



El discurso crítico de la novela regional

Toni DORCA

Macalester College

Una ideología regionalista apegada a las virtudes del pasado recorre la narrativa decimonónica, desde sus orígenes en Fernán Caballero hasta finales de la centuria, con Pereda de máximo exponente. Como es sabido, tal narrativa ha perdido buena parte de su vigencia debido a los diferentes valores que rigen hoy en las sociedades occidentales. Menos justificable resulta, con todo, el escaso respeto de la crítica por autores que en su momento afianzaron un modo de novelar alternativo al Realismo moderno, y que en las aulas universitarias son despachados rápidamente aludiendo a su estrechez de miras o su poco recomendable filiación política. Ciertamente es que las instituciones autonómicas han relanzado en los últimos años el interés por aquellos escritores que encarnan lo autóctono de una comunidad. Lo es igualmente que a dicha iniciativa se debe la reedición de alguno de ellos, en ocasiones incluso la publicación de obras completas, como en el caso ejemplar de Pereda. Sin embargo, no me atrevería a asegurar que esta labor haya redundado en una amplia difusión ni alterado el canon novelístico del XIX, bien pertrechado por figuras de la talla de Galdós, Clarín o Pardo Bazán.

Tal vez el único modo de sacar del olvido a los integrantes del Realismo castizo pase por su inserción en el actualísimo debate acerca del nacionalismo²⁴⁸. Existe, en efecto, una línea de continuidad que va desde la identificación de poesía y pueblo en los primeros años del Romanticismo, de la que luego se apropiará el costumbrismo, hasta la formulación de los principios del regionalismo en los años ochenta y la culminación en los nacionalismos hispánicos en el siglo XX. Que la literatura y las demás artes participaran activamente en el reconocimiento de nuestra pluralidad no creo que pueda ponerse en duda, así como tampoco el destacado papel que en este viraje ejercieron los escritores menos afines al credo liberal. En las siguientes páginas quisiera centrarme en la elaboración de un discurso crítico que legitimó una nueva poética de la narración, la regional castiza, consignando a vuelo de pájaro dos -128- momentos claves en el

asentamiento de esta tendencia a la que iban a adherirse no pocos artistas de la periferia. Por razones de espacio voy a circunscribirme a Fernán Caballero y Pereda, pionera y artífice respectivamente del regionalismo en nuestra narrativa.

Fernán Caballero y la «novela de costumbres»

La personalidad de Cecilia Böhl de Faber se forjó en gran medida bajo el estímulo intelectual de los padres, de los que heredó sus preferencias por un Romanticismo de raíz schlegeliana y herderiana. La convicción de que el genio reside en la naturaleza y no en la imitación de modelos literarios explica su concepción de la novela como observación, recolección y traslado de la realidad al texto, previa idealización poética en aras de un didacticismo consustancial al arte²⁴⁹. Al negarle a sus relatos toda pretensión de artificiosidad, doña Cecilia impugnaba la labor creadora del autor y lo cifraba todo en su capacidad mimética. Quedaba así bosquejado un primer esbozo de Realismo, si bien descoyuntado ideológicamente de lo que cabrá entender por tal en la segunda mitad de siglo.

No menos relevante en la educación estética de Fernán Caballero fue la reacción contra las letras de su tiempo, en concreto los estragos que a su juicio hacía la novela del país vecino en la sensibilidad de sus compatriotas. En efecto, el plan regeneracionista de la hispanoalemana pasaba por un rechazo frontal del folletín de inspiración francesa, a causa de su espíritu socialista y la desmedida acumulación de sucesos «romancescos» de que hacía gala. Coincidió nuestra autora en hincar sus ficciones en el presente, pero entre sus objetivos no podía entrar nunca el de divulgar doctrinas opuestas al orden y, por ende, importadas. Por el contrario, su afán se dirigía a preservar el espíritu nacional que subsistía en aquellos rincones de su Andalucía adoptiva que se habían librado del contagio de la modernidad²⁵⁰. La nostalgia de un mundo rural en trance de extinción fue general en la Europa del XIX, como lo testimonia el *roman champêtre* de George Sand, cuya novelita *La mare au diable* (1846) salió a la luz tres años antes que *La Gaviota*. Sin embargo, el que la revolución liberal no tuviera mucha repercusión en España explica la mayor fecundidad -129- y permanencia de lo castizo entre nosotros, con la creciente intensificación de su carga política a partir de las reivindicaciones nacionalistas.

