno de los fragmentos más logrados de *Nubes de estío,* no sólo por las razones técnicas que aquí nos

---

nas, en especial de los textos del narrador, mostraría cómo éste asume la perspectiva del personaje, especialmente mediante el uso del estilo indirecto libre, y el uso de expresiones y términos característicos del personaje. Vgr.: «Cascabeles, si había cambiado el *simen* de las cosas en poco tiempo», p. 290.

[26] Esto de ocupar los últimos capítulos de la novela en «atar cabos sueltos» es usual en Pereda (y, por supuesto, en una gran parte de la novelística de la época). Por lo que al autor de *Nubes...* se refiere, he estudiado este recurso organizativo en mi artículo: «Notas sobre la estructura de la novela de Pereda: la organización del argumento».

importan, sino porque el magnífico costumbrista que fue siempre Pereda evidencia aquí, una vez más, sus poderosas cualidades de observación, captación de ambientes, tipos, fiestas, etc.[27] Sin que pueda comentar aquí todo esto que apunto, sí nos será útil paar los fines de este estudio analizar con algún detenimiento esas páginas.

El asunto del capítulo es la descripción y relato de una excursión marítimo-fluvial por la bahía y el río que en la novela se llama Pipas (y que evoca indudablemente el río Cubas, que desemboca en la bahía santanderina y por el que aún ahora se realizan excursiones no muy distintas de la que leemos en *Nubes*...). En cuanto tal excursión, no se trata tan sólo de uno de los elementos costumbristas que en la novela tratan de recrear el ambiente de una ciudad veraniega en los últimos años del XIX, sino que cumple una clara función narrativa en relación con el asunto que se cuenta en el libro. En efecto, aunque de modo incidental, en el bullicio de la jira, el relato sorprende dos importantes fragmentos de conversaciones de Irene, una de ellas con Nino, en la que le confirma definitiva e indiscutiblemente la ruptura del compromiso y de cualquier posible relación entre ambos (p. 929); y la otra con Pancho Vila, ésta en un sentido radicalmente distinto, pues reafirma la muy buena disposición con que acepta sus atenciones (p. 933).

En cuanto a los recursos técnicos que en este estudio venimos comentando, el capítulo en cuestión utiliza diversas posibilidades de perspectiva; en efecto, la excursión no se nos relata a través de un narrador imparcial y omnisciente, sino que, según en qué momentos, se sirve el narrador de puntos de vista diferentes.

---

[27] No puedo sino aludir aquí a uno de los problemas básicos en el estudio de la narrativa perediana: las relaciones entre costumbrismo y novela (o cuento): aspecto que, a pesar de haber sido tocado tangencialmente por casi todos los que se han ocupado de la obra del autor montañés, aún está a la espera de ser correctamente planteado y estudiado en profundidad. En este sentido, *Nubes*... es una de las novelas en las que el elemento costumbrista presenta un más notable interés; en especial en todos aquellos textos que tienen como función el reconstruír el ambiente de la villa provinciana.

Tan sólo los párrafos iniciales, que describen los preparativos e inicio de la excursión, se sirven de perspectiva del narrador imparcial. Pero muy pronto se selecciona a uno de los excursionistas, Fabio López, a través de cuyo punto de vista se relatará la mayor parte de la jira.[28] (No es injustificada esta elección; ya en un capítulo anterior, el XIX, se había servido el relato de este mismo personaje para mostrar el ambiente veraniego de la ciudad, a través de un extenso monólogo interior (pp. 908-909) en el que se traslucían muchos de los prejuicios peredianos contra los veraneantes).[29] Pero no se limita la narración a esa perspectiva, que, si puede serle útil para exponer determinadas actitudes, no lo sería tanto para describir otras cosas, como por ejemplo la belleza del paisaje. Para esto se sirve de otro punto de vista, el de un palentino que participa del paseo, a través de cuyas explicaciones a los demás excursionistas se nos van mostrando la desembocadura del río, sus márgenes, el ceremonial de la propia jira, etc. (pp. 929-932). Por supuesto que el paisajista de *Peñas Arriba* y *Sotileza*[30] también reclama su derecho a mostrar su propia visión, aunque, a mi juicio, con escasa fortuna, tal vez a causa de la propensión del autor a caer en un trascendentalismo que en este caso re-

---

28 Si bien será el narrador omnisciente el que se encarga de subsanar las limitaciones de esa perspectiva; cf.: «Desde allí vio, entre otras cosas que le llamaron tanto la atención, que Irene Brezales aceptaba la ayuda de Pancho Vila para bajar (...). Y dijo Pancho Vila a Irene entonces, muy bajito y con cara de decirla cualquiera insustancialidad de las obligadas en tales casos (y esto no lo supo Fabio López, aunque taladró con los ojos a la *Africana*).» (p. 933 a).

