

LO CURSI EN *EL CUARTO PODER*

El cuarto poder no ha contado con el favor de la crítica valdesiana. A menudo ha sido considerada una novela malograda en el plano de la estructura narrativa, desde el tajante juicio de Baquero Goyanes (1971: 49), que identificaba en ella dos planos irreconciliables, “centrado como está el uno en lo serio y aun trágico, y orientado el otro hacia lo humorístico y satírico”. Los estudios posteriores han insistido con diferente intensidad en la dislocación de planos de la novela; y así, si, por un lado, Gómez-Ferrer (1983: 106) matizaba el análisis de Baquero, señalando algunas convergencias entre los dos planos que los harían menos incompatibles en una arquitectura unitaria; por el otro, Dendle (2005: 69) insistía en los violentos contrastes entre ambos que dificultan la armonización estructural:

la alternancia entre capítulos cómicos y capítulos trágicos; el contraste entre una relativa armonía social y la disolución de la cohesión ciudadana que sigue al establecimiento de un periódico; el contraste entre la mujer tierna, sensible, abnegada y la mujer frívola, adúltera, traicionera; el contraste entre las costumbres patriarcales de Sarrió y la corrupción de Madrid; el contraste entre los amores burlescos de Pablito con una linda costurera y el amor desesperado y romántico del ingeniero Gonzalo, quien se suicida cuando su esposa le traiciona.

Alborg (1999: 141-164), por su lado, rechaza la idea de los niveles diegéticos irreconciliables y se aplica a demostrar detalladamente su interacción. En el trasfondo de su razonamiento hallamos el repudio del supuesto apriorismo de Palacio Valdés, que le habría llevado a elaborar primero la estructura antitética del relato, con sus simetrías y contrastes, y solo en un segundo momento los personajes; su sensibilidad por la vida palpitante de la provincia, viene a decir Alborg (1999: 156), y su empeño por trasladarla al papel, excluirían de raíz esa posibilidad.

* Recibido: 10 de diciembre de 2012. Aceptado: 31 de octubre de 2013.

En la estela de Gómez-Ferrer y Alborg, he de decir que, a mi modo de ver, tras una primera observación superficial, la contraposición irreconciliable entre los elementos de una unidad binaria, sometida a la prueba del nueve de su integración en la diégesis, parece desdibujarse considerablemente. Sin afrontar por ahora el nivel profundo de la supuesta antítesis entre planos narrativos, reduciendo nuestra visual a la esfera de los personajes, concretamente a las dos hermanas Belinchón, frecuentemente pescadas en la red de oposiciones, no se puede negar que, en efecto, a primera vista parecen corresponder a una antítesis emblemática en la narrativa de Palacio Valdés: Peseux-Richard (1918: 367) y Dendle (2005: 60) las definen “mujer ángel” y “mujer diablo”. Claro que, antes de encerrarlas en el cómodo cajón apriorista, habría que puntualizar que las dos hermanas Belinchón forman un binomio muy presente en la novela popular (Dendle, 2005: 60) y en las obras de muchos otros autores del XIX español, como Alarcón, Valera, Pereda o Galdós. Y si nos detenemos un poco más en la pareja fraterna, nos percatamos de que, independientemente de que Ventura y Cecilia correspondan al arquetipo señalado, sus respectivos caracteres se van construyendo en relación con los hechos y en diálogo con los demás personajes; no son personajes monolíticos, ajenos al devenir comunitario, sino que van adaptando sus formas de ser, sentimientos y relaciones a las nuevas circunstancias de la vida; las dos se conducen según modelos sociales de comportamiento en boga, mejor dicho, una de ellas, Ventura, y eso hará de ambas dos elementos clave para la comprensión del diálogo social en la base de la trama.

Si ahora, tras la contemplación a vista de pájaro de los caracteres de dos de los personajes, levantamos la mirada hacia la dimensión estructural del relato, podemos constatar que entre el estrato trágico y el estrato costumbrista y humorístico del relato la fractura geológica es menos pronunciada de lo que cabría pensar, pues las mismas categorías de valoración social que determinan el comportamiento de las Belinchón en el estrato trágico resultan operativas en el estrato costumbrista. Y es que la novela no se reduce a la exposición del conflicto entre las dos hermanas, o entre don Rosendo y sus enemigos del Saloncillo, y sus consecuencias para el entorno familiar y la tertulia de amigos, sino que, al poner en relación la alteración del comportamiento de ciertos personajes con un determinado evento social y someterla después a las consecuencias de la valoración comunitaria, trasciende la dimensión del microcosmos familiar o del círculo de amigos, para extenderse a una esfera más amplia, la de la comunidad toda de Sarrió y sus dinámicas. Por otro lado, no conviene olvidar, a la hora de evaluar la preponderancia de la ilusión de fluencia vital o del tratamiento apriorista de los personajes y la estructura narrativa, que la trama se inspiró en hechos reales –lo sabemos, porque lo cuenta el propio Palacio Valdés en un artículo de *ABC* (1932: 15)- y que algunos personajes están tomados de su experiencia personal (Peseux-Richard, 1918: 366; González López, 2005: 200-202).

En las páginas que siguen, para sustentar lo que acabo de exponer intuitivamente acerca de la evolución de los personajes, trataré de ofrecer una lectura integradora de los dos planos narrativos supuestamente irreconciliables,

mediante la puesta en relación del comportamiento de los personajes con los modelos sociales de referencia, sobre el trasfondo del conflicto entre comunidad y sociedad. Para ello, me permitirán que dedique unos párrafos a la exposición de algunas características de una de esas pautas sociales de referencia: la cursilería.

TEORÍA Y ORIGEN DE LO CURSI

Lo cursi es una categoría de valoración social fundamental para comprender la vida y la cultura de la segunda mitad del siglo XIX. Palabra de difícil traducción en otras lenguas, de origen discutido (Gómez de la Serna, 1934: 231-2; Fernández Almagro, 1951; Tierno Galván, 1952: 88; Solís, 1962: 49), “cursi” era en 1869, cuando entra en el diccionario de la RAE, un neologismo que definía un nuevo vector de las dinámicas sociales: las ínfulas de los nuevos ricos; he aquí la definición de marras:

La persona que presume de fina y elegante sin serlo. Todo aquello que con apariencia de elegancia o riqueza, es ridículo y de mal gusto.

En realidad, el primero en definir el término –da noticia de ello Ramón Solís (1962: 49)– había sido Adolfo de Castro en el *Diccionario de voces gaditanas* de 1857, y lo había hecho, a mi ver, de modo más preciso:

Persona que quiere ser elegante sin tener las condiciones necesarias para ello, bien por faltarle medios pecuniarios, bien por carecer de gusto.

El fenómeno surge, en opinión de Tierno Galván (1952: 90-91), en torno a 1840, a raíz de la desamortización de Mendizábal, cuando la media burguesía, tras enriquecerse fácilmente con terrenos adquiridos a bajo precio, quiere instalarse en su nueva posición social y trata de asimilar los gustos y los modos de la aristocracia. Para Francisco Ynduráin (1979: 270-1), la causa de la cursilería ha de buscarse en la caída de las barreras internas de una sociedad dividida en compartimentos estancos, merced al cambio de estatus económico y social de los sectores de la población beneficiados por el auge de la incipiente industria pesada, la textil, la construcción, la bolsa, el comercio y las remesas de dinero de Ultramar.

