

EL COSTUMBRISMO COMO MOTIVO DE DESPRECIO (A PROPÓSITO DE PEREDA)

*«No hay novela del siglo XIX sin costumbrismo»
(J. L. Alborg)*

Me sorprendió en cierta ocasión la expeditiva muestra de desdén de un crítico por la obra literaria de Pereda; decía que aguardaba con impaciencia el día en que una Historia de la Literatura española despreciase el nombre del escritor. Tamaño exabrupto, por cierto en un contexto de rechazo sin paliativos de nuestros clásicos, tiene poco que ver con la disposición de ánimo del crítico que se aproxima a la obra literaria, pues parece que ha de ser capaz de distinguir entre su preferencia personal y la estimación objetiva del producto artístico que tiene delante. A decir verdad, me chocó aún más la forma de decirlo que el fondo de la cuestión, porque Pereda, objeto de valoraciones excesivas no raras veces, lo ha sido también de descalificaciones en otras tantas.

¿Qué es lo que se le echa en cara a una obra como la suya? Son varias las inculpaciones. Si ha sido casi unánime la estima de su estilo literario, hasta ser tenido como el mejor escritor español de su época, se le han reprochado sus intromisiones intempestivas en el relato, sus excesos ejemplarizantes, su ideología tradicionalista, su tono reaccionario,

y – tal vez sobre todo – su costumbrismo, hasta reducirlo a «no ser más que» eso, un costumbrista.

Es este último punto el que merece un ejercicio de precisión, una vez que Juan Luis Alborg ha dejado firmemente establecido el estado de la cuestión frente a la diatriba dirigida contra el costumbrismo en la novela española del XIX, y en particular en la de Pereda, por José Fz. Montesinos. Después de los estudios – en definitiva beneméritos – de éste, con sus contradicciones, sus estimas y sus desestimaciones, el amplio capítulo dedicado por Alborg a Pereda en el volumen V de su *Historia de la Literatura española*, publicado en 1996, constituye, hoy por hoy, el trabajo mejor documentado y razonado, sobre nuestro escritor. Alborg nos resarce, con generosidad y exhaustivo conocimiento de causa, a cuantos habíamos apostado, hace ya años, por el valor de la obra perediana. Por lo demás, la información reunida por Alborg – no sólo sobre Pereda y la novela española, sino sobre el realismo y naturalismo en toda su amplitud –, resulta sencillamente, apabullante. Se han de entender las presentes notas como referidas constantemente a su trabajo, sin cuya aportación no se hubieran podido escribir.

Tratemos de justificar, por de pronto, la afirmación de Alborg que preside estas páginas: No hay novela del siglo XIX sin costumbrismo. Una afirmación a la que asentía Pereda en el prólogo de *Sotileza* cuando escribió lo siguiente: Primero, que lo que en su libro «acontece no es más que un pretexto para resucitar gentes, cosas y lugares que apenas existen ya, y reconstruir un pueblo, sepultado de la noche a la mañana, durante su patriarcal reposo, bajo la balumba de otras ideas y otras costumbres, arrastradas hasta aquí por el torrente de una nueva y extraña civilización; porque ciertos toques y perfiles, que desde lejos pudieran parecer alardes de sectario de una escuela determinada, no son otra cosa que el jugo y la pimienta del guisado; lo que da el estudio del natural, no lo que se toma de los procedimientos de nadie; lo que pide la verdad dentro de los términos del arte...» Y segundo, que «si es cosa resuelta ya, a lo que parece, que en la novela, que de sería presuma, no han de admitirse otros horizontes que aquellos a que estén avezados los ojos de la buena sociedad; si no han de aceptarse como asuntos de importancia otros que los que giren y se desenvuelvan en los grandes centros urbanizados a la moderna (...); (si esos 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, con accesorios de poco más o menos y fondos de la naturaleza, ya en su grandiosa tranquilidad, ya en sus cóleras desatadas?»

Basten estos dos fragmentos para poner de relieve varios «motivos de protesta»: las «ideas y costumbres» que el escritor se dispone a describir, ya no son actuales, han quedado arrasadas por una «nueva y extraña civilización»; es evidente a donde se dirige su simpatía; y, en segundo lugar, sean cualesquiera las analogías con alguna «secta» – la del naturalismo –, lo que se impone en su novela es la «verdad» en la descripción de aquellos usos y costumbres fenecidos.

Luego, y en forma de interrogación, el autor avanza otra protesta: rechaza que no pueda haber más «buena novela de costumbres» que la burguesa; su novela se propone trazar «un cuadro de miserias y virtudes» de gentes desconocidas; en suma, del pueblo; y además de una porción de pueblo ya desaparecida.

No está de más llamar la atención sobre un aspecto singular que ignoro si ha sido tenido en cuenta alguna vez: al subrayar el contraste entre una pretendidamente forzosa novela de costumbres burguesas y la suya de costumbres populares, Pereda, a la vez que muestra su interés por marcar la diferencia, incluso la lejanía, respecto del naturalismo, se diría que está rehuyéndolo mientras se traiciona. Porque no faltan puntos de contacto. Ya en su tiempo se señalaron algunos; y yo pienso que muy bien pudo Pereda haber leído *Germinie Lacerteux*. El segundo fragmento reproducido ofrece ecos muy significativos, por más que difieran sus claves, del prólogo de esta novela de los Goncourt.

Tenemos que pedir perdón al público – habían escrito éstos – por presentarle este libro, y advertirle de lo que va a encontrar en él. Al público le gustan las novelas falsas: ésta es una novela verídica. Le gustan los libros que parecen marchar con la buena sociedad; este libro viene de la calle (...)

