

EL REALISMO CASTIZO Y LA NOVELA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

GERMÁN GULLÓN
Universidad de California, Davis

¿Quiénes son los escritores realistas? Denominamos realistas a *Fernán Caballero* a Pedro Antonio de Alarcón, al P. Luis Coloma y a José María de Pereda, al igual que a Alas o a Pérez Galdós; de hecho, los primeros suelen ser considerados *los* realistas españoles, puesto que Alas y el autor canario escapan del etiquetado por la trampa de la modernidad de sus escritos. ¿Por qué les pensamos como tales?

La razón histórico-literaria aclara algo el asunto. Las novelas de Cecilia Böhl de Faber, puestas al lado de las precedentes, los novelones históricos, ofrecen un contraste indicador de un radical cambio de dirección. Espronceda o Larra escribieron valiéndose de una lengua metafórica, contemplaban el mundo ficticio por un anteojo, el del romántico, situando seres y cosas a una distancia difuminadora de los contornos. La prosa resultante configuró lo contemplado alrededor de un yo mullido por un lenguaje lleno de ecos de lo sensible, del vacío que media entre el mundo real y el enfocado con lente romántica. Discurso que al cruzar la raya del medio siglo irá resultando más y más obsoleto, aunque los mundos novelescos permanezcan contaminados por el existir entre la bruma y las ruinas románticas, la especificación en forma de escenario del vacío. *Fernán* en *La gaviota* (1849) presentará, junto al convento y el castillo derruido, un pueblo andaluz, inundado de luz, con una heroína casada con el barbero del lugar. El discurso adquiere nuevos apoyos; el principal proviene de la prolijidad del aquí y del ahora, de las referencias a un mundo que se resiste a las comprobaciones de verosimilitud, sin que falten su tanto de distorsión, los restos del romanticismo.

La singularidad de Pereda —y de *Fernán Caballero*— se aprecia con nitidez en los aspectos de la obra donde residían para el montañés los logros estéticos. Aparecen unas indicaciones orientadoras de su postura en el prólogo *Sotileza*

(1885) justificadoras del tipo de novela practicado por él en base al componente poético, el embellecimiento de la realidad, de pura cepa romántica. Justificación estética en retirada durante el último tercio del siglo pasado, entonces la desviación y desautomatización del lenguaje literario¹ con respecto al ordinario perdía fuerza, anacronizándose. Igual ocurría con la temática, del tema privado de los componentes referenciales del romanticismo, el escenario exótico, la distancia temporal —en las obras románticas la acción transcurre con frecuencia en la Edad Media—, y varios más, el argumento asemejaba un desfile de máscaras y disfraces. El asunto realista a secas carecía de componente poético, valorado como tal la poetización del discurso, si bien ésta en muchos casos era de una vulgaridad apabuyante. El escritor realista, privado de semejante recurso, la poetización de la realidad, se vio obligado a encontrar el valor estético en otros aspectos de la creación novelística.

Los costumbristas y el mismo Pereda de las *Escenas montaÑesas* casi nunca se preocuparon por tales cuestiones, abordándolas esporádicamente, no obstante, las encontramos en la «Dedicatoria» (prólogo) a *Sotileza*. Los cuadros, anota el escritor, justifican su existencia por la verosimilitud desplegada en la preservación de las costumbres del ayer, de antaño. En *Sotileza*, por ejemplo, intenta preservar las costumbres de los mareantes y de la ciudad de Santander, cuando todavía la era del vapor, los trenes, el desarrollo industrial y los negocios de gran envergadura, no se asentaban en el solar cántabro. La poetización asoma un tantico en el propósito; interesa el ayer al comenzar a difuminarse, amenazado por el presente que atraviesa las puertas (los carriles de hierro) de la ciudad. El pasado se siente amenazado por humos de la chimenea del tren que entra en la estación, por ese intruso llamado el progreso. El propio Pereda sabe bien que su objetivo «no es más que un pretexto para *resucitar* gentes, cosas y lugares que *apenas existen ya* (el subrayado es mío).