29 En esos textos, el recurso es una muestra más del perspectivismo aplicado a las descripciones, como tuvimos ocasión de observar en la del casino del capítulo V. También aquí el narrador prefiere ceder sus prerrogativas descriptivas a un personaje que, como he dicho, es fiel portavoz de la actitud del autor; actitud que también asume el narrador, al juzgar acertadas algunas de las opiniones del personaje: «Y con esto torció Fabio López el rumbo que llevaba, dirección a lo más despejado de aquellas espesuras domingueras, pensando muy juiciosamente que el pueblo...» (p. 909 b). Y sigue un párrafo en el que se evidencian esos prejuicios peredianos de que se hizo mención en la nota 21.

30 Aspecto estudiado con detalle por Anthony H. Clarke en *Pereda, paisajista. El sentimiento de la naturaleza en la novela española del siglo XIX*, Instituto de Literatura «José M.ª de Pereda» de la Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander, 1969.

sulta totalmente extemporáneo: «... como siempre que la Naturaleza se ofrece en su espectáculo; ella lo canta, ella lo dice, ella lo expresa todo; y ella sola es el rumor y la armonía, y el estruendo, y la luz, y la elocuencia, y la poesía, y el arte, y la hermosura; ella lo absorbe y lo domina y lo produce todo, y es fuente y objeto a la vez de la inspiración y del sentimiento de los hombres, por livianos que sean de meollo.» (p. 928 a).

El relato de la excursión termina de modo harto significativo para la cuestión que estudiamos aquí. En efecto, el capítulo se interrumpe sin que nos cuente cómo concluye aquélla, por una razón puramente perspectivista: el personaje que nos servía de punto de mira en la mayor parte de la narración del paseo, Fabio López, decide abandonarlo y regresar a la ciudad a pie. Por lo que el narrador, que tiene poderosas razones de trama novelesca para hacerlo, también «abandona» el escenario, cerrando el capítulo en este punto.

Las razones de trama novelesca a que he aludido se evidencian en el capítulo siguiente, que, como el primero, transcribe una segunda carta de Nino al mismo amigo a quien remitía aquélla, carta en la que le informa ahora de la evolución del asunto que entonces le anunciaba. Como corresponde a un documento epistolar, escrito en primera persona, todo el capítulo es una expresión subjetiva y parcial de un determinado punto de vista. Su función es, fundamentalmente, precisar desde esta nueva perspectiva, algunos hechos anteriormente relatados (así, las visitas y entrevistas que se mencionaron en el capítulo XVII; el sablazo de su padre al de Irene, etc.). Pero también —y a ello me refería antes— completar mediante algunas alusiones el interrumpido relato de la excursión. La carta se refiere a tal episodio, evitando repetir en ella lo ya contado en el capítulo precedente, para lo cual el autor-transcriptor ofrece no la carta completa de Nino, sino un fragmento, lo que le permite justificaciones como ésta: «Y esto fue lo que me movió a asistir a la expedición de ayer al Pipas, y a acercarme a Irene, y a hablar con ella (...) Para escuchar de su boca (...) la media docena de claridades que te dejo reproducidas textualmente unos renglones más atrás» (p. 936 a). (Renglones que se supone escritos en

el fragmento no transcrito de la carta y que se refieren a la conversación que se nos relataba en el capítulo precedente). En cambio lo que el capítulo en cuestión no contaba, es decir, lo ocurrido en la excursión tras el abandono de Fabio, lo relata Nino a su amigo (pp. 937-938).

En medio de todas estas informaciones, la carta confirma —y ello será fundamental para lo que se relata en el siguiente capítulo— la verdadera catadura de Nino y de su familia, la opinión que les merece la de Brezales, principalmente el padre, las motivaciones del proyecto matrimonial entre ambas familias, etc. En rigor, nada de ello constituye información imprescindible para el lector, que ya ha tenido ocasión de conocer tales puntos de vista; pero tiene una función primordial en cuanto al escarmiento de don Roque, como vamos a ver.