... Nos hemos preguntado si eso que se llama «clases bajas» no tenía derecho a la novela; si ese mundo bajo otro mundo, el pueblo, debía permanecer sometido a la interdicción literaria y al desdén de los autores, que hasta ahora han guardado silencio sobre el alma y el corazón que puede poseer. Nos hemos preguntado si existían aún, tanto para el escritor como para el lector..., clases indignas, desgracias demasiado bajas, dramas demasiado mal hablados (...) si las miserias de los pequeños y de los pobres despertarían interés, emoción y piedad, tanto como las mise-

rias de los grandes y de los ricos; si, en una palabra, las lágrimas que se vierten abajo podrían hacer llorar igual que las que se vierten arriba...

Me referí antes a las analogías y a la diferencia de las claves que emparentan y a la vez distancian el texto de Pereda y el de los Goncourt; por eso he extractado el de éstos últimos. En efecto, los Goncourt razonan la publicación de su novela sobre la base del liberalismo de la sociedad francesa, e incluso de la igualdad (?) de clases en ella. Pereda, en cambio, parte del propósito de rescate de un ambiente social que considera irremisiblemente pasado. Su «resurrección» se limita al mundo de la ficción literaria. Pero tanto el escritor español como los franceses reivindican la «veracidad» frente a la falsedad de la convención social, contraponiendo burguesía o alta sociedad y pueblo o vida de los de abajo. No considero gratuita la suposición de haber podido «inspirarse» Pereda en la novela de los Goncourt, por más que difiriera la «ideología», el «subtexto» de éstos y el de aquél.

Pereda se refiere a las ideas y costumbres de la gente pescadora del Santander de su adolescencia; los Goncourt, al mencionar las calamidades, incluso las tragedias, de los de abajo, ¿a qué otra cosa aluden sino a las circunstancias en que las vidas de sus personajes se desenvuelven, o sea a sus usos y costumbres?

La verdad sea dicha, el amplio repaso al que Alborg somete el proceso de la novela realista y naturalista del siglo XIX, no sólo a través de novelistas y novelas, sino deteniéndose puntualmente en las especulaciones teóricas en torno a la «realidad», sus perspectivas y sus conceptos, no sólo justifica una suerte de «juicio sintético a priori» – cabría decir «more kantiano» – de que el costumbrismo no sólo podía ser sino que era forzoso que fuera un componente fundamental de la novela en el siglo XIX, por lo que no habría novela del siglo XIX sin costumbrismo, sino que deja paso libre, y predecible, a otra conclusión de mayor amplitud filosófica: todo relato tiende irremisiblemente a la realidad – cualquiera que sea la imagen que se tenga de la realidad -, que son y representan usos y costumbres en la sociedad; o sea, al costumbrismo. Una conclusión que bien puede desprenderse de la famosa obra de Erich Auerbach, *Mimesis*. La representación de la realidad en la literatura occidental.

Sólo que el término se vuelve ambiguo. «Usos y costumbres» viene a ser equivalente a conjunto de elementos visualizadores, configu-

radores, de la realidad social, de toda realidad social, de la identidad colectiva de cualquier realidad social. Y ello es así, por más que el uso del término «costumbrismo» se haya teñido, desde su invención lingüística, de un cierto tono peyorativo de exceso, hasta hacer de determinados «costumbristas» de mediados del siglo XIX en España, escritores que no hacían otra cosa que describir usos y costumbres, o ciertos tipos populares, sorprendidos en su estatismo, por no atreverse a hacer otra cosa, sintiéndose incapaces del dinamismo intrínseco al relato novelesco. Cuando escribo las presentes reflexiones, ignoro si el sustantivo «costumbrismo» existe en otros idiomas. Al menos no parece que se dé en los más próximos al nuestro.

Ahora bien, si es cierto que un escritor como el Pereda joven se sintió evidentemente influido por costumbristas como Larra, Estébanez Calderón, Mesonero Romanos y otros, y los prolongó en su obra inicial, también lo es que no pudo por menos de conocer aquella amplia novelística realista y costumbrista sobre la que han llamado la atención investigadores como Reginald F. Brown, coincidente de antemano con las conclusiones de Fernández Montesinos, Juan Ignacio Ferreras, Leonardo Romero, Iris Zavala, y varios más, todos los cuales han sido inventariados por Alborg. De todo ello, ya había extraído Iris Zavala la conclusión de que la novela social, costumbrista o contemporánea – como se la llamó – de la década de 1840 aparece como el antecedente más inmediato de la novela realista posterior; justificando así que Alborg la haya podido albergar bajo el rótulo de «El camino hacia el realismo».

Y ahora, cabe preguntarse ¿qué es ese costumbrismo que llena, hasta ser uno de sus elementos definitorios, todo ese inmenso fenómeno de la novela decimonónica?

Si partimos de lo elemental, costumbrismo se deriva de costumbre, y este término proviene del latino consuetudo, ya documentado en el siglo XII como costumne y costudne, y cuyo significado de «uso» o «costumbre» ha llegado hasta hoy. Sin que convenga olvidar que hay otros términos semánticamente emparentados: *habitud*, *habitus*, que han pervivido en francés como *habitude*, y en castellano como *hábito*. Otra herencia latina, pues provienen del verbo *habeo-habere-habitu*m. Y en particular de la construcción *se habere*, encontrarse. Por lo demás, ha sido y es frecuente la coyunda usos y costumbres, que viene a hacer de ellos un par de sinónimos.

En su ensayo publicado póstumamente, *El Hombre y la Gente*,

pretendió responder Ortega y Gasset a la pregunta: ¿qué es un uso?; y lo hizo a propósito del saludo como uso social, si bien de modo no del todo satisfactorio. El uso sería la costumbre, y la costumbre es un cierto modo de comportarse, un tipo de acción acostumbrado, esto es, habitualizado, A lo que añade textualmente:

El uso, sería, pues, un habito social. El hábito es aquella conducta que, por ser ejecutada con frecuencia, se automatiza en el individuo y se produce o funciona mecánicamente. Cuando esa conducta no es sólo frecuente en un individuo, sino que son frecuentes los individuos que la frecuentan, tendríamos un uso acostumbrado.