Así justifica un novelar apartado del realismo, en que el hombre se proyecta al futuro, desvalido de las apoyaturas tradicionales. Pereda se negó a concebir el papel de la Iglesia, del estado, de la sociedad de su época, en términos modernos, por eso cuando Galdós publique *Gloria* (1877) o *La familia de León Roch* (1878), él responderá con obras de signo opuesto. Rehusaba aceptar el papel disminuido de una sociedad progresivamente laizada, de individuos arbitrando el destino personal, tanto particular como colectivo. Galdós novelaría al hombre libre, su sino, aunque sujeto todavía a las fuertes ataduras y convenciones sociales; *La de Bringas* (1884) y *Fortunata y Jacinta* (1887) ejemplifican memorablemente tal concepción. La actitud galdosiana exigía drásticas mudanzas en el formato de la ficción, y Galdós basándose en las lecturas de novela inglesa y francesa, documentando a fondo, comenzará organizando textos narrativos cali-

1. José María POZUELO YVANCOS, *Del formalismo a la neorretórica*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 19-69.

ficados para representar el mundo del día. El narrador, por ejemplo, no será una voz, la Voz, que sale de entre bastidores, las páginas del libro, hablando con tono grave, o condescendentemente chistoso, que marca, guía, casi con un dedo, el del dios de la ficción, a los personajes y la atención del lector. Utiliza uno flexible, humano, conocedor de las flaquezas, la multitud de puntos de vista, y sabe reírse y respetar las debilidades humanas y los rasgos de magnanimidad. Pereda encontraba dificultades a la hora de crear un armazón novelesco flexible; nunca perdió ese tono de voz autoritario, las cosas son tal y según se cuentan, porque en el fondo, como dice José Manuel González Herrán, concebía «la historia, sus personajes, sus escenarios, sus situaciones como actitud costumbrista y no novelista».²

El narrador de Galdós suena democrático y falto de la rotundidad del perediano. Su vocabulario y postura discursiva le permiten entrar y salir de las situaciones novelescas sin apuro, acicalado para la ocasión, mientras el narrador de Pereda teme mancharse las botas. La distancia entre el narrador y su materia afecta la verosimilitud de las escenas o de los distintos episodios, el galdosiano actúa con soltura, tanto vale y tanto monta uno como otro, por el contrario, la voz de Pereda jamás varía con el cambio de decorado, prosigue con el mismo tono. Cuando hablo de la vida en la calle Alta suena paternalista, exento de la flexibilidad necesaria para que su voz se armonice con la de los marineros. Y entiéndase que no habla de los sabrosos diálogos, sino de la voz que los introduce y dirige.

De todas formas, en la «Dedicatoria» se defiende por prescindir de los «modelos» (6) encomiados en el día —luego abundaré en el asunto—; él no los necesita, se atiene a los clásicos de la lengua. Sea como fuere, esa negativa a crear un armazón al día léase del siguiente modo: dado que mi tema nada comparte con los de moda, esencialmente los naturalistas, tampoco pecho al apartarme de los proveídos por la tradición española. El problema era justificar, justificar de nuevo, el aspecto estético de su arte.

Y así lo hizo: «Cierto que las obras de arte ofrecen, amén del aspecto indicado [el tema], otros muy principales también y cuya apreciación estética, por ser de sentimiento y no de seco raciocinio, cae bajo la jurisdicción de la crítica» («Dedicatoria», 7-8). Desafortunadamente, tras mencionar el papel de la crítica, su «jurisdicción», se revuelve contra ella: si el «problema de la prostitución» y el «del adulterio», el de «la virtud con caídas», «han de ser los temas obligados de la buena novela de costumbres, ¿cómo he de aspirar yo a la conquista del aplauso general y al veredicto de la crítica militante, con un cuadro de miserias y virtudes de un puñado de gentes desconocidas [...]?» («Dedicatoria», 8). La palabra sentimiento ofrece la clave; las frases citadas reflejan la frustración del