Queda por aclarar una última cuestión referente a la terminología, siempre tan vaga e inestable en el ochocientos. Me refiero a la llamada «novela de costumbres contemporáneas», que ya a finales de los treinta agrupaba un conjunto de obras de temática realista y marco urbano entre las que destacan *El diablo las carga* (1840) de Ros de Olano, *El poeta y el banquero* (1842) de Pedro Mata o *El dios del siglo* (1848) de Jacinto Salas y Quiroga. En la década siguiente el marbete se emplearía indistintamente para designar a éstas y a las de Fernán Caballero, tan distintas entre sí en su concepción y finalidad²⁵¹. No debería perderse de vista esta doble acepción del término, a fin y efecto de calibrar mejor la novedad que supuso la irrupción de nuestra autora en el panorama cultural del medio siglo.

La poética de Fernán Caballero tiene su más notoria manifestación en un pasaje del capítulo cuarto de la segunda parte de *La Gaviota*. La autora transcribe allí un sabroso diálogo de unos aristócratas sevillanos que conversan sobre el tipo de novela que convendría cultivar en España.²⁵² Después de tachar de inmorales o inadecuados al

temperamento de sus paisanos «los folletines que escriben los franceses»²⁵³, la novela fantástica²⁵⁴ y la novela «heroica o lúgubre»²⁵⁵, el joven Rafael resuelve la disyuntiva entre las dos categorías aceptables: «la novela histórica, que dejaremos a los escritores sabios, y la novela de costumbres, que es justamente la que nos peta a las medias cucharas, como nosotros»²⁵⁶. A continuación entona un panegírico del género costumbrista, exhortando a que se componga «con exactitud y con verdadero espíritu de observación» para que contribuya al «estudio de la humanidad, de la historia, de la moral práctica» y «el conocimiento de las localidades y de las épocas». De dichas novelas habría que escribir una «en cada provincia, sin dejar nada por referir y analizar»²⁵⁷.

La escena trae a colación el relativismo histórico en materia de gustos que nuestra autora aprendió en las doctrinas del grupo de Jena. Cualquier tentativa en el campo artístico había de estar inscrita en su particular momento y contexto, derivándose -130- de ello una diversidad de formas que reflejara la índole de cada comunidad. La insistencia en la verdad de lo observado suponía igualmente un antídoto a la desbocada imaginación de los novelistas de acción, así como una disminución del papel del artista como creador de mundos ficcionales autónomos. La calidad y espontaneidad del sentimiento, más que el esfuerzo y la razón, eran los que en última instancia garantizaban la ideal fusión de la naturaleza en la obra. Cabe destacar asimismo la función pedagógico-moral de esta «novela de costumbres», que enseñaba al lector a reconocerse en su idiosincrasia y le mostraba pautas de conducta a seguir. No se le escapaba a la autora la dificultad que sus obras tendrían a la hora de gozar del favor del público, careciendo como lo hacían de una trama repleta de incidentes. A tal limitación oponía su férreo convencimiento de que su estimación se acrecentaría en el porvenir, una vez extintos los modos de vida en ellas descritos: «Sé que el tiempo -escribía a José Joaquín de Mora- les dará valor porque cuanto he pintado desaparecerá como el humo dentro de poco, pues usted sabe cuál desaparecen las nacionalidades, y más en un país que tan poco aprecia la suya»²⁵⁸. Tenía depositada su fe doña Cecilia en las generaciones venideras, las cuales sabrían apreciar el esfuerzo de salvaguardar estos vestigios de historia ya borrados de los anales. La conciencia de su legado al futuro le resarcía, en parte, del dolor ante la muerte del mundo antiguo a manos del nuevo.