Tierno Galván completa su visión de lo cursi con algunas observaciones sobre la práctica comunicativa subyacente al concepto. La pretensión burguesa de imitar a la aristocracia recibe una sanción social negativa, que pone de relieve lo ridículo del resultado, a causa, mayormente, de la falta de cultura y gusto en el imitador. Así pues, la dinámica social generadora del concepto apunta a la necesidad de completar la definición de “cursi” con dos semas más: por un lado, su dimensión relacional, por la que un modo de comportarse, una forma de aparecer en sociedad, se trasladan desde el plano estético individual al plano

ético de la apreciación colectiva; por otro lado, la insipiente del cursi: teniendo en cuenta que en la dinámica de la valoración social siempre se es objeto cursi y no sujeto, es fácil deducir que el cursi no solo no quiera actuar como tal, sino que incluso no llegue a saber que lo está haciendo; dice Tierno Galván (1952: 99): “el cursi lleva su cursilería como los demás la piel, sin notarla”.

CURSIS VALDESIANOS

En la obra de Palacio Valdés figuran varios personajes que podríamos definir cursis; he aquí un breve catálogo. La ostentación de trajes y del conocimiento de la etiqueta social de algunos *parvenus* de *La espuma* (1890), como Ramoncito Maldonado –pero de él se podría decir que más que un modelo social necesita un modelo a secas–, o incluso del enamorado Raimundo –aunque para él sea el sentimiento, y no el medro, el motor de la imitación formal–, los incluyen dentro de la categoría de los cursis. En otras novelas la caracterización cursi de un personaje no se para en la nota costumbrista, sino que llega a condicionar el desarrollo de la trama entera, como en *El señorito Octavio* (1881), novela en la que la cursilería del protagonista construye una alternativa de desarrollo narrativo, con la posibilidad de sus amores adúlteros con Laura, la condesa de Trevia –injustamente acusada de cursi, a su vez, por sus paisanas–, y con su romántica aunque involuntaria inmolación en lugar del adúltero Pedro. En *Tristán o el pesimismo* (1906), la cursilería de un personaje se convierte en el núcleo activo de un ramal de la trama: la atracción por los salones, los vestidos y la sociedad alto burguesa llevan a la cursi Elena, protagonista de este segundo filón narrativo, al adulterio, como le sucedía dieciocho años antes a la Venturita de *El cuarto poder*, aunque con la variante, en el caso de Elena, del arrepentimiento final.

En relación a *El cuarto poder*, más que la catalogación de las varias formas de caracterización de los personajes en función de su cursilería, o el análisis de los movimientos diegéticos originados por la estética cursi de una dama, me interesa el análisis de las tensiones en las relaciones humanas producidas por la inadecuación social del cursi. Para decirlo prontamente, en *El cuarto poder* la dinámica comunitaria generada por la categoría de lo cursi explica y motiva, a mi ver, la trama entera de la novela, ofreciendo el espectáculo de una nueva forma de identidad social sobre el fondo de los modos de vida patriarcales de la comunidad pre-burguesa.

“CURSI” EN *EL CUARTO PODER*

La palabra “cursi” aparece en cuatro ocasiones en el relato: aplicada dos veces por Gonzalo al comportamiento de Venturita, su mujer (181, 235)¹, una

¹ Con los números entre paréntesis me referiré a las páginas correspondientes de la edición de Madrid, Fax, 1946.

por el narrador a los ostentosos indianos recubiertos de joyas cursis (52) y otra por Venturita al mundo en que vive (231). En las cuatro ocurrencias, las respectivas acepciones de la palabra tienen un fondo común: elemento ostentoso y ridículo que suscita el rechazo del hablante. En el caso de las joyas de los indianos, el término se les aplica por sinécdoque, para significar mediante una cualidad del objeto la actitud social del portador. En el caso de la apreciación subjetiva de Venturita, un cursi reconocido tilda de cursis a los demás, porque es incapaz de verse a sí mismo, con la insipiente propia de su condición de la que habla Tierno Galván (1952: 99). Pero hay en la novela otros personajes y otras situaciones en las que, sin que aparezca el calificativo, se puede reconocer la dinámica de la comunicación cursi. A continuación les propongo un paseo por la galería donde esos personajes se han acomodado.

DOÑA PAULA

La familia protagonista de *El cuarto poder* es tenida por cursi por la mayor parte de los habitantes de Sarrió. Solo se salvan de la descalificación comunitaria dos de las tres víctimas de la tormenta de sentimientos que terminará aniquilando al núcleo familiar: Gonzalo y Cecilia; la tercera, doña Paula, fue considerada cursi por sus compaisanos en los primeros tiempos de su ascenso social, pero no en el final de su vida, cuando, en un clamoroso acto de contrición, se arrepentirá de sus pecados de lesa decoro comunitario y pagará con la vida su oposición a la presunción desprejuiciada de su hija. Pero no adelantemos acontecimientos y situémonos en el comienzo del relato, cuando entramos en conocimiento de la familia Belinchón, gracias a un alarde de cursilería de doña Paula. En el teatro municipal, una noche de estreno, se verifica un momento de estupor generalizado en el público, como reacción al triunfal ingreso de doña Paula envuelta en un abrigo de terciopelo y pieles:

Pero ¿por qué se despierta tal y tan prolongado rumor en el teatro a su aparición? La buena señora [doña Paula], al escucharlo, queda temblorosa y confusa, no acierta a desembarazarse del abrigo, y su hija Cecilia se ve obligada a quitárselo. (7)

Acto seguido, el narrador, implacable en su ironía, expone la evolución de las relaciones entre la señora Belinchón y su público según la prenda del momento: el primer periodo “comprende desde el matrimonio hasta la mantilla de velo”; el segundo, “desde la mantilla de velo hasta los guantes”; el tercero termina en el vestido de seda; y el cuarto con el sombrero (7-8). La reacción de las comadres no le ahorra a la buena señora ni siquiera el impropio semidirecto:

Las mujeres del pueblo se santiguaban al verla pasar y pronunciaban comentarios en alta voz para que los oyese la interesada.
-¡Mujer, mira por tu vida a la Serena qué gabarra lleva sobre la cabeza!

Porque hay que advertir que a la madre de doña Paula la llamaban la Serena, y a la abuela y a la bisabuela también.

Excusado es añadir que desde que la cigarrera subió a la categoría de señora, ni por casualidad la dieron ya su nombre propio. (8)

La secuencia podemos imaginarla siempre igual a sí misma: doña Paula se cubre con un nuevo símbolo de estatus, lo exhibe en público y recibe con azoramiento la reprobación de la comunidad sarriense. Para ella, su actitud la eleva socialmente; para la comunidad, la condena al ridículo de la ostentación de una jerarquía que no le corresponde, ni por su origen, ni por su preparación profesional, ni por su gusto. Tenemos aquí en la valoración social, filtrada por el narrador, los elementos clave de la comunicación cursi: 1) ascenso social de cigarrera a señora; 2) ostentación del mismo mediante una prenda que imita la estética de la clase superior; 3) rechazo por parte de la clase de origen; 4) por considerar de mal gusto el acto y la prenda. El azoramiento de la señora Belinchón nace de la percepción de los tres primeros elementos –es la reacción subjetiva a la objetiva hostilidad de sus pares- y sólo de ellos, pues, si percibiera el cuarto, tal vez no seguiría poniéndose esos sombreritos que parecen “gabarras”. Esta imposibilidad de percibir una dimensión estética detrás de la actitud ética del pueblo que condena el desclasamiento social voluntario es la que hace a doña Paula insipiente de su condición de cursi.