La verdad es que, desde el rigor lógico, estas líneas nos parecen un tanto tautológicas y nos quedamos con la sensación de seguir como estábamos. El propio Ortega debió de entenderlo así y se muestra insatisfecho ante la superficialidad y la prisa con que habrían pasado sobre la cuestión mentes tan avisadas como Max Weber y Bergson, que se redujeron a definir los usos como comportamientos individuales cuya extensión a muchos individuos era lo único que hacía de ellos un hecho social.

No quisiera dar a entender que las páginas de Ortega no encierran, como siempre las suyas, elementos sugestivos, vivaces, sobre el saludo como uso social, y aun sobre el uso en general. Pero he de contentarme con algunas observaciones de apariencia ligera, aunque muy fértiles en consecuencias.

El uso –anota Ortega páginas más adelante– tarda en instaurarse y tarda en desaparecer. Por eso, todo uso –inclusive el nuevo uso–es, por esencia, viejo, mirado desde la cronología de nuestra vida individual / Nótese que la persona, cuanto más persona es, suele ser más rápida en su hacer (...) pero la sociedad consiste en los usos – que tardan en nacer y tardan en morir – la sociedad es tardígrada, perezosa... Y como la historia es, ante todo, historia de las colectividades, historia de las sociedades – por tanto, historia de los usos – de ahí ese su carácter de extraña lentitud retardataria (...) A su vez, el uso consiste en una forma de vida que el hombre muy personal siente siempre como arcaica, superada, añeja y ya sin sentido... Y aquí vemos el mecanismo de por qué siempre, más o menos, lo social es pretérito, pasado disecado, momia, o, como ya he dicho, muy seria y formalmente, que lo social es esencial anacronismo.

Procurando no perder de vista que a donde quiero llegar es a un concepto preciso de costumbrismo y del decimonónico en particular, voy a permitirme regresar al pensamiento de Bergson, no tan inane como la lectura apresurada del primer capítulo de *Les deux sources de la morale et de la religion* le llevó a Ortega a concluir. Bergson entiende la habitude o el conjunto de hábitos, los «usos y costumbres», como algo inscrito en un ámbito, el de la «obligación moral», omnipresente en la sociedad y que le proporciona su cohesión esencial. Hasta el punto de que el individuo no lo llega a ser si no reconoce y asume dentro de sí mismo un «yo social» que circunda en cada uno al yo individual. De ese modo el individuo se construye y realiza en la sociedad, a la vez que – indivisiblemente – la sociedad se realiza en el individuo. Por ello – prosigue la reflexión de Bergson – la obligación moral nos vincula a cada uno con los demás y con nosotros mismos. Y si hemos de cultivar en nosotros ese «yo social» como algo esencial en nuestra relación con la sociedad, es porque algo de ella reside en nosotros, la encontramos presente en nosotros.

Además, nadie se sentiría capaz de aislarse por completo de la sociedad. Ningún individuo lo querría, porque sabe que la mayor parte de su fuerza proviene de ella, y debe a las exigencias incesantemente renovadas de la vida social esa tensión ininterrumpida de su energía... Pero tampoco podría, aunque lo quisiera, porque su memoria y su imaginación viven de cuanto la sociedad ha depositado en ellas, y porque el alma de la sociedad es inmanente al lenguaje que habla, ya que, aun cuando alguien se halle solo y no haga más que pensar, sigue hablándose a sí mismo. Han sido vanos todos los intentos de representar a un individuo desprendido de toda dimensión social.

Si he echado mano de las anteriores reflexiones de Bergson, más o menos adaptadas, ha sido con la intención de hacer ver la estrecha vinculación moral – la «ob – ligación» – entre el ser humano, en sí mismo como individuo, y esa su propia dimensión social, corporeizada, visualizada, cabría decir, en los usos y costumbres, algunos tan intrínsecos como el lenguaje, hecho social máximo, «el decir de la gente» según expresión orteguiana.

Y ahora ha llegado el momento de reanudar nuestro hilo y poner en claro lo que significó histórica, cultural, psicológicamente, que los «usos y costumbres» alcanzasen categoría de fenómeno histórico y

literario -el costumbrismo-destinado a larga y a veces apasionada controversia.

Por de pronto, costumbrismo designa una atención específica prestada a los usos y costumbres, unas veces del pasado, otras contemporáneos, tal vez nunca del todo ausente de la literatura narrativa, si bien más detectable por su relieve en unas épocas que en otras. Dicho queda que nos interesa en este caso de forma particular el siglo XIX, dado que a todo lo largo de su transcurso y sobre todo durante su segunda mitad, la atención a usos y costumbres se desplegó con notoria persistencia, hasta llegar a caracterizar una buena parte de la literatura narrativa como novela realista y naturalista, designando a uno de sus componentes como costumbrismo.

¿Y por qué esa atención? Sin duda como consecuencia de una disposición de ánimo, en una determinada coyuntura sentida como nueva, como señal de un cambio en el gusto o las preferencias literarias; según se ha dicho, en la medida en que el movimiento romántico comenzaba a perder combatividad, a mostrar cansancio, por más que prolongara su existencia durante todo el siglo. El romanticismo, revolución «excesiva», alojaba dentro de sí sus enemigos; y éstos no eran otros que sus propios elementos integrantes, la imaginación y el sentimiento. Así lo ha entendido el crítico inglés C. M. Bowra. Una buena explicación de su irremisible fracaso podría basarse en el hecho de que había dejado a un lado precisamente ese «yo social», reduciendo el ser humano a un «yo individual» en el que imaginación y sentimiento se habían extralimitado. En suma, había escamoteado esa realidad que constituye al hombre, aparentemente desde fuera, pero constituyéndolo por dentro, haciéndole posible su respiración anímica.

Es así como se explica que, todavía en pleno romanticismo, parezca que se echa de menos el lado «realista», la densidad de los aspectos de la existencia cotidiana, los «usos y costumbres»; ni más ni menos. De buena gana señalo un ejemplo: la novela de Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, escrita cuando el romanticismo sigue aún muy vivo en Inglaterra, rebosa costumbrismo. Se trata de una novela frecuentemente leída en edad inadecuada. Cuando se la lee o relee en la adultez, la realidad de las malas costumbres en los centros de enseñanza ingleses se impone a todo lo demás por el patetismo que se exhala del sufrimiento de las pobres niñas indefensas.