Pereda y la «novela regional»

Fue Menéndez Pelayo quien primero acertó a relacionar la obra de su paisano Pereda con el precedente que había sentado Fernán Caballero en las décadas anteriores²⁵⁹. Unidos andaluza y cántabro por su conservadurismo y pasión por la tradición, e igualmente reticentes a la literatura en boga en su época (el folletín en un caso, el Naturalismo en el otro), no debe sorprender el vínculo existente entre ambos. Si bien Pereda no comulgaba con las tesis románticas de su antecesora, ni menos aún con la subordinación de la novela a un fin didáctico desde *El sabor de la tierruca* (1882), el entronque costumbrista es en los dos tan hondo que llega a permeare todas y cada una de sus páginas. De Montesinos en adelante se ha argumentado que el crudo realismo del Pereda autor de cuadros y escenas va cediendo paso paulatinamente al idilio novelesco, razón de más para corroborar la semejanza de propósitos apuntada por el polígrafo santanderino.

Pereda adujo numerosas declaraciones en favor de su concepción del género narrativo, de las que sobresalen el prólogo a *Sotileza* (1885), el «Palique» de *Nubes de estío* (1891) y el discurso de ingreso en la Real Academia Española del 21 de febrero de 1897, con réplica de su amigo Galdós. El primero es sin duda el más citado, y a él volveré en la parte final del trabajo. El capítulo de *Nubes de estío*, por su parte, se justifica si atendemos al ajuste de cuentas de Pereda con la crítica madrileña a propósito de los ataques dispensados a *La Montálvez* (1888) pues no cumple de hecho ninguna función en la trama de la novela. A lo largo de catorce páginas tiene lugar una acalorada discusión sobre el mérito de los novelistas no afincados en Madrid. Al escaso entusiasmo que despiertan en un periodista de la capital las obras impregnadas de «espíritu de región», responde el local Juan Fernández que lo mismo da que el escenario esté localizado en «estos mares infinitos o aquellos montes abruptos» que en «los árboles y los coches en hileras de la Fuente Castellana»²⁶⁰. Más adelante lleva a cabo el propio Juan Fernández un encendido panegírico de la literatura catalana, «entera y verdadera, lozana, vigorosa y floreciente», con velados elogios a Verdaguer y Guimerà²⁶¹. Imperdonable le parece que en Madrid no pasen de «media docena de literatos» los que tienen noticia del resurgimiento de las letras catalanas, y que nunca se haga mención de él «en los periódicos de la capital de las Españas»²⁶².

Mejor articulado que los pasajes metaficticios del «Palique» está el discurso de 1897, impresionante justificación de una estética a la que se mantuvo fiel el autor desde el principio. El texto fija de manera definitiva la «novela regional», denominación que emplea Pereda para aludir a la especie «más acomodada a la extensión de mis alcances»²⁶³. La define como «aquella cuyo asunto se desenvuelve en una comarca o lugar que tiene vida, caracteres y color propios y distintivos, los cuales entran en la obra como parte principalísima de ella»²⁶⁴. Nota después que esta novela tiene más raíces en lo perdurable que en lo circunstancial, llegando incluso a atisbar un modernismo en ciernes con su proclamación de que «importa más lo 'de adentro' que lo exterior»²⁶⁵. Para componerla es preciso un temperamento singular, «llevar en la masa de la sangre el jugo de los componentes»,²⁶⁶ de ahí que no esté al alcance de los que no poseen este sentimiento de amor al terruño natal. Tiene sin embargo cabida en ella el espacio urbano, siempre y cuando -pensemos en *Sotileza*- allí «respire todavía [...] algo de la masa pintoresca del pueblo original y castizo»²⁶⁷.

El tono del discurso no se aparta de las ideas de Fernán Caballero sobre la «novela de costumbres», coincidiendo ambos en dos puntos centrales que remachan la poética del regionalismo literario en el XIX: un exaltado patriotismo y la confianza en el juicio favorable de la posteridad. Del primero daba fe Pereda al sugerir que el Realismo-Naturalismo carecía en España de rasgos distintivos, siendo como era imitación de un modelo extranjero. Según él, la calificación de «castizamente española» debía reservarse a «la novela regional contemporánea»²⁶⁸, tal como Fernán Caballero había propuesto cuando opuso la suya al folletín melodramático de los Dumas y compañía. En cuanto al segundo aspecto, se encuentran en el santanderino idéntica conciencia de estar al margen de las modas y conformidad ante la fortuna de sus tentativas: «conozco lo mísero del precio que estas minucias de la vida sencilla, oscura y semipatriarcal, alcanzan en el mercado en que tan alto se avaloran los llamados «grandes intereses» de

la vida moderna»²⁶⁹. A pesar de estar navegando contra corriente, o precisamente a causa de ello, los dos novelistas exhibían una orgullosa certidumbre en los designios del futuro. Entonces, y sólo entonces, iba a encarecerse en toda su dimensión la labor de preservación que habían llevado a cabo. Con esta confianza concluía Pereda su discurso, satisfecho de proporcionar a sus lectores de mañana «el refugio del arte de estos tiempos, como fiel archivo de las olvidadas costumbres nacionales, donde hallen los desesperados algo en que poner los ojos del espíritu y emplear las fibras del corazón aterido y ocioso»²⁷⁰.