2. José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN, «*Sotileza y Peñas arriba*: su significado en el conjunto de la obra de José María de Pereda», en *Homenaje al Ilmo. Sr. D. Ignacio Aguilera y Santiago*, I, 1981, p. 148.

escritor ante una novela de costumbres desvalida de la temática favorita, tradicional, dedicada a explorar los problemas del día en las grandes ciudades, donde a base de la naciente industria se forjaba el futuro del país. Pereda admite el derecho de la crítica a opinar en las cuestiones artísticas, aunque sus prejuicios, el desautorizar de antemano todo tema regionalista, la robe toda imparcialidad. Total, Pereda acepta su competencia y, acto seguido, se la niega.

De cualquier forma, la palabra sentimiento ofrece la clave. Pereda indica que la función crítica atañe a lo emotivo, la novela no propicia el pensamiento ni nada que atañe al raciocinio, dominio exclusivo del novelista por el que se mueve al elegir el tema, y área de acceso restringido a los críticos, a quienes compete el efecto de la configuración temática, es decir, lo estético, la poesía de la novela residente en la emoción alumbrada en el lector, no en las inquietudes suscitadas.

Sucede que Pereda y sus afines se negaron —o eran incapaces— a ficcionalizar cediendo una miaja de control narrativo, apearse del pedestal reservado a la deidad en el texto, El narrador conocía mejor que nadie las trampas de la vida y la fuente de sus alegrías, por ello rehúsa transferir la responsabilidad de la normativa ética reguladora de la vida ficticia a los personajes, habitantes de un mundo en transición, cuando el humo de las fábricas manufacturaba comodidades insospechadas. La maravilla de los cuentos peredianos (escenas de costumbres) reside en que, por la naturaleza del género, la perspectiva de los personajes predomina sobre la del narrador, o, por lo menos, el que cuenta patrocina su visión. En una novela como *Los pazos de Ulloa* (1886), publicada un año después que *Sotileza*, el narrador en lugar de controlar abiertamente el sistema de valores, permite que los personajes provean perspectivas éticas y sociales acunadas en el libre intercambio de la autonomía ficticia; así, el mundo novelesco gana en veracidad y riqueza de matices.

En realidad Pereda rehúye la comparación de la novela de costumbres contemporáneas (moderna), ahíta de temas desagradables para él, y la del realismo tradicional, cuyos orígenes rastrea hasta la ficción española del siglo XVII, por ejemplo, en las *Novelas ejemplares* de Cervantes. Concuerta en esto con *Fernán Caballero*, que en el importantísimo prólogo a *La gaviota* (1849), exponía con agudeza la necesidad de escribir una novela autóctona, castiza. Ambos, el santanderino y la alemana-andaluza, rechazaban el concurso de los elementos foráneos al redactar una novela española.

Pereda practica lo que predica, al valerse de la prosa narrativa del XVII como modelo de su decir narrativo. Leamos un pasaje de la deliciosa novelita *Rinconete y Cortadillo* (1614), de Miguel de Cervantes, y comparémoslo con uno del santanderino para entender mejor la argumentación perediana. Salimos al paso de dos muchachos en las primeras páginas de la obra:

muy descosidos, rotos y maltratados. Capa, no la tenían; los calzones eran de lienzo, y las medias de carne; bien es verdad que lo enmendaban los zapatos, porque

los del uno eran alpargates, tan traídos como llevados, y los del otro, picados y sin suelas, de manera, que más le servirían de cormas que de zapatos. Traía el uno montera verde de cazador; el otro, un sombrero sin toquilla, bajo de copa y ancho de falda. A la espalda, y ceñida por los pechos, usaba el uno una camisa de color de camuza, encerada, y recogida toda en una manga; el otro venía escueto y sin alforjas, puesto que en el seno se le parecía un gran bulto, que, a lo que después pareció, era un cuello de los que llaman valoenes, almidonado con grasa, y tan deshilachado de roto, que todo parecía hilachas (133-35).