Aunque no me consta, el término costumbrismo cuya aparición se limitan a datar los diccionarios en el siglo XIX, debió de ocurrírsele, o bien a alguno de los escritores conocidos como costumbristas, que no dejaban de ser muy conscientes de serlo; o bien a cualquier periodista que reseñara aquellas colaboraciones que se titularon «artículos de costumbres». Porque hubo escritores que no pasaron de tales, por la razón que fuese, atraídos por lo concreto de usos, costumbres, tipos, todo ello tan estático como los grabados de época que los ilustraban, al menos si se compara sus descripciones con las novelas que, casi a la vez, se empezaban a publicar y se orientaban hacia lo contemporáneo, hacia el dinamismo de la vida inmediata.

En éstas, el costumbrismo pasó a ser el fondo del cuadro, por así decirlo; o, como dijo gráficamente Pereda en el prólogo de *Sotileza*, «el jugo y la pimienta del guisado». De este modo, lo que pudo quedar reducido a un «género» literario menor, se convirtió en una «dimensión» de la novela, cuya finalidad no era otra que «situar» los personajes en su «medio», en el medio ambiente en que sus vidas transcurrían. Y si hay que señalar a alguien como «inventor» de semejante y estrecha relación entre individuo y sociedad, concretada en el «medio» inmediato, lo fue Honoré de Balzac, indudable precursor de la novela del realismo y el naturalismo decimonónicos. Del mismo realismo y naturalismo, por cierto, que nos sale también al paso en la pintura y en el teatro; en éste, como era forzoso, en la escenografía además de en los textos.

A la vista del amplísimo trabajo de Alborg, del panorama trazado, que sintetiza y abarca la historia de la novela realista y naturalista decimonónica, no sólo en España, sino a la vez en las distintas literaturas de nuestro entorno cultural, y que incluye y articula también la historia de las encendidas controversias, de la polémica entre teorías encontradas y entrecruzadas, a favor y en contra, voy a tratar de extraer unas cuantas «tesis» que creo relevantes.

El realismo y el naturalismo fueron la respuesta a las insuficiencias del romanticismo, en la medida en que éste ignoró o al menos se alejó de las circunstancias de lo concreto humano.

Lo concreto humano se ofreció a realistas y naturalistas en medio de perturbaciones, revoluciones y todo tipo de cambios en la sociedad de su tiempo.

El realismo, en particular, condicionado por determinadas ideologías, se volvió a veces al pasado frente al presente. El naturalismo, en cambio, se enfrentó siempre con el presente.

Realistas y naturalistas partieron de dichos cambios, convencidos de que tanto la posibilidad de entenderlos, como la de expresarlos en forma artística, pasaba por incorporar a sus creaciones los resultados de las ciencias, tanto naturales como sociales, pero a partir de principios diferentes.

La oposición que encontraron fue predominantemente moral, por parte de una sociedad que se negaba a aceptar la veracidad como propósito y la verdad como contenido de las obras de aquellos escritores.

Hubo una confusión muy extendida entre realismo y naturalismo, que se manifestó en la identificación de éste con la descripción, acusada de inmoral, de lo desagradable, lo repugnante, etc., así como del propio realismo cuando se tenía la impresión de que se parecía a él, olvidándose los principios de que ambos partían; el naturalismo de una mentalidad determinista, el realismo de una voluntad de verismo en la descripción «del natural», al tiempo que de una mentalidad «idealista».

La verdad de la realidad social se les impuso bajo las circunstancias de las vidas individuales condicionadas por el «medio»; en particular por las circunstancias producto de la estructura social injusta impuesta por las clases dirigentes.

Más que una transición histórica, en el tiempo, del realismo al naturalismo, lo que los distinguió, contrapuso y hasta enfrentó, fue la mentalidad con que se pasó a entender al individuo determinado por sus circunstancias.

La «teoría» determinista del naturalismo filosófico fue dogmática: el «análisis» del individuo determinado fatalmente por las circunstancias era veraz y respondía a la realidad existencial de clases sociales enteras.

La crítica social y moral del naturalismo contra las situaciones que negaban al individuo el uso de su libertad y hasta su condición humana, partía de principios incuestionables, aunque podía hallarse implícita. Ya había comenzado la «hora del lector».

Supuesto lo anterior, dicho en términos casi elementales ¿Dónde se situaría exactamente el origen del costumbrismo propiamente dicho? Sin duda en los costumbristas que no fueron más que costumbris-

tas; y que conjugaron una actitud antirromántica, y una afirmación de lo propio, presente o pasado, visualizado en los usos y costumbres que consideraban amenazados por los cambios sociales. En este sentido, Mesonero Romanos y Estébanez Calderón fueron quienes mejor ejemplificaron tal actitud al identificar la realidad social concreta con los usos y costumbres tradicionales. Por eso su visión resultó insuficiente, fatalmente incompleta.

Mientras tanto, la novela occidental se orientaba en otro sentido. De uno u otro modo, fue la realidad social total la que se le impuso a un Balzac que quiso, nada menos, describir su siglo, trazar el mapa moral de Francia, instalando cada personaje y cada trama en su «*milieu*», en el medio social de los usos y costumbres. En lucha constante con su propio temperamento, excesivo, «romántico», y desmesuradamente inventivo, estuvo a punto de cumplir los propósitos de hacer coincidir el conjunto de las «escenas» con la humanidad que tenía delante. Tanta fue la fuerza y la veracidad psicológicas con que animó a sus personajes, que sus lectores olvidaron dónde radicaba aquella sensación de realidad que producían: en las circunstancias que los rodeaban, los condicionaban y hasta los «determinaban» para ser – psíquica y socialmente – lo que eran. El «costumbrismo» había perdido su nombre; nadie ha llamado nunca a Balzac costumbrista: hasta tal punto el entorno se fundió con la individualidad para definir el carácter. Erich Auerbach ha sido el historiador literario que con más nitidez lo ha hecho ver.