No quisiera terminar esta exposición sin mencionar un tercer punto de contacto, que enlaza con uno de los campos más prometedores de la teoría literaria de nuestros días. Me refiero a los estudios sobre el lector, cuya inserción en el marco del Realismo castizo me parece oportuna. Sabemos hoy por testimonios biográficos que tanto doña Cecilia como don José María se mostraron siempre muy sensibles -por no decir paranoicos- al éxito editorial y crítico. Creo que se trata de algo más que una coincidencia de temperamentos, dada su situación de *outsiders* en los debates artísticos en que tomaban parte sus contemporáneos. Lo que podría denominarse una ansiedad de la recepción estaría justificada, así, por el empeño de no someter su ficción al canon dominante, moral y estéticamente incompatible con el que ellos defendían. La correspondencia de Fernán Caballero abunda en testimonios de las alianzas que buscaba entre sus amistades para que la defendieran de la mala voluntad de algunos críticos. Pereda, por su lado, se amparó en la inquebrantable amistad con Menéndez Pelayo y Galdós, sin cuya ayuda se hubiera probablemente secado su espíritu creador como le sucedió a Alarcón. No se me escapa la contradicción entre la obsesión por triunfar y lo apuntado en el párrafo anterior acerca de la sumisión pasiva a los dictados del porvenir. Quizás habría que considerar que esta renuncia no constituía, en el fondo, sino una estrategia retórica con la que prevenirse ante una acogida desfavorable de sus obras.

-133-

Parecida discordancia se observa al examinar el público concreto para el que componían sus relatos. Fernán Caballero se complacía en pintar a los campesinos andaluces en todo su gracejo y elegancia, mas nunca se le ocurrió por supuesto escribir para ellos²⁷¹. Ella tenía en mente un lector culto, a menudo foráneo²⁷², al que enseñaría a apreciar lo que encerraba de poético la vida patriarcal del campo. En cuanto al mencionado prólogo de *Sotileza*, suele citarse como prueba de la independencia de criterio de Pereda. En él declara que su narración la dedicaba a los contemporáneos de Santander que aún viven, por ser estos lectores ideales o implícitos los únicos que podían apreciarla: «Así Dios me salve como no he pensado en otros lectores como vosotros al escribir este libro»²⁷³. A la vez que afirma eso, no obstante, se cuida de incorporar en el apéndice un glosario de voces marineras que presumiblemente ninguna falta haría a estos conocedores del Santander precapitalista. Dicho glosario viene encabezado por la siguiente nota, en la que se identifica a un segundo tipo de destinatario poco versado en el léxico de los pescadores: «significación de algunas voces técnicas y locales usadas en este libro, para inteligencia de los lectores profanos»²⁷⁴. Que Pereda se complaciera íntimamente en los elogios que mereció *Sotileza* dentro y fuera de Santander, confirma su preferencia por una recepción más allá del entorno provinciano.

El regionalismo carece de lugar preeminente en la narrativa decimonónica porque no supo ajustarse al dinamismo de una sociedad que había iniciado un proceso de transformación irreversible. No es menos cierto, sin embargo, que su discurso crítico revela una conexión entre sus cultivadores a la que no se ha prestado atención suficiente. Al mismo tiempo, su incidencia en la configuración del nacionalismo la dota de una actualidad que se le ha venido negando. A la novela regional, por último, le ha tocado lidiar con una crítica reticente, más apegada a veces a condicionantes de orden personalista que poetológicos o históricos. Para el futuro cabe desear que se le dé cabida en este proceso constante de reelaboración del canon, juzgándosela por lo que realmente fue, una respetable alternativa al Realismo de los grandes maestros.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