DINÁMICA DE COMUNIDAD EN LO CURSI

Hay aún otro dato interesante en la cita apenas comentada: la reasignación del mote matrilineal “la Serena” que devuelve a su humilde origen a la señora encumbrada. La negación del nombre propio (Paula) entraña la anulación del individuo; la negación del nombre familiar adquirido en el matrimonio (Belinchón) equivale a la negación del papel social. El apodo iguala a doña Paula con su madre, su abuela y su bisabuela, la rebaja a su condición de eslabón en la cadena reproductiva femenina y la encierra en el lugar comunitario que ocupa su familia desde tiempo inmemorial. La ansiada elevación hacia formas superiores de participación en la vida social, identificables con el porte, el vestido, la etiqueta, el palco del teatro, etc., todo aquello, en suma, que hace de doña Paula un elemento de una estructura social superior, estatal, capaz de otorgar una función diferente, una personalidad, a cada individuo, queda anulado de golpe con la vinculación a una vida de comunidad, una comunión de intereses, un lugar y una historia compartida. Sobre esto volveré más adelante cuando me detenga en los conceptos de comunidad y sociedad.

Las marujas de Sarrió reaccionan contra lo que consideran un ataque a la identidad comunitaria, por parte de uno de sus miembros más antiguos. Tierno Galván (1952: 98) nos ayuda a comprender los motivos profundos de su reacción:

El cursi provoca en el espectador la rebelión de la ironía, porque descubre el fondo común del que ambos participan: la flaqueza escondida en el seno de la clase media. En general, en cuanto lo cursi es un defecto, una caída, incita a la actitud irónica, desvelando la posibilidad de que el propio espectador incida en ella.

Doña Paula, al imitar el modelo alto burgués en su modo de vestir, hace propio el deseo de ser del burgués de clase alta, con lo que se coloca fuera de los límites de su grupo. El sujeto que evalúa la cursilería del objeto, al marcar su desplazamiento hacia una estética desviante, toma conciencia de su propia pertenencia a una comunidad, del vínculo frágil que lo une al cursi y del hecho de que la comunidad comienza a resquebrajarse. La etiqueta cursi señala, de algún modo, la responsabilidad del objeto en la ruptura de ese equilibrio. Doña Paula parece consciente de sus culpas, cuando demuestra comprender e incluso justificar el rechazo de sus paisanas (8-9), pero no se puede eximir de seguir reafirmando su jerarquía social con su vestimenta; esa lucha sorda entre su deber y el parecer ajeno la ha envejecido prematuramente:

Cada vez que la buena doña Paula aparecía en público con el abominable sombrero en la cabeza o con cualquiera otra prenda propia de su alta jerarquía, era saludada siempre con un murmullo de reprobación. Y lo original del caso estaba en que ella no protestaba ni en público ni en secreto, ni aún en lo sagrado de la conciencia, contra este proceder malévolo de su pueblo natal. Juzgábalo natural y lógico. No se le ocurría pensar que pudiera ser de otro modo. Sus ideas sociológicas no le aconsejaban todavía rebelarse contra el fallo de la opinión pública. Creía de buena fe que al ponerse los guantes o el abrigo de pieles o el sombrero, cometía un acto reprobado por las leyes divinas y humanas. Los murmullos, las miradas burlonas, eran el castigo necesario de esta infracción. De aquí sus temores y congojas cada vez que iba a presentarse en el teatro o en el paseo, y el rubor que la acometía. (8-9)

En el final de su vida, como señalaba más arriba, doña Paula hace acto de contrición de sus pecados de cursilería y se encara abiertamente con el duque de Tornos, al que unos días antes había reverenciado obsequiosamente. Y eso que, en cierto sentido, el duque representa la encarnación del modelo al que ella tendía de joven, sin contar con que el aristócrata había actuado como catalizador del ascenso social de los Belinchón, pues con sus buenos oficios había obtenido la gran cruz de Isabel la Católica para don Rosendo. Pero, en la tesitura de defender a la familia de la deshonrosa amenaza del adulterio, es decir, ante la perspectiva de asistir a la exclusión de la familia de la vida colectiva, recurre a los valores de la comunidad, se reconoce como miembro de ella, asumiendo de nuevo el apodo de la Serena y renunciando de una vez a los sueños cursis de integración en la clase superior:

—¿Cómo puede nadie figurarse que yo no me encuentre satisfecha teniendo en mi casa a una persona tan elevada, yo que soy una pobre mujer del pueblo, hija de un marinero, nieta de un sereno, a quien toda la villa llama la Serena, como llamaron a mi madre y a mi abuela?... Verdad que si hubiera sido hace algunos años, estaría más orgullosa... Los desengaños, las tristezas, van labrando la soberbia... Pero de todos modos estoy muy contenta, y sólo el temor a los grandes disgustos que pueden venir a mis hijos, me ha obligado a dar este paso... que usted me perdonará... (245)

VENTURITA

Otro derrotero seguirá Venturita, la hija de doña Paula, cursi empecinada e irredenta hasta el final. Cursi ha sido antes y cursi seguirá siendo después del matrimonio, en Sarrió y en Madrid, de viaje de novios, en casa y fuera de casa. La cursilería de Ventura resalta aún más en comparación con los modos y la figura de su hermana Cecilia. Las cartas que escribe a Gonzalo, desde la elección del papel, al perfume, al contenido, representan la antítesis cursi de las de Cecilia, tan comedidas en todo (107). Lo mismo vale decir para las habitaciones de las dos hermanas: la de Cecilia es sobria; la de Venturita, el triunfo de los objetos y de la ornamentación cargada, con esa condescendencia para con el gusto y los productos de la industria que ya Silvela y Liniers relacionaban en *La filocalia* (Silvela y Liniers, 1868: 22) con lo cursi:

La facilidad de los medios de buscar o producir belleza, ha hecho creer a todo el mundo que no había sino echar mano de cualquiera para lograrlo, y de aquí lo cursi.

Y luego, en el *Reglamento instructivo para la constitución del Club de los Filócalos*, exigían como condición para entrar en él que el aspirante hubiera cumplido al menos un acto heroico en defensa de la belleza y en contra de la cursilería, y sugerían algunos ejemplos, entre ellos el siguiente:

Haber rechazado una herencia de más de 600.000 escudos, por envolver como condición precisa la de conservar y reparar una caja de música, un reloj de movimiento o cualquiera otro de los muchos atentados que ha producido la industria, en daño y odio de las artes bellas. (30)

Venturita ha amueblado su habitación como si fuera una proyección de su propia persona, renunciando al valor de uso de las cosas y convirtiéndolas en un símbolo de estatus, que es el modo en que, según Benjamin (1939: 133), los burgueses de finales del XIX concebían su relación con los objetos que adornaban los interiores de sus casas. En ese fetichismo de las cosas, en la inversión sentimental de la persona en la cosa, veía Gómez de la Serna (1934) la clave de la cursilería:

Viene lo cursi del momento en que el hombre civil y aposentado se encuentra más consigo mismo y con sus seres amados y quiere hacer un microcosmo de su casa para cobijar en ella los tormentos íntimos y la felicidad. (229)

El snob es vanidoso, el cursi sólo está embriagado de vivir en los adornos que adora. (233)

Los modos cursis de Venturita se acentuarán aún más en su viaje de novios a Madrid:

De aquellos tres meses en Madrid, le había quedado una visión poética, un recuerdo confuso de sus placeres, y cierto prurito de imitar con los pobres medios de que disponía en la villa a las damas encopetadas de la corte, cuyas costumbres sólo conocía de oídas. Así, por ejemplo, cuando salía de casa, que era pocas veces, solía hacerlo en carruaje, sobre todo si iba al teatro. La costumbre de que el coche viniera a esperarles al concluirse la función, había causado en Sarrió alguna sorpresa y no pocas murmuraciones. (180)