A la zaga de Balzac, al que simuló desdeñar, Gustave Flaubert introdujo en la novelística francesa un cambio sutil, que un crítico tan avisado como José María Valverde calificó de «posición fría, exenta de designios éticos y de afán de explicar la realidad social». Sólo que semejante posición es aparente, apoyada en las pretensiones de *l'art pour l'art*. Pues tras ella no es difícil percibir la raíz moral de su aparente inhumanidad: se busca – prosigue Valverde – una elevación individual que libere el alma de las cuestiones y partidismos diarios (...). Semejante impasibilidad estética asume caracteres de protesta contra la sociedad burguesa de la época. Algo que cabría observar en *Madame Bovary*; a primera vista sólo un «cuadro de costumbres»; en el fondo una amarga sátira contra los sueños románticos de la protagonista, en contraste con la vulgaridad y la sordidez de un entorno que se conjura para destruirla.

Lo que sorprende es que Balzac y Flaubert, a los que siguió todo el vasto desarrollo de la novela realista y naturalista -en Francia y fuera

de ella-, y en particular Emile Zola, fuesen acusados de inmorales y escandalosos, siendo así que la totalidad de su obra no hacía sino reflejar los «usos y costumbres» de la sociedad que tenían delante de sus ojos, en la que se fijaron sobre todo en las víctimas, en los individuos «determinados» por aquellas circunstancias, determinantes éstas a su vez de la estructura social.

Este fue el fondo de la cuestión. Mientras que los costumbristas propiamente tales utilizaban los «usos y costumbres» del pasado o de una actualidad amenazada como conjuro contra el presente o el futuro inminente, con lo que parecía no suscitarse problema alguno, dado el conservadurismo implícito –o explícito– en el puro costumbrismo, que se presentaba como reafirmación y defensa de la sociedad tradicional, la novela se fue orientando cada vez más, a lo largo del siglo, hacia una descripción y análisis de la sociedad que, por más que aparentase ser frío y neutral, como fue el caso de Flaubert, derivó muy pronto hacia una crítica sin paliativos de la sociedad burguesa. No necesitó otra cosa que extraer las consecuencias de lo que eran los «usos y costumbres» reinantes en ésta, para hacer ver la injusticia e inhumanidad reinantes, que aplastaban sobre todo a las clases inferiores –así como a los individuos discriminados-, a partir de la misma clase media –nuevo proletariado urbano-, alcanzando de pleno al proletariado industrial y al campesinado.

El caso de Flaubert fue particularmente expresivo. Su frase, tan repetida, de que el autor debía estar en su obra como Dios en su creación, «presente en todas partes, pero visible en ninguna», no se reducía a ser una norma de estilo, frente a la tan usual intromisión del narrador en lo narrado; era también una norma moral: era una denuncia de cómo el entorno arruinaba a los individuos, decidiendo por ellos, suplantando su capacidad de decisión y trazando para ellos un destino erróneo y funesto. En efecto, es la presencia del escritor, a pesar de su invisibilidad, la que comunica al lector esa impresión poderosa de veredicto moral. Al llevarse ante un tribunal, era la sociedad burguesa la que estaba defendiéndose, «matando al mensajero» de su propia inmoralidad estructural.

Fue aún más claro el caso de Zola, el escritor militante, que echó mano de los conocimientos científicos –por ejemplo, sobre las leyes de la herencia– para lanzar a los ojos de la sociedad las consecuencias del alcoholismo y de la sífilis o la tisis, potenciadas por las condiciones de vida –los «usos y costumbres»– de sus víctimas. Sin salir de

España, nos hacen reír los aspavientos de Valera, de Menéndez Pelayo, de Pereda y de tantos más, ante las «preferencias» de los naturalistas por lo sucio y lo repugnante de los ambientes en que se movían los protagonistas de sus obras. Y, por supuesto, de las pasiones y los vicios de éstos. Por lo demás, Alborg ha dedicado no pocas páginas a hacer ver cómo las acusaciones y diatribas contra el naturalismo, basadas en su pretendida inmoralidad, no fueron algo exclusivo de España, sino que se produjeron en todas partes.

No cabe en los estrechos límites de estas notas ni siquiera el intento de resumir la serie de páginas que el propio Alborg ha dedicado, en la *Introducción* de su volumen, al realismo y el naturalismo en la novela de las literaturas occidentales. Ha disfrutado del privilegio de disponer de una amplia bibliografía que le ha permitido llevar a cabo una envidiable exposición tanto de las teorías como de las polémicas de la época, entre las que destacan las páginas de Taine, que no han perdido nada de su lucidez y contundencia.

Tan sólo querría detenerme en un punto que late en el fondo de lo adelantado en su tiempo por Taine, que Alborg recoge: cualesquiera que fuesen el dogmatismo y la extralimitación teórica de las tesis «deterministas» de Zola y otros naturalistas, se impone distinguir entre ellas y la intuición creativa con que el naturalismo entendió los extremos a que podía arrastrar a los individuos la espesa red de elementos condicionantes y «determinantes» que llegaban a convertirlos en seres privados de capacidad de libertad personal. Como siempre que nos hallamos ante realizaciones artísticas, una cosa es la teoría —a priori o a posteriori— y otra cosa la obra realizada. Una cosa la filosofía determinista, y otra la descripción y análisis de las circunstancias extremas que reducen al ser humano a ser forzosamente alguien «determinado» por ellas.