Casi en su final, la carta de Nino dice que en cuanto la firme, va a comenzar otra para Irene. El capítulo siguiente se inicia con estas palabras: «A media lectura de la carta, ya tuvo don Roque que dejarse caer en la butaca, empapado el cuerpo en sudor frío.» (939 b) ¿Qué carta es esa que tales efectos produce? Precisamente la que inmediatamente antes ha conocido el lector; por una casualidad Nino confunde los sobres de sus dos misivas y llega a casa de Irene la destinada a su amigo. Tal casualidad no sólo es útil para el desenlace de la trama, en cuanto al escarmiento de don Roque («¡Qué casualidad, Angustias!... —exclamó don Roque llevándose las manos a la cabeza. —Di mejor ¡qué providencia! —contestó su mujer—. Porque este cambio ha sido providencial para que acabes de caer de tu burro», p. 941 a), sino que tiene un sentido muy preciso dentro de lo que vengo estudiando como *novela de perspectivas*. En efecto, finalmente se han cruzado las dos que, de haberlo hecho al principio del relato, hubieran evitado todo el conflicto. Todo él no es otra cosa que una cuestión de perspectivas: Roque Brezales tenía su punto de vista en relación con la boda de su hija; la familia a que iba destinada, otro muy distinto. El escarmiento llega al conocer Brezales cuál era el de la otra parte y, en consecuencia, la verdadera dimensión de todo el asunto.

Con ello, que es —ahora sí— la definitiva conclusión del con-

flicto, la novela puede darse por terminada. Queda no obstante un último capítulo que, además de informar de algunos cabos sueltos que pudieran importar (vgr. el compromiso matrimonial de Irene con Pancho y el de su hermana con el pretendiente que la rondaba; el notorio cambio en el comportamiento y aspiraciones de Roque Brezales, etc.), desempeña una última función perspectivista: insertar todo el relato, o mejor, su asunto en lo que pudiéramos llamar *perspectiva literaria*, considerándolo como «materia novelable», esto es susceptible de ser contado en una hipotética novela que alguien pudiera escribir. Ya en el capítulo II, en aquella tertulia de escritores y periodistas en la que se anunciaba el conflicto de Irene, el personaje sin nombre que reiteradamente insiste en ser informado del asunto (y que, indudablemente, es irónico trasunto del propio Pereda[31]), exclama cuando su intelocutor alude a que «hay en el caso para un comienzo de novela»: «¡Para un comienzo de novela! ¡Y se lo callaba usted! ¡Ni que anduvieran tiradas por los suelos esas cosas!» (p. 772 a). Pues bien, la novela termina con este párrafo, en el que se recoge una reflexión de este mismo personaje: «El cual otro continuó su interrumpido andar hacia su domicilio, admirándose, por casualidad, de lo que abundaba en el mundo la *materia novelable* y deplorando amargamente al mismo tiempo que no le hubiera dotado Dios a él del arte necesario para saber utilizarla en la estrechez de los moldes de su ingenio.» (p. 956 b).

La ironía que este texto revela me parece que constituye un magnífico y coherente colofón para la novela. Pues si, como espero haber mostrado, su rasgo más notable es la hábil utilización de la diversidad perspectivista como recurso narrativo, no hemos de olvidar que la ironía, en definitiva, es también una cuestión de perspectiva. Tras todas las empleadas en el relato, tanto las parciales y subjetivas de los personajes, como la más o menos objetiva, omnisciente e imparcial del narrador, faltaba un último punto de vista: el del propio autor, el cual, tras haber escuchado el relato

---

31 Cfr. Cossío, *op. cit.*, pág. 250; Montesinos, *op. cit.*, pág. 226.

de toda la historia por boca del narrador,[32] ironiza sobre su propia capacidad de novelista. Creo que el análisis de *Nubes de estío* que aquí he expuesto nos permite afirmar que, en contra de lo que opina «el otro», Pereda sí estaba dotado del arte necesario para saber contar esta historia; y su habilidad en el uso de los complejos mecanismos del perspectivismo narrativo evidencia que los moldes de su ingenio no eran, ni mucho menos, estrechos.

JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN

[32] Recordemos que no debe confundirse *autor* con *narrador*. El primero es un individuo real, con una existencia histórica; el segundo es una convención, una creación literaria (como el personaje, el diálogo o la trama) del autor.