Venturita, en contacto con el duque de Tornos, vive un proceso de acendramiento de su finura y elegancia, que constriñe a los murmuradores a reconsiderar su actitud para con ella. Su momento de gloria llega con la gran cruz de Isabel la Católica, recompensa del duque a la familia en pago de sus favores -los de la chica-. Es entonces cuando el pueblo descubre las dotes aristocráticas de Ventura, sin parar mientes en su cursilería. Compárese entre el antes y el después del gran momento; éste es el antes:

Venturita salió, con este motivo, de su letargo sombrío. Habíase realizado uno de los sueños que más acariciaba. Tomó parte en la alegría y triunfo de su padre, y empezó a dejarse ver algunos días en la villa, siempre en carruaje, por supuesto. Creció su orgullo y aquella languidez señorial, imponente, que hacía morir de envidia y de rabia a las señoras y señoritas de la villa, quienes se vengaban de su desprecio llamándola, en sus horas de murmuración, «la princesa del Bacalao». (252)

Y éste, el después:

La muerte de su madre, a quien todo el mundo había conocido en Sarrió artesana, «con pañuelo atado atrás», como allí se decía, contribuyó tanto como la gran cruz de su padre a elevar el nivel social de la familia, a aristocratizarla, por decirlo así. Ventura, con su desdenoso porte, con sus riquísimos vestidos, con la frialdad despreciativa con que trataba a sus conocidas, vengaba lindamente a aquella pobre mujer, a quien las señoras de Sarrió tanto habían hecho sufrir en vida. (252)

Todos convenían en que por su belleza y elegancia, por sus modales distinguidos, se apartaba mucho de las demás jóvenes del pueblo, y haría lucido papel en los salones más aristocráticos. También Venturita había

convenido en ello hacía mucho tiempo. La idea de irse a vivir a Madrid, trabajaba con ahínco en su mente. (256)

Nótese que, para el narrador, la cancelación del marbete despectivo “cursi” y la aristocratización de los Belinchón, y por consiguiente de Ventura, son consecuencia directa de la concesión de la medalla y de la muerte de doña Paula, el elemento familiar que arraigaba a la familia, mal que le pesara, en el pueblo, los orígenes humildes y la comunidad. En realidad, ya para entonces ella mantenía en secreto el motivo de su conversión de cursi en casi aristócrata. Su mimesis del deseo del otro se había convertido en deseo del cuerpo del otro, cuando el admirado duque había vuelto sus ojos hacia ella y la había hecho objeto, a su vez, de sus consideraciones. Venturita deja de ver a través de su mediador el objeto del deseo hacia el que éste tiende, el refinamiento de la vida, y lo convierte en objeto mismo de su deseo. Este es el riesgo que entraña la elección de un modelo de comportamiento con quien se puede interactuar, la mediación interna del deseo –concepto acuñado por Girard (1961) y aplicado por Moreno Hernández (1995: 10) al fenómeno de la cursilería-. El mérito, o demérito, no es de la ambiciosa señorita; han sido las hábiles artes del seductor curtido en mil conquistas que es el duque de Tornos las que han operado la alquimia. Fue primero su figura displicente y su altivez de trato, luego las pequeñas atenciones y los cumplidos, y por último la inversión de los valores morales de la doncella:

Ventura quedó aterrada. Sabía vagamente los motivos de rencor que el Duque tenía contra su esposa; pero no creía posible que un marido pudiese hablar de aquel modo de su mujer en ninguna circunstancia. No obstante, se hallaba tan fascinada por la grandeza del personaje, que pronto vino a figurarse que aquellas formas, aquel cinismo, eran la expresión de la moda y el «buen tono». Luego vinieron las anécdotas picantes. El Duque contaba con su voz cascada y aquella sonrisa de hastío y superioridad que no se le caía de los labios casi nunca, multitud de aventuras galantes, devaneos y obscenidades que hacía pasar, diciendo previamente:—«Usted ya está casada y se le pueden contar ciertas cosas.» [...] El duque de Tornos, sin propósito de ello, sólo por el placer de dar rienda suelta a su lengua de hombre gastado y herido, corrompió más en pocos días el alma de la joven esposa que todas cuantas novelas había leído. Al fin y al cabo lo que las novelas decían, era mentira, mientras que las anécdotas del Duque acababan de efectuarse, los personajes que en ellas habían intervenido vivían y eran conocidos de todo el mundo. En fin, todo aquello estaba sangrando, como se dice vulgarmente. (231)

La inclusión en el mundo de las fascinantes formas aristocráticas de la depravación moral reestructura el carácter de Ventura y la prepara para el adulterio –recordemos con Alborg (1999: 429) que para don Armando las acciones de los personajes debían derivar de su carácter-. La maldad de Ven-

tura, su carácter diabólico, del que hablan Peseux-Richard (1918: 367) y Dendle (2005: 59), parecen pues consecuencia directa de su cursilería. Teniendo en cuenta que a partir de esta inversión de valores se desencadenará el enredo del adulterio, con duelo y suicidio finales, habrá que convenir que la cursilería se halla en el núcleo mismo de la trama, como motor principal de ella.

VALENTINA, LA CURSI IMPOSIBLE

La imagen especular de Venturita, en un nivel social inferior, es Valentina, la bordadora. Las dos han sido fascinadas por el alcance simbólico de las formas y los comportamientos de un representante de la clase superior; en el caso de Valentina el mediador de su deseo es Pablito Belinchón, el hermano de Venturita. A diferencia de la señorita, la artesana no imita los modos de su mediador, bien que considere, como todas las de su gremio, que por la vía del amor se podría escalar la montaña social:

De los señoritos no se saca más que parola, tiempo perdido y a veces la desgracia para toda la vida... tocante a eso, Sarrió está perdido. Apenas hay muchacha que se deje acompañar de uno de su igual. El mozo ha de traer, por lo menos, corbata y hongo, y ha de fumar en boquilla..., aunque no tenga plato en que comer. Ninguna se oculta ya para ir al oscurecer acompañada de algún señorito, y a la vuelta de las romerías da grima verlas venir colgadas del brazo de ellos cantando a la alta la lleva... ¡Pobrecillas! No sabéis lo que os espera. (74- 75)

No imitan, pues, las artesanas la elegancia de sus gallos señoritos; se les ofrecen sin afeites y eso nos impide calificarlas de cursis. Se confirma aquí la visión del fenómeno de Fernández Almagro (1951) y Tierno Galván (1952: 94), para quienes las dos clases sociales extremas (el proletariado y la aristocracia) están excluidas de la pulsión cursi; en cambio, Noël Valis (2002: 32), mantiene la tesis contraria para el periodo que inicia con el siglo XX. Los cursis, si alguien ha de serlo aquí, serían ellos, Pablito y sus amigos, si no fuera que, en su caso, no parece haber un intento de asimilación de la cultura superior, sino simplemente una exhibición de su finura y sus modales; se comportan, en una palabra, como los dandis, según la definición del fenómeno de Carlos Moreno Hernández en *Literatura y cursilería* (2009: 48). La diferencia entre la cursi y el dandi es que, si aquella aspira a imitar el ejemplo de los aristócratas, éste se dirige a sus iguales o a los inferiores a él, para tratar de deslumbrarlos con sus vestidos y maneras, haciendo de su vida un espectáculo.