Las bases del pensamiento materialista y determinista en que Zola creyó identificar una rigurosa ciencia positivista, quedaron demolidas ya en su tiempo por obra de adversarios y hasta de amigos. Que su pretensión de haber inventado la «novela experimental» fuese una ilusión, un espejismo, no impidió que subsista su vigor narrativo, su capacidad para dar relieve a individuos o colectivos —como los mineros de *Germinal*— apesados en el tejido de las circunstancias opresoras, y en definitiva, su coraje moral, que le llevó a sostener en repetidas ocasiones que, al describir la corrupción, se proponía una finalidad moral, pues sólo lanzando al rostro de la sociedad el espectáculo de sus vicios era

posible corregirlos. Como subsiste también la impasibilidad —aprendida en Flaubert— que se le echó en cara; sin razón, puesto que, lejos de ser expresión de neutralidad moral, hace que cada hecho y cada situación apelen inequívocamente al juicio moral del lector. En contra de sus convicciones filosóficas, Zola no alcanzó a demostrar que los seres humanos careciesen de alma y de libre albedrío; pero sí, que había muchos que estaban cautivos de las circunstancias inhumanas en que vivían o incluso habían nacido, hasta el extremo de imposibilitarles sus capacidades específicamente humanas.

Hubo, pues «costumbrismo», esto es, atención y utilización de usos y costumbres como medio ambiente en la novela realista y naturalista decimonónica, de acuerdo con la exposición histórica llevada a cabo por Alborg; al principio, en la tendencia realista, como «fondo» descriptivo, pero enseguida, a medida que se desarrolla y cunde la mentalidad naturalista, como *milieu* condicionante del individuo, hasta volverse condición determinante y dar razón de su comportamiento.

Que el término «costumbrismo» como tal sólo hiciese su aparición en el idioma castellano, añade un matiz peculiar, el de su, al menos relativa, especificidad en España. Ahora bien, de ahí a que se convirtiera en una rémora para el desarrollo de la novela, en una especie de plomo bajo el ala que lastró gravemente el vuelo narrativo, hay un paso difícil de justificar. Pero el término prosperó, se vio costumbrismo por todas partes, y acabó por trasmutarse en un tópico; y fue el tópico lo que sí destiñó casi por unanimidad sobre la novela española. Tanto más cuanto que se dijo y sostuvo que el costumbrismo fue primero y la novela después.

Pero esto no es cierto, con lo que cae por su peso la tesis de Montesinos acerca del costumbrismo como rémora de la novela; como tampoco lo es la afirmación contraria, sostenida con rara incoherencia por Ignacio Ferreras. No es mi propósito volver sobre lo razonado y documentado convincentemente por Alborg en sus páginas sobre novela y costumbrismo, de las que se desprende, con el apoyo de Reginald F. Brown, Iris M. Zavala y otros estudiosos, que, como respuesta al movimiento romántico en sus postrimerías, costumbrismo y novela se desarrollaron más o menos a la vez, movidos por pareja intención: la de atender a lo concreto, a los usos y costumbres, a las circunstancias de todo tipo que circunscriben la realidad humana y configuran la individualidad de cada uno. Si bien haya que hacer notar una salvedad, ya

aludida más arriba: que los costumbristas tendieron a escorarse del costado de una perspectiva tradicional y conservadora, mientras que los cultivadores de la novela popular propendieron a una literatura de sesgo democrático y aun socialista, que, tal vez por ello, vino a quedar preterida y fue silenciada en las historia «académica».

Así estaban las cosas cuando la revolución de 1868 propició una situación social nueva, y a favor de ella fue posible la aparición de la novela de alto bordo – llamémosla así – con las características que Clarín le adjudicó en un artículo memorable. Una de éstas entre las más persistentes, la «voluntad de tesis» - cabría decir- el interés por llevar a la novela las mismas contiendas que agitaban y dividían a la sociedad española: a favor o en contra del liberalismo; a favor de la libertad de pensamiento promovida por el libre examen, a favor o en contra de la religión «establecida», del catolicismo oficial. En opinión de Clarín, Valera y Galdós encabezaban la tendencia liberal, mientras Alarcón y Pereda la contraria. Todo ello, a la altura de 1881, fecha de publicación de sus *Solos*, cuando Pereda sólo había publicado sus tres primeras novelas, *El buey suelto...* (1878), *Don Gonzalo...* (1879), y *De tal palo tal astilla* (1880).

Clarín no oculta su valoración de Pereda, considerado como artista, por su capacidad descriptiva de «usos y costumbres», y por el pergeño de sus personajes populares; pero tampoco se esfuerza por disimular su crítica del Pereda ideólogo, del novelista de tesis, de tendencia, de «trascendencias», que llega a comprometer sus novelas y algunos de sus personajes, arrastrado por una decisión impertérrita de demostraciones ajenas a la literatura. Al cabo de los años, no se puede por menos de asentir a este dictamen del escritor asturiano; quien por cierto, no dejará de seguir la trayectoria en ascenso del montañés, matizando sus puntos de vista, en la medida en que las novelas peredianas van siendo cada vez más novelas, y su ideología, sin alterarse precisamente, tiende a ceder los primeros planos con notoria ventaja para la calidad de su arte literario. A este respecto, es notable el largo artículo sobre *La Montáñez*, a raíz de su publicación.

Si se sigue con atención la presencia del dichoso costumbrismo en los apartados correspondientes del minucioso estudio de González Herrán a través de la crítica contemporánea de Pereda, hasta 1910 en concreto, se advierte todo lo que el costumbrismo pesó sobre la estimación de nuestro novelista, como un lastre abrumador, también después de *Pedro Sánchez* (1883) en novelas como *Sotileza*, *La Puchera* o *Peñas arri-*

ba. Se diría que lo más grave en sus consecuencias fue la invención misma del aciago vocablo «costumbrismo». Como ocurre con los fenómenos patológicos, con los «síndromes», en cuanto se los delimita con una denominación específica, se los empieza a detectar por todas partes.