Nuestro escritor estampa en la segunda página una descripción similar:

Entre todos aquellos granujas no había señal de zapato, ni de camisa completa; los seis iban descalzos, y la mitad de ellos no tenían camisa. Alguno envolvía todo su pellejo en un macizo y remendado chaquetón de su padre; pocos llevaban las perneras cabales: el que tenía calzones no tenía chaqueta, y lo único en que iban todos acordes era en la cara sucia, el pelo hecho un bardal, y las pantorrillas roñosas y con *cabras* (12).

Y no sólo en las semblanzas advertimos el parentesco. Destaca en *Rinconete* y *Cortadillo* el empleo de la lengua de germanía, la jerga ladronil, correlato del lenguaje marinero de *Sotileza*, que llevó a don José María a insertar un vocabulario de voces locales al final del libro. Aparte de la semejanza temática, el pícaro de la novela ejemplar cervantina anticipa al raquero perediano, y la compositiva, la sucesión episódica de las escenas, hay un aspecto significativo apuntado por *Fernán Caballero*, en el prólogo a *La gaviota*, y que los realistas del primer momento identificaron como castizo, la esencia de lo español. Citemos primero a la señora Böhl de Faber.

Recelamos que al leer estos ligeros bosquejos, los que no están iniciados en nuestras peculiaridades se fatigarán, a la larga, del estilo chancero que predomina en nuestra sociedad. No estamos distantes de convenir en esta censura. Sin embargo, la costumbre lo autoriza, aguza el ingenio, anima el trato y amansa el amor propio. La chanza se recibe como el volante en la raqueta, para lanzarla al contrario, sin hiel al enviarla, sin hostil susceptibilidad al acogerla, lo cual contribuye grandemente a los placeres del trato, y es una señal inequívoca de superioridad moral. Este tono sostenidamente chancero se reputaría en la severidad y encogimiento del buen tono europeo, de poco fino, sin tener en cuenta que lo fino y no fino del trato son cosas convencionales. En cuanto a nosotros, nos parece en gran manera preferible al tono de amarga y picante ironía, tan común actualmente en la sociedad extranjera (41-42).

Böhl de Faber con su habitual precisión intuitiva subraya una de las peculiaridades del carácter español y de su estilo literario, evidente en las figuras del gracioso y del pícaro, tan típicas y omnipresentes en la prosa narrativa desde el

siglo XVI hasta hoy: el gusto por el chascarrillo, el decir en burlas, los dichos sin maldad aunque con cierta dosis de picante, amenizadores de innumerables reuniones familiares. El famoso contar cuentos al amor de la lumbre es el escenario prototípico en la literatura, allí en paz, a la luz que calienta y espanta la oscuridad, se desmenuzan los chascarrillos. A *Fernán Caballero* le encanta relatar situaciones repletas de burlas sin punta, un bastante ñoñas, sazónadas con chanza y donaires —en *La gaviota*, en el capítulo cuarto de la segunda parte. Traigo a colación la preferencia expresa por el tono chancero al «de amarga y picante ironía», porque la escritora identifica la frontera que separa la novela de la primera generación realista de la última. En Pereda, en Caballero, en Alarcón, y en Rosalía de Castro, encontramos risas y burlas; el narrador de *Sotileza* contará regocijado la incomodidad del capitán don Pedro Liencres en el trato social, al vestirse de paisano, o el desagrado con que desempeña misiones diplomáticas, sin rozar su carne ficticia con el cuchillo de la ironía. La ironía abre el texto, permitiendo que la significación se disperse en el lector, con lo que el control narrativo disminuye. Galdós y *Clarín* utilizarán a menudo el decir irónico, puesto que desean airear el mundo creado, revelar los sentidos ocultos en la palabra. Su control, el que ellos piden a la ficción, reside en la palabra más que en el mundo mismo, Pereda y *Caballero*, por el contrario, prefieren ceñirse a los significados, acotar los sentidos. La única liberalidad exhibida por el texto reside en la chanza, en la burla, que por venir circunscrita a una escena, a una situación concreta, no se disuelve en ondas por el resto del espacio novelesco, lo que ocurre con la ironía.