Valentina, como Venturita, vive la tensión de las relaciones con sus iguales, pero, a diferencia de ella, llegado un cierto punto, termina por extender esa tensión a sus relaciones con el mediador del nivel superior. El mediador del deseo, para una como para otra, es vehículo y obstáculo del mismo; vehículo, porque a través de él se podría alcanzar el reajuste social, que Venturi-

ta persigue con acción transitiva y Valentina sólo por pasiva; y obstáculo, porque a medida que fueran consiguiendo la perfecta mimesis, iría desapareciendo el modelo y con él la posibilidad de alcanzar la meta.

DON ROSENDO

El padre de Ventura, el comerciante de bacalao Rosendo Belinchón, participa del entusiasmo de su hija por la visita del duque y la utiliza para darse relumbrón en Sarrió, y obtener un prestigio social y unas prebendas de las que probablemente no sería merecedor. Su actitud hacia el dignitario se sitúa en las antípodas de la de su otra hija Cecilia y su yerno Gonzalo, y se distancia notablemente de la acogida con reservas –podríamos decir- de doña Paula. El virus de la cursilería parece haber contagiado también al prohombre de Sarrió; por otro lado, son sus propios compañeros de tertulia quienes le achacan haber transmitido con su educación esas tendencias a Ventura:

Los amigos de Belinchón andaban mustios. No faltaban entre ellos, sin embargo, quienes creían que le estaba bien empleado a don Rosendo, por haber criado con tal mimo a su hija menor, y haberla consentido tomar aquellas ínfulas y aires de princesa. (283)

Don Rosendo ha levantado a las afueras de Sarrió una casa que es el templo de la cursilería: planta arquitectónica “chinesca”, salones persas, jardín con flora y fauna importadas (140-1); el afán de distinción, ostentando un modelo exótico, y el rechazo del pueblo, que dice que aquello parece un cementerio, podrían avalar la especie de que, en efecto, se trata de una cursilería.

Pero la cursilería de don Rosendo no se manifiesta tanto en el ámbito de la materialidad de la existencia como en el del pensamiento. El comerciante filántropo no acepta que la vida pública en la villa revele el provincianismo de sus habitantes y trata de importar la elevación cultural y política de otras latitudes con la creación de un periódico. La realización de su empeño determinará la división de la comunidad sarriense en dos grandes grupos, identificados con los dos grandes partidos nacionales, pero escindidos en el terreno municipal por envidias y banderías personales. Por este perfil podría parecer poco evidente la cursilería del personaje; para mí, sin embargo, resulta igualmente clara. He aquí los particulares en que la vislumbro: como Venturita, también don Rosendo tiene un modelo de comportamiento: el de la alta región intelectual de los creadores de la opinión pública; los debates ideológicos de los periódicos de gran tirada lo fascinan. Inicialmente se propone, pues, imitar a su modelo con la escritura de algunas cartas al diario de Lancia, que el narrador transcribe, subrayando la desproporción entre el fondo y la forma, un tanto pomposa; es decir, el narrador, al subrayar la inadecuación de los medios usados por don Rosendo para expresar sus ambiciones, se comporta como el público del teatro que rumorea a la llegada de doña Paula.

Los motivos de la empresa modernizadora del salvador de Sarrió parecen claros para los contertulios del Camarote:

Decían ioh, mengua! que sólo el afán «de verse en letras de molde» había impulsado a aquellos beneméritos ciudadanos a encender la antorcha del progreso en Sarrió. [...] En cuanto al fundador y promovedor de aquella empresa, don Rosendo, decían que toda la vida había sido un badulaque, un necio que se creía escritor, sin entender de otra cosa que del alza y baja del bacalao... (145)

La valoración social de los actos de don Rosendo por parte de Gabino Maza y compañía, con ridículo y rechazo final incluido, corresponde perfectamente con la dinámica de lo cursi. Y en efecto, cuando el director de *El faro de Sarrió* sienta cátedra con sus artículos de fondo sobre uno de los problemas de la villa, o sobre los grandes temas nacionales, no recurre al costal de su cultura, sino que, no hallando en éste harina para su pan, echa mano de una muy oportuna enciclopedia en quince tomos que se ha agenciado con notable dispendio de su peculio. Su cultura, como la habitación de Ventura, está amueblada con productos de la industria de dudoso gusto. No dudarían, en cambio, sus paisanos en calificarlo de pedante y, tal vez, también de cursi, si hubieran leído en *La Filocalia de Silvela y Liniers* (1868: 26) esta definición: “el pedantismo es la *cursería* [sic] de la inteligencia”.

De su modelo quiere imitar también don Rosendo la afición a los duelos, por lo que trae de Francia a un maestro de esgrima, para poder afrontar en el campo del honor las consecuencias de las polémicas del campo de las letras. Hay que decir que, a pesar de sus muchos esfuerzos y del inicial contagio a sus allegados, el ilustre director de *El faro de Sarrió* no conseguirá implantar del todo la usanza foránea en una población acostumbrada a dirimir sus diferencias a garrotazos y en la que, por otro lado, hacía tiempo que ninguna cuestión de envergadura venía a turbar la tranquilidad de su vida cotidiana:

El pasmo de los vecinos era indescriptible. A ninguno le cabía en la cabeza que una persona, entrada ya en años, con hijos casados, fuese a darse de sablazos con otra por cuestión de un ramal de carretera. (153)

La reacción de rechazo de la gente ante el primer duelo protagonizado por don Rosendo subraya justamente la desproporción entre el efecto que se quiere producir y la realidad en la que tal efecto se inserta; la repulsa inicial de los sarrienses se ve confirmada por los comentarios burlones acerca del evento, en el que, según las malas lenguas, don Rosendo dio unos portentosos saltos hacia atrás para escapar a las estocadas enemigas:

Al cabo de algunos días una gran parte de [los] habitantes de [Sarrió] sonreía irónicamente al oír hablar del famoso lance de honor. (153)

En la repulsa inicial y en las sonrisas burlonas finales se halla la valoración social de un hecho cursi.

COMUNIDAD Y SOCIEDAD EN SARRIÓ

Don Rosendo carga con la grave responsabilidad de haber destruido la comunidad de Sarrió con su intento de introducir en ella las formas de vida típicas de la sociedad. Tomo los conceptos de comunidad y sociedad de la teoría de Tönnies (1887), uno de los padres de la sociología moderna, para quien la comunidad (“Gemeinschaft”) es el primer modelo de asociación humana, característico de las agrupaciones preindustriales, en las que los individuos se unen en defensa de intereses y bienes comunes, con un fuerte sentido de pertenencia e identidad por oposición a las comunidades vecinas. La comunidad se basa en la voluntad esencial (Tönnies, 1887: 192-7; Agramonte, 1945), es decir, en la pasión, el deseo, la fe, que hace que cada uno de los individuos se sienta responsable de los demás y de la comunidad en general. La sociedad (“Gesellschaft”), en cambio, en la teoría de Tönnies, representa el modelo de las agrupaciones urbanas industriales, en las que los individuos se unen siguiendo el modelo de las relaciones comerciales, sobre la base de contratos, a partir del interés individual y la propiedad privada, siguiendo los dictados de la voluntad arbitraria, es decir, la capacidad racional, el cálculo y la evaluación crítica (Villacañas, 1996).