Ni siquiera en España se llamó ni se tuvo nunca por costumbristas a Balzac, Flaubert, Zola y demás; y eso que usos y costumbres los había en todos, pero, por fortuna para ellos, era otro el término que sirvió para calificar las costumbres: el *milieu*, el medio, las circunstancias que, no sólo rodean, sino constituyen en su ser al ser humano. Ortega acuñó el principio que se identifica con una dimensión radical de su antropología: «Yo soy yo y mi circunstancia», cuyo concepto originario había extraído y aclimatado en el lenguaje filosófico a partir de un término del léxico biológico contemporáneo: el «Umwelt» –el entorno, el «mundo» específico de cada especie animal-, formulado por el conocido naturalista y biólogo Jacob Von Uexküll. Por mi parte, me inclino a preferir ambos términos –medio o *milieu* y circunstancia– o cualquiera de ellos, como equivalentes a «usos costumbres» y todos los demás.

Por cierto, ¿sirvió de ariete contra la obra novelística de Pereda la acusación de «naturalista», si en realidad el naturalismo venía a afirmar el *milieu* como factor de toda la carga de materialismo y determinismo que se suponía eran consustanciales con él? Pues sí. Sabemos por González Herrán y L. Bonet que se le acusó de naturalista y hasta de inmoral, para perplejidad y fuerte enojo de nuestro hombre; y que en algunas ocasiones, por el contrario, se intentó poco menos que convencerle de que lo era, o de que al menos echaba mano de procedimientos análogos. Lo dicho puede parecer un desvarío, sólo explicable por el prurito de intentar relacionar cosas que no tienen nada que ver entre sí. Pero no lo es, si se intenta rehuir la repetición mecánica de los tópicos. Precisemos. La filosofía que define el naturalismo en la novela es el positivismo materialista y determinista. Y se da por hecho que materialismo y determinismo niegan el espíritu y la libertad humanos. Pero se olvida –como ya ha quedado advertido más arriba– que la creación literaria deja tras sí la especulación filosófica y se aplica al análisis de lo concreto humano. Análisis que llevan a cabo los escritores naturalistas vaciando en sus novelas su «experiencia» de la vida social en las grandes ciudades desde una perspectiva de crítica moral del «medio» en que viven sus masas, oprimidas por la burguesía del capitalismo industrial y

otras instancias cómplices (de ahí su crítica extendida a la Iglesia y a la «moral establecida») Y es obvio que semejante literatura habrá de ser todo menos complaciente con el «medio burgués», arrojándole al rostro los resultados de la opresión ejercida sobre sus víctimas, los débiles, los pobres, los ignorantes, los excluidos... Nada tuvo de extraño que la sociedad burguesa decimonónica se negara a verse reflejada en semejante espejo y se multiplicasen las muestras de escándalo, de rechazo y de condena; en España y fuera de ella. En particular por parte de la Iglesia católica que se apresuraba a incluir en su *Índice de Libros Prohibidos*, uno tras otro, todos los títulos de los escritores naturalistas, así que aparecían en los escaparates de las librerías.

Por otra parte, como no ha sido infrecuente, las condenas solemnes han tendido a soslayar los verdaderos motivos que las mueven enmascarándolos tras otros; así, dando por supuesto la inmoralidad de la novela naturalista, los censores insistían en lo feo, en lo desagradable, en lo repugnante de toda aquella corrupción, en aquella inmoralidad que no podía ponerse en manos de cualquiera (!) siendo así que el arte y la literatura no debían hacer otra cosa que entretener y alegrar la existencia; que era lo que más o menos insistió en repetir en España un hombre tan poco puritano como don Juan Valera.

Y, a todas éstas ¿qué pensaría don José M^a de Pereda? En plena refriega naturalista, en medio de lo más palpitante de aquella cuestión — dicho en los conocidos términos de doña Emilia Pardo Bazán— don José M^a, cuyas lecturas naturalistas no es fácil averiguar hasta dónde habían llegado, escuchaba a sus sabios amigos, y cabe pensar que no se atrevió nunca a manifestar lo que pensaba sobre el naturalismo y los naturalistas que hubiesen llegado a sus manos. Seguramente se lo impedía su rigurosa ortodoxia. Pero, a la vez, era un artista muy amante de la realidad concreta; de la que él conocía de primera mano, sobre todo. Cuando quiso describir la corrupción social, la situó en Madrid, en las páginas de *Pedro Sánchez* que describen los años juveniles de su héroe, hasta su desastroso matrimonio, o en su novela «analítica» *La Montálvez*. Y en este caso, no debió de sentirse poco perplejo al ver acusada su obra de inmoral por gentes a las que no se privó de calificar a su gusto en su correspondencia. Tachada de inmoral y, cómo no, de naturalista.

¿Llegó a ser Pereda un naturalista, al menos en algún momento de su trayectoria literaria? ¿Acabó cediendo al contagio de aquella doctrina sectaria? Un crítico como J. M., Valverde, que siente por nuestro

hombre más simpatía que admiración, dice que Pereda «nos da, en determinados libros, la espesa «novela naturalista» igual que cualquier otro colega europeo. Sobre todo, esto ocurre en *Sotileza*, y algo en *La Puchera*; también podríamos citar *Peñas arriba* en una selección rigurosa...» Y, por su parte, W. Pattison había hecho notar que «el costumbrismo, con su observación directa de los tipos y escenas y su estilo cada vez más realista (había culminado) en la obra casi naturalista de Pereda».

¿Es tal cosa cierta? Lo es, en la medida en que se entienda por «espeso naturalismo» un tratamiento riguroso del medio, del complejo de circunstancias que actúan sobre los personajes y los hacen «existir», y adquirir bulto y realidad concreta. Así como en no rehuir lo feo, el tratamiento enérgico de lo desagradable, impulsado por su propensión a lo fuerte, a lo expresivo en las situaciones y en el lenguaje. Pero, por otra parte, evidentemente, no lo es; no sólo por hallarse Pereda en los antipodas del positivismo inspirador del naturalismo, sino por moldear precisamente a sus protagonistas como seres capaces de liberarse del medio, de reaccionar ante él y afirmarse como ellos mismos, en neta contraposición con los «antihéroes» del naturalismo, víctimas del *milieu* que los determina al margen de su individualidad y en definitiva los destruye.