A fin de cuentas, el realismo castizo representa la realidad concebida a partir de unos presupuestos ideológicos inamovibles,³ obviando otro aspecto del realismo, la innovadora percepción del espacio, del tiempo y de la historia. Para Pereda la realidad se cimenta en la verdad, en los sólidos pilares de la tradición (Dios, Religión, Patria), freno al vaivén producido por el progreso, defendiéndonos frente a la erosión de las costumbres. El tiempo transcurre todavía en amplios períodos; la jornada diaria comienza y se acaba antes de que salga el sol y tras su puesta. El esfuerzo, la alegría y el temor conforman el horario, que no los minutos. Pereda pinta la obra al modo artesano, en circunstancias pre-industriales, cuando la producción se supeditaba al albur de la providencia en lugar del esfuerzo y la iniciativa privada. En consecuencia, la novela realista castiza ofrece una verdad estable —y aquí se hallan los lazos que unen a este tipo de realismo con el idealismo de Juan Valera—, las escenas costumbristas y *Sotileza* reflejan el sistema de valores anclado a una determinada realidad; el nuevo realismo buscaba la verdad naciente, cuando las normas al uso se quedan cortas a la hora de explicar los fenómenos y sucesos que confronta el hombre en su presente del último tercio del XIX. José F. Montesinos escribió con respecto a la

3. Linda NOCHLIN, *Realism*, New York, Penguin, 1971, p. 20.

cuestión palabras dignas de recordar: «Este realismo es fidelidad a los rasgos del modelo, que en nada embellecen ni retocan; es un cierto grafismo de expresión, no desconocido de los clásicos españoles» (174). Y en la frase anterior identifica a Quevedo entre esos clásicos, aduciendo un ejemplo de acompasamiento del estilo de Pereda al de don Francisco.

Al realismo castizo se le suele emparejar con las novelas de tesis o autoritarias, y *Doña Perfecta* (1876) del primer Galdós prueba la semejanza con gran estilo.⁴ Intentaba Galdós contestar las propuestas ficticias hechas por Juan Valera en *Pepita Jiménez* (1874) y su mundo idílico e idealista, exento de la problemática del presente, con las suyas; mas, el escritor canario sólo sustituyó las normas de apreciación sin modificar su concepción de la realidad, por lo que el universo de *Doña Perfecta* posee la misma realidad que el de Valera. Es una obra autoritaria al modo de los retratos de señores con mirada adusta y grandes bigotes que presidían en el XIX las habitaciones familiares, las bibliotecas, las salas de espera de los bancos. Encarnan la provididad, la solvencia, captada en una pose de absoluta seriedad, a la que nos acercamos, debido al bagaje de conocimientos psicológicos de la era posfreudiana, con recelo, apocados, conscientes de que tales poses suponen quizás un complejo de inferioridad, una defensa cerrada de la intimidad, o lo que sea. La autoridad permanece, por lo general, acartonada en la tela y en la página impresa, sin impresionarnos demasiado; en contadas ocasiones la obra autoritaria trasciende sus límites.

Cuando la pose autoritaria aparece sustentada por una auténtica firmeza de carácter, parte de una personalidad con entereza, posee el atractivo de lo compacto, susceptible de ser abarcado y admirado al mismo tiempo. Ese es el encanto, a este respecto, del realismo castizo, su sencillez de formas, su accesibilidad, que cuando llega a su mejor expresión resulta grandioso. En *Sotilieza* de Pereda —una de las contadas ocasiones— la grandeza se eleva a majestuosidad cuando el mundo retratado adquiera proporciones épicas.

4. Germán GULLÓN, «Sustituyendo el azogue del espejo: la novelización de la ideología en *Doña Perfecta*», *Galdós y la historia, Otawa Hispanic Studies*, ed. Peter A. Bly, Canadá, Dovehouse Editions, 1988, pp. 131-144.