Trasladados estos conceptos a la trama de *El cuarto poder*, la etiqueta de comunidad parecería definir el tipo de asociación de Sarrió anterior a la llegada de la prensa. Sarrió, en efecto, disfruta de una perfecta armonía social, que redundaba en una rica vida comunitaria, con toda una serie de variados ritos colectivos, como las romerías o las funciones teatrales, gracias al carisma de don Mateo, su promotor cultural. Se diría que, a pesar de la división en clases que no deja de reflejarse en la distribución de los espacios en el teatro, los habitantes de Sarrió están unidos en una especie de comunión mística –una de las definiciones de “comunidad” de Tönnies (1887: 58)-; en esa dirección apunta la bucólica narración de la romería (210-1) o la frecuente fusión de pareceres en una sola voz, a modo de coro griego –a pesar de que Palacio Valdés rechazara, en teoría, la práctica del personaje colectivo (Gómez-Ferrer, 2005: 143)-, que encontramos en el recibimiento otorgado por el elemento masculino sarriense a la nave Bella Paula (27), o en la comprensión femenina colectiva de los sentimientos de Gonzalo por Cecilia, antes aún de que él mismo se aperciba (41), etc. Este idilio comunitario segrega a Sarrió de la sociedad estatal; los jóvenes sarrienses renuncian voluntariamente a los empleos estatales y estudian en Bélgica o Inglaterra:

La razón de esto era que Sarrió siempre había sido una villa comercial donde cada uno podía ganarse la subsistencia sin recurrir a los empleos

del Estado. La mayoría de los jóvenes, después de haber pasado dos o tres años en algún colegio de Inglaterra o Bélgica, se empleaban en los escritorios de sus padres y eran sus sucesores en ellos. (52)

El desinterés por las dinámicas sociales inherentes al juego político estatal contribuye a reforzar la identidad comunitaria de la villa:

Sarrió, hay que confesarlo de una vez, era una población dormida para todas las grandes manifestaciones del espíritu, para todas las luchas regeneradoras de la sociedad contemporánea. Nadie estudiaba los altos problemas de la política. Las terribles batallas que los diversos bandos libran en otras partes para conseguir la victoria y el poder no apasionaban en modo alguno los ánimos. En una palabra: en Sarrió, el año de gracia de 1860, no existía la vida pública. Se comía, se dormía, se trabajaba, se bailaba, se jugaba, se pagaba la contribución; pero todo de un modo absolutamente privado. (52)

El gobierno de los destinos de la comunidad está en manos de una especie de consejo de ancianos, o mejor, notables de la villa, que se reúne en el Saloncillo. Entre ellos figuran, perfectamente incluidos en el espíritu unitario de la comunidad, algunos personajes de ánimo malévolo, inmediatamente identificados por el narrador, no sin cierta dosis de apriorismo (otra de las prácticas narrativas que, en teoría, rechaza don Armando). El idilio asociativo es tal, que hasta los malos son buenos; un suceso viene a turbarlo: el asesinato y consiguiente robo de las pertenencias de don Laureano, el de las Aceñas. La comunidad ni siquiera se plantea que los delincuentes puedan pertenecer a ella; a nadie le cabe la menor duda: los ladrones y asesinos provienen de Castilla. La cohesión de la comunidad sale reforzada con el delito, que se convierte así en una suerte de rito de purificación de la identidad colectiva. El hecho, que hubiera podido representar el detonante de un episodio de matriz policiaca, da lugar, en cambio, a una serie de escenas de sabor costumbrista, sin mayor trascendencia para el relato –el cual prescindía, incluso, de los detalles de la resolución del caso– que la ya reseñada reafirmación de la identidad comunitaria.

La llegada de la prensa exacerba los ánimos y crea divisiones. Los disidentes del Saloncillo se trasladan al Camarote y crean también ellos un periódico, *El joven sarriense*; el debate político queda así garantizado; por fin Sarrió despierta a la política nacional, a la confrontación de visiones del mundo, a la opinión pública. Los intereses superiores inspiran la discusión de la prensa, transformando una comunidad cerrada en una palestra de la sociedad. La colectividad sarriense inicia el camino del progreso que la elevará a nuevas formas de agrupación. Tal fue, al menos, la intención de don Rosendo, su promotor. En realidad, sabemos que el proyecto fracasará, a causa de las miras limitadas de los participantes en el mismo. El debate sobre las grandes ideas del progreso social se reduce a la exposición de artículos de enci-

clopedia; la discusión sobre las reformas sociales, a la diatriba sobre dónde instalar el nuevo matadero; a consecuencia de ello la vida pública queda como sigue:

En Sarrió en el transcurso de tres años, se había alcanzado aquel grado de perfección con que don Rosendo soñaba; esto es, no existía la vida privada. Los actos de los vecinos, aun los de índole más íntima y secreta, salían a luz en la prensa, se comentaban, se censuraban, se ponían en ridículo. Nadie estaba seguro en el tabernáculo de su hogar. Si cruzaba con su mujer algunas palabras malsonantes, si castigaba con más o menos severidad a sus hijos, si andaba apurado de dinero, si salía por la noche a picos pardos, si se le atragantaban las *ces* en medio de dicción, diciendo *reto y pato*, en vez de recto y pacto, si comía con los dedos o se sonaba con ruido. De todos estos interesantes pormenores, daban cuenta al público *El Faro* y *El Joven Sarriense*. (208)

La prensa ha transformado una comunidad donde sólo existía la vida privada (comunitaria) y no se conocía la vida pública (política, social), en un sucedáneo de sociedad donde no existe la vida privada y sólo existe la vida pública (todo se debate como si fuera elemento de vida social). La comunidad, contra lo que imaginaba su Pígalión, no se ha transformado en sociedad; a lo sumo ha ascendido un peldaño hacia esa forma superior de organización colectiva, habiendo perdido, empero, las formas de vida de la comunidad. En efecto, a causa de la división en bandos de la comunidad, ya no hay vida cultural en Sarrió. Ese peldaño superior del que hablaba es el que corresponde a la asociación comunitaria (Tönnies, 1887: 242-6), sobre la base del oficio común; los dos periódicos han originado dos grupos sociales, en perenne liza por el poder, pero ya no desde el Saloncillo y el Camarote, como antes, sino en los salones del ayuntamiento de la villa. Los espacios del poder en Sarrió han sido ocupados por las dos asociaciones comunitarias, las cuales han terminado por secuestrar los tiempos y los lugares de la vida pública.

COMUNIDAD Y SOCIEDAD EN LOS INDIVIDUOS

La implantación de formas de vida relacionadas con la sociedad fracasa, una y otra vez, en Sarrió. Ni siquiera la vibrante emoción del duelo, forma superior y extrema del conflicto social, según don Rosendo, consigue sustituir al castizo y comunitario combate a bastonazos, como ya anticipaba más arriba:

de veinte pependencias las diez y nueve se terminaban con un acta para ambas partes honrosa, suscrita y firmada por los padrinos. De modo que de aquellos lances de honor, lo único positivo eran los bastonazos o puñadas que los contendientes se daban previamente, sin perjuicio de que las cosas siguiesen sus trámites ordinarios. (187)

Ya hemos oído la impresión, pero también el rechazo colectivo al duelo de don Rosendo con el director del periódico de Lancia, visto por el pueblo entero, una vez celebrado, en su aspecto ridículo, con la ponderación exagerada de los saltos hacia atrás del paladín local. El narrador subraya también, a su modo, lo inapropiado y ridículo de un lance que termina en banquete a base de merluza, con el agraviado don Rosendo en función de salvador de su contrincante de las insidias de una espina traidora. La mimesis de las formas superiores de debate ideológico, la dimensión fría distante y calculadora del duelo, propia de la visión social del conflicto, revela su inadecuación a la realidad comunitaria de Sarrió y pone a la vez en evidencia las ínfulas del pedante, o cursi intelectual, que es don Rosendo.