Si alguien ha podido pensar que al trazar semejantes personajes, capaces de liberarse del medio, de reaccionar frente a él y su previsible coacción «determinante», actuaba Pereda caprichosamente, llevado de una convicción arbitraria, no estará de más llamar la atención sobre la explícita conclusión de la psicología contemporánea que, no sólo mantiene vigente la tesis de Bergson sobre la libertad como uno de los datos inmediatos de la conciencia individual, sino la de Sartre: «Lo esencial no es lo que se ha hecho del hombre, sino lo que él hace de lo que se ha hecho de él. Lo que se ha hecho del hombre son las estructuras, los conjuntos significantes que las ciencias humanas estudian. Lo que él hace es la historia misma...»

Tal vez no siempre se haya reparado con suficiencia en esta característica distintiva de los protagonistas peredianos más representativos. Pero no pudo ser gratuito que Pedro, en *Pedro Sánchez*, Silda en *Sotileza*, Luz en *La Montálvez*, y Marcelo en *Peñas arriba*, fuesen seres improbables que lograron afirmarse frente a sus respectivos «medios», convirtiéndose en sí mismos, en lo que decidieron que serían, rechazando lo que cualquiera hubiese apostado que acabarían siendo. Y tal cosa era lo

más opuesto al determinismo naturalista que cabía imaginar. De uno u otro modo, coincidieron en rebelarse contra su «circunstancia» al querer serse distintos.

No por casualidad han sido reconocidas estas obras como las «más novelas» de Pereda, en las que el costumbrismo había acabado fundiéndose en *milieu*, en atmósfera y circunstancia que envolvían, hacían respirar y constituían a aquellas criaturas, sin conseguir privarlas de su capacidad de llegar a ser ellas mismas, como criaturas que eran de un creador que valoraba sobre todo su propia independencia. Incluso negándose tercamente a reconocer influencias, ecos y contaminaciones de la literatura de su tiempo que de hecho había sufrido.

Con ocasión de su centenario, ténganse estas notas escuetas, a veces repetitivas, casi un guión de aula, como expresión del deseo de que a Pereda se le reconozca por fin el lugar que le corresponde en la historia de la literatura española, con todas sus limitaciones, sobras y carencias, pero con sus valores de escritor y su insobornable, casi feroz, autonomía estética y moral.

FRANCISCO PÉREZ GUTIÉRREZ
ESCRITOR.
FUNDACIÓN GREGORIO MARAÑÓN. MADRID

Bibliografía seleccionada

- Alas, Leopoldo, «Clarín», *Solos de clarín* (1871), Madrid, Alianza, 1971.
- Alas, Leopoldo, «Clarín», *Mezclilla* (1889), Barcelona, Lumen, 1987.
- Alas, Leopoldo, «Clarín», *Ensayos y revistas* (1892), Barcelona, Lumen, 1991.
- Alborg, J. L., *Historia de la Literatura española*, vol. V, I, Madrid, Gredos, 1996.
- Auerbach, E., *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, 1ª edición española, México, F. C. E., 1950; (1ª edición alemana, 1942).
- Bergson, H., *Les deux sources de la morale et de la religion*, edición utilizada, Genève, Skira, 1945.
- Bonet, L., “Pereda y el Naturalismo: Rastreo de una polémica...”, en José Manuel González Herrán y Benito Madariaga (eds.), *Nueve lecciones sobre Pereda*, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1983.
- Bowra, C. M., *La imaginación romántica*, Madrid, Taurus, 1972 (1ª edición inglesa, 1969).
- Brown, R. F., *La novela española, 1700-1850*, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1953.
- Estébanez Calderón, D., *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996.
- Fernández Montesinos, J., F., *Costumbrismo y novela*, Madrid, Castalia, 2ª edición, 1965.
- Fernández Montesinos, J. F., *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, 2ª edición, Madrid, Castalia, 1966.
- Fernández Montesinos, J. F., *Pereda o la novela idilio*, Madrid, Castalia, 1969.
- Ferreras, J. I., *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*, Madrid, EDICUSA, 1973.
- Ferreras, J. I., *Los orígenes de la novela decimonónica, 1800-1830*, Madrid, Taurus, 1976.
- García Castañeda, S., *Los montañeses pintados por sí mismos. Un panorama del costumbrismo en Cantabria*, Santander, Ayuntamiento y Ediciones de Librería Estvdio, 1991.
- González Herrán, J. M., *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*, Santander, Ayuntamiento y Ediciones de Librería Estvdio, 1983.

- Lissorgues, Y., (ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- López Jiménez, L., *El Naturalismo y España*, Madrid, Alhambra, 1977.
- Martino, P., *Le Naturalisme français (1870-1895)*, 1923. Reedición, Paris, Colin, 1945.
- Miralles, E., (ed.), estudio y notas, J. M. de Pereda, *Sotileza*, Madrid, Alhambra, 1977.
- Miralles, E., *La novela española de la Restauración (1875-1885)*, Barcelona, Puvil-Editor, 1979.
- Ortega y Gasset, J., *El hombre y la gente*, Madrid, Rev. De Occidente, 1957.
- Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, edición de J. M. González Herrán, Madrid, Anthropos, 1989.
- Pattison, W., *El Naturalismo español*. Madrid, Gredos, 1969 .
- Pereda, J. M., *Sotileza. Obras Completas*, Santander, Tantín, vol. VI, 1996.
- Romero Tobar, L., *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid, Ariel, 1976.
- Valverde, J. M., *Historia de la Literatura universal*, vol. III, Barcelona, Noguer , 1959.
- Weinberg, B., *French Realism; the critical reaction, 1830-1970*. Chicago, The University of Chicago Libraries, 1937
- Zavala, I. M., *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Salamanca, Anaya, 1971.
- Zavala, I. M., *Romanticismo y Realismo*, vol. V de la *Historia y crítica de la Literatura española*, Francisco Rico (ed., Barcelona, Crítica, 1982.