El duelo, en cuanto expresión de la justicia en la sociedad, fracasa incluso en el caso, más grave, del desagravio de Gonzalo, el marido traicionado, el cual, tras aguantar a pie firme el disparo fallido del duque, arroja la pistola y se abalanza sobre él, para molerlo a puñetazos y patadas, al modo comunitario. De vuelta a casa, pide perdón por su arrebató a sus padrinos, calificándose de bárbaro; pero sus interlocutores no están en disposición de criticarle, pues ellos mismos han entablado un sano y ancestral combate a garrotazos con los padrinos del duque.

Antes de aceptar el duelo, Gonzalo ha dudado entre éste y la venganza de sangre, o sea, la agresión unilateral al adúltero –más tarde se la propone también su padre putativo don Melchor-. Es decir, se ha planteado cómo recuperar su puesto en la comunidad, si eliminando a quien había destruido su vínculo con ella, castigándole sin posibilidad de respuesta, o aceptando una interacción con él en el duelo, sin reconocimiento previo de culpa. O sea, su duda descende, nuevamente, del conflicto comunidad / sociedad; la visión comunitaria del agravio y la venganza de sangre le capacitan para ser juez de sí mismo y recuperar su lugar en la colectividad; la visión social del duelo, en cambio, le proporciona la oportunidad de medirse en igualdad de condiciones con otro elemento de la sociedad, sin que intervenga la idea de sanción; no ha de ser causal, en este sentido, que en el duelo se hable de dar satisfacción a alguien por algo, como si se tratara de un intercambio comercial. Con la venganza de sangre, Gonzalo pretendía recuperar su honor en la comunidad, combatiendo el sentimiento de vergüenza con la violencia infligida sobre quien no pertenece al “nosotros” comunitario. Lotman (1970) estudia la evolución social por la interrelación de los conceptos de vergüenza y miedo; la vergüenza es la sanción interna de las comunidades cohesionadas, las cuales reservan el miedo para la sanción de los actos de quienes no pertenecen a ellas. Gonzalo se sorprende de que sea el duque quien le desafíe a duelo, siendo él el agraviado (281). La explicación tal vez esté en que se percata de que, de ese modo, el duque se sustrae a la sanción del miedo, a la violencia de la venganza de sangre, derecho comunitario contra los forasteros, y traslada la sanción al terreno de la vergüenza, en defensa de la propia imagen en la sociedad. En otras palabras, Gonzalo se sorprende al ver que el duque quie-

re dirimir la cuestión en el ámbito de la sociedad, cuando el que le correspondería sería el de la comunidad de hombres decentes:

—En realidad, yo podía y hasta debía rechazar este desafío, porque no es costumbre que los hombres decentes se batan con los granujas, aunque éstos lleven un título del reino. (281)

El duelo, forma social de resolución de conflictos introducida en Sarrió por cursilería, no llega a calar en los estratos bajos de la población, que siguen resolviendo sus rencillas apelando a la venganza de sangre. Cosme, el ex novio de Valentina, amenaza con su barbera al incauto Pablito, el dandi que le ha robado la novia (167); el cual se libra por un pelo de la navaja del figaro, pero no de la de la despechada Valentina, la cual, tal y como le había anunciado con suficiente antelación, le apuñala sin contemplaciones tras sorprenderle abrazado a otra en la romería (215). Los dos episodios no tienen, en verdad, realce alguno en la trama; el narrador los presenta con tintes costumbristas, en una dimensión tragicómica. A los pobres no se les concede el espacio y la dignidad para que representen sus dramas; sus personas poseen una escasa valoración social; son solo objetos del deseo de los dandis burgueses. Volviendo por un momento a la comparación entre Venturita y Valentina, he de decir que entre ellas existe una diferencia funcional que redundante en sus respectivas inclusiones en el mundo simbólico; y es que Venturita es sujeto y Valentina objeto del deseo; la primera, tras un largo proceso, termina por dominar el código simbólico del deseo y se convierte en sujeto autónomo, mientras la segunda no sale de su analfabetismo social y de su condición heterónoma. Las artesanas de Sarrió, siempre y sólo cuerpos, bellos, envidiables, deseables a los ojos forasteros, se expresan únicamente con la corporeidad del lenguaje que es la lógica del requiebro amoroso, la envidia, los celos, el baile de las romerías. Sus amores se expresan con hijos, sus odios con navajazos.

EL DOBLE FINAL DE *EL CUARTO PODER*

En la alternativa entre sociedad y comunidad para la sanción del agravio, la sociedad ha impuesto su criterio, con la ley del duelo, pero la sanción final no llega a cumplirse. A los adúlteros les basta con alejarse de la comunidad para escapar a la sanción y vivir su amor. Gonzalo, entre tanto, ha quedado burlado y sin vínculo comunitario, porque ha creído que la vía social para la reparación del agravio podía sustituir con creces a la comunitaria. Es otra prueba más que Palacio Valdés nos propone de que la contaminación de la comunidad con valores sociales, cuando éstos se reducen al aspecto formal y son introducidos por cursilería y afán de medro de alguno de los componentes, conduce al fracaso del individuo y a la destrucción de la comunidad. A mi modo de ver, la intención del autor de subrayar este mensaje explica la nece-

sidad del doble final para *El cuarto poder*. En el primero, Cecilia y doña Paula encubren el adulterio cursi de Ventura a los ojos de Gonzalo, mientras el duque es alejado de la comunidad. En el segundo, Gonzalo no acepta el simulacro, se venga, pero después la cursi y el dandi se salen con la suya, a costa del panorama de muerte y desolación comunitaria que dejan tras de sí. El primer final salvaba la comunidad y las formas, con una sanción positiva de la cursilería. En el segundo, se evidencian las consecuencias desastrosas del comportamiento cursi de algunos miembros de una comunidad bien avenida.

CONCLUSIÓN

El cuarto poder es la novela de los desclasamientos, del corrimiento de tierras social, manifestado en tres diferentes aspectos de la vida de una comunidad: el mundo de las ideas, el mundo de las formas y el mundo de los cuerpos, que implica respectivamente a la comunidad, a la familia Belinchón y a los miembros del colectivo. En el mundo de las ideas opera don Rosendo, el cual quiere “desclasarse” a su pueblo, sacarlo del apoltronamiento provinciano que lo domina, por la vía del contagio de la alta vida social del cuarto poder, la prensa, la opinión pública, el duelo, etc. Las mujeres Belinchón, sin Cecilia, operan en el mundo de las formas y parecen dispuestas a enfrentarse a la comunidad, con tal de posesionarse de los símbolos de la cultura elevada. Pablito ejerce el poder seductivo sobre las representantes de las clases inferiores.

Tres de los miembros de la familia, Venturita, Pablito y don Rosendo, dan origen a otras tantas líneas diegéticas; el carácter cursi de los tres los atrae poderosamente hacia otro ámbito cultural. En las tres tramas la pulsión hacia el objeto del deseo termina generando violencia. Y no es que antes de que el virus de la cursilería infectara a la comunidad de Sarrió no hubiera violencia en ella: las artesanas “las llevaban” de sus hombres, en el Saloncillo había más que palabras un día sí y otro también. Tratábase, empero, en todos los casos, de una violencia inocua para el orden social, al ser una violencia inter pares, dentro del mismo estrato comunitario. La violencia de la nueva forma de colectividad que ha sido generada por los cursis surge de las tensiones entre miembros de diferentes estratos sociales, lo que involucra en el conflicto dinámicas de identidad profundas. De aquí parece deducirse un mensaje subliminal que apunta a la necesidad de que cada uno mantenga su lugar en la sociedad, sin aspirar a integrarse en la clase social superior. Si se da por buena esta tesis, deberíamos anticipar a 1888 la deriva conservadora de don Armando que la crítica suele situar a finales de los años 90 (Gómez-Ferrer, 2005: 135).

Los tres miembros cursis de la familia Belinchón encarrilan sus impulsos deseantes por las vías de las tres modalidades fundamentales del ser: don Rosendo actúa siguiendo la modalidad del saber, Venturita la del querer y Pablito la del poder. Don Rosendo es el pedante, Venturita la cursi y Pablito el dandi despreciativo y seductor de las artesanas de Sarrió. En los tres cam-

pos el impulso deseante lleva al final a la negación del sujeto del deseo por parte de la comunidad, la cual evalúa sus acciones como inapropiadas por ser actos de cursilería: Don Rosendo queda en evidencia con su duelo y sus artículos pedantes; Venturita es expulsada de la comunidad restringida de la familia y también de la más amplia de Sarrió; Pablito está a punto de morir asesinado a manos de Valentina. En los tres casos, el ejercicio de la modalidad personal es deficiente respecto a sus fines, a causa de la inadecuación entre la intención y los medios, algo que entra dentro de la lógica de la dinámica cursi; lo que no entra es la aniquilación del objeto del deseo: la comunidad de Sarrió se deshace con el intento de transformación en sociedad de ideas elevadas; la familia potenciada a la que tiende Venturita pierde a tres de sus miembros, dos víctimas y una victimaria; el deshonor de Valentina hace de ella poco menos que una apestada social, según el rígido metro de su ex novio Cosme. Este último aspecto de la cuestión es el resultado de la correlación entre la dinámica cursi de valoración social de los comportamientos y la oposición comunidad / sociedad. Y desde el momento en que lo cursi está visto en *El cuarto poder* como una contaminación de usos foráneos en la comunidad de Sarrió, podríamos concluir diciendo que el regionalismo al que Palacio Valdés tiende en sus obras de ambientación asturiana se ha enriquecido con la inclusión de la categoría de valoración social de lo cursi. Por otro lado, en el ámbito de la valoración crítica, el estudio de la dinámica de lo cursi nos ha permitido restituir a la obra un fragmento de su contexto sociológico contemporáneo y con él, devolverle la unidad que bajo cristales de otros colores parecía haber perdido.

JOSÉ MANUEL MARTÍN MORÁN
UNIVERSITÀ DE PIEMONTE ORIENTALE

BIBLIOGRAFÍA

- AGRAMONTE, Roberto. (1945) «Voluntad esencial y voluntad racional en la sociología de F. Tönnies», *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 7, No. 3 (1945), pp. 331-343.
- ALBORG, Juan Luis. (1999) *Historia de la literatura española*, Tomo V-III, Madrid, Gre-dos, 1999.
- BAQUERO GOYANES, Mariano. (1971) «Estudio, notas y comentarios de texto», en *Tristán o el pesimismo*, Madrid, Narcea, 1971, pp. 11-77.
- BENJAMIN, Walter. (1939) «París capital del siglo XIX», (1939), en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986, pp. 125-138.
- DENDLE, Brian J. (2005) «Armando Palacio Valdés, el asturiano universal: una visión de conjunto», en Elena de Lorenzo Álvarez y Álvaro Ruiz de la Peña (eds.), *Palacio Valdés. Un clásico olvidado (1853-2003): actas del Congreso celebrado en Entralgo - Laviana (24-26 de septiembre de 2003)*, Laviana, Excmo. Ayuntamiento de Laviana, 2005, pp. 57-70.

- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor. (1951) «¿Qué es lo cursi?», *ABC*, 2-1-51, p. 3.
- GIRARD, René. (1961) *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. (1934) «Ensayo sobre lo cursi», [1934], en *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*, Madrid, Tecnos, 1988, pp. 227-247.
- GÓMEZ-FERRER, Guadalupe. (1983) *Palacio Valdés y el mundo social de la Restauración*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, (C.S.I.C.), 1983.
- GÓMEZ-FERRER, Guadalupe. (2005) «Teoría, práctica y técnicas narrativas en la obra de Armando Palacio Valdés», en Elena de Lorenzo Álvarez y Álvaro Ruiz de la Peña (eds.), *Palacio Valdés. Un clásico olvidado (1853-2003): actas del Congreso celebrado en Entralgo - Laviana (24-26 de septiembre de 2003)*, Laviana, Excmo. Ayuntamiento de Laviana, 2005, pp. 133-163.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Etelvino. (2005) «Sarríó, entre la mar y el teatro. Anotaciones a *El cuarto poder*», en Elena de Lorenzo Álvarez y Álvaro Ruiz de la Peña (eds.), *Palacio Valdés. Un clásico olvidado (1853-2003): actas del Congreso celebrado en Entralgo - Laviana (24-26 de septiembre de 2003)*, Laviana, Excmo. Ayuntamiento de Laviana, 2005, pp.197-224.
- LOTMAN, Jurij. (1970) «Semiotica dei concetti di 'vergogna' e 'paura'», (1970), en Jurij M. Lotman y Boris Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, pp. 271-275.
- MORENO HERNÁNDEZ, Carlos. (1995) «Lo cursi y lo grotesco: algunos aspectos del romanticismo español», *Revista Hispánica Moderna*, XLVIII (1995) pp. 7-18.
- MORENO HERNÁNDEZ, Carlos. (2009) *Literatura y cursilería*, [1995], 2ª edición corregida y aumentada, Londres, Lulu, 2009.
- PALACIO VALDÉS, Armando. (1932) «*El cuarto poder*», *ABC*, 11-2-1932, p. 15.
- PALACIO VALDÉS, Armando, *El cuarto poder*, Madrid, Fax, 1946.
- PALACIO VALDÉS, Armando, *Obras completas*, vol I, Madrid, Aguilar, 1968⁸.
- PALACIO VALDÉS, Armando, *Obras completas*, vol II, Madrid, Aguilar, 1965⁵.
- PESEUX-RICHARD, H. (1918) «Armando Palacio Valdés», *Revue Hispanique*, XLII (1918), pp. 305-480.
- SILVELA, Francisco y LINIERS Santiago de (1868) *La filocalia ó arte de distinguir á los cursis de los que no lo son, seguido de un proyecto de bases para la formación de una hermandad o club con que se remedie dicha plaga*, Madrid, Imprenta de Tomás Fortanet, 1868.
- SOLÍS, Ramón. (1962) «La cursilería y las niñas de Sicour», *ABC*, 21-10-1962, pp. 47 y 49.
- TIERNO GALVÁN, Enrique. (1952) «Aparición y desarrollo de nuevas perspectivas de valoración social en el siglo XIX: lo cursi», (1952), en *Del espectáculo a la trivialización*, Madrid, Tecnos, 1961, pp. 79-106.
- TÖNNIES, Ferdinand. (1887) *Comunità e società*, (1887), Milano, Edizioni di Comunità, 1963.
- VALIS, Noël. (2002) *La cultura de la cursilería. Mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*, (2002), Madrid, Antonio Machado libros, 2010.
- VILLACAÑAS, José Luis. (1996) «Tönnies versus Weber», en Francisco Cortés Rodas y Alfonso Monsalve Solórzano [eds.], *Liberalismo y comunitarismo. Derechos humanos y democracia*. Valencia, Alfons el Magnànim, pp. 19-54.
- YNDURÁIN, Francisco. (1979) «Lo 'cursi' en la obra de Galdós», en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 2 voll., 1979, vol. I, pp. 266-282.

