

"POETIZAR LA VERDAD" EN FERNAN CABALLERO

La preocupación por la verdad es una constante en los escritos de Fernán Caballero, que a menudo siente el deber de informar al lector acerca de la autenticidad de los personajes, de las situaciones y hasta de los hechos relatados. En algún caso, como en el prefacio a *La familia de Alvareda*, después de asegurar que "el argumento de la novela [...] es un hecho real", sostiene abiertamente :

no hemos querido separarnos un ápice de la naturalidad y de la verdad.

En la introducción a *La Gaviota* que compuso para la edición de 1853, expone un programa fuerte y comprometidamente realista, ahora aludiendo a "la verdad de sus pormenores", ahora al intento de "dar una idea exacta, verdadera y genuina de España", de "dar a conocer lo natural y exacto", de "ilustrar la opinión, por medio de la verdad [...] sobre lo que se trata de pintar".

La serie de citas al respecto podría ser mucho más larga, pero ya creo que baste para poner de relieve ese apego, quisiera decir esa obsesión de la verdad que acompaña constantemente la labor literaria de Cecilia Böhl.

Lo cual bastaría por sí solo para incluir a nuestra escritora dentro de ese movimiento romántico que, en España y fuera, había visto siempre en la verdad la esencia de la poesía y de la misma vida humana.

Y aunque, por lo conocida que es, casi huelgue citarla, sin embargo merece la pena recordar, al respecto, la aspiración de Larra a una literatura "toda de verdad, como de verdad es nuestra sociedad, sin más reglas que esa verdad misma".

Tal vez, esa exigencia de verdad, en su contraposición a la verisimilitud aristotélica, fuera uno de los más característicos elementos de separación entre románticos y clasicistas.

Es también notorio que la verdad de la cual trataban tan a menudo los románticos era una verdad poética o ideal, como ya habían sostenido diversos teóricos, desde Schlegel a Schiller a Durán a Zorrilla, y como opina también nuestra escritora.

En el prólogo de *Lágrimas*, exclama irónicamente: "¡Yo literato!", y añade:

En cuanto escribo, no hay arte, ni saber, ni estudio [...] Procuro, sí, poetizar la verdad, ennoblecer nuestra pobre naturaleza.

Javier Herrero cita otro pasaje, de una carta en que Fernán Caballero afirma:

Hay un instinto en mí ... que me lleva a estremecerme en pensar que se dijese: Esto no es verisímil, como del más amargo anatema. Al poetizar la verdad, que es todo mi afán y mi alta moral, temo que no aparezca en todo su esplendor esa verdad que amo¹.

Desde luego, ese afán por la verdad, y una verdad ideal, además, desde hacía tiempo iba presidiendo la composición de los cuadros costumbristas, particularmente de Mesonero Romanos. "Pedí un pluma a la Verdad", afirma el autor de las *Escenas Matritenses*, pero no para reproducir una realidad inmediata, ya que, dice Mesonero

No pretendo ser retratista, sino pintor².

Una verdad idealizada, pues, la de Mesonero, que, como propusiera Durán, tiende a identificarse, a menudo, con el conservadurismo y la nostalgia del buen tiempo antiguo.

Cuando, pues, Fernán Caballero se proponía de "poetizar la verdad", no formulaba una teoría nueva, limitándose a repetir conceptos que desde hacía tiempo empapaban la atmósfera de la época.

De una manera particular, sentía seguramente mucha afinidad, también a nivel teórico, con los costumbristas, con los cuales simpatizaba no sólo por tantas analogías de gustos y predilecciones literarias, sino también por sus ideales conservadores mucho más arraigados, por otro lado, y mucho más extensos que los de Mesonero.

Pero claro está que, más allá de las formulaciones teóricas a cuyo alrededor podían agruparse diversos escritores, estaban las realizaciones prácticas que necesariamente reflejaban las sendas personalidades.

En esta perspectiva, me propongo pues averiguar cómo Fernán Caballero aplicó a *La Gaviota* el principio de "poetizar la verdad".

Si queremos expresar en términos modernos el problema así como lo plantea nuestra autora, podríamos decir que ella distingue entre la verdad efectual o histórica de la *histoire* y la verdad poética del *récit*; o sea, según la terminología española usada por Bobes Naves, respectivamente de la historia y el discurso³.

Pero, en cuanto nos ponemos a acrisolar la verdad de la *histoire*, notamos en seguida que la elección de lugares, personajes y situaciones responde a criterios tan subjetivos que infirman esa misma verdad. Bastaría pensar en Villamar, un pueblo que es un verdadero Edén, donde todos son buenos con la única excepción de Marisalada. Lo mismo ocurre, más o menos, con Sevilla y Madrid, donde descuella un solo ser malvado: Pepe Vera, el torero. Por otro lado, el mismo asunto de la novela, que tiene como sobreentendido un fundamental "menosprecio de corte y alabanza de aldea" (es notorio que es la ciudad la que actúa la corrupción de la protagonista) indica un prejuicio ideológico que nuevamente carga la *historia* de un fuerte subjetivismo.

Sobre esta realidad ya parcialmente idealizada, el *récit* obra un proceso ulterior de mitización, si se quiere, de extrañamiento, que recorre más o menos toda la novela.

Bastaría, en efecto, abrir el libro en la primera página y leer el primer período para darse cuenta de que este proceso comienza exactamente con el principio de la novela:

En noviembre del año de 1836, el paquete de vapor *Royal Sovereign* se alejaba de las costas nebulosas de Falmouth, azotando las olas con sus brazos, y desplegando sus velas pardas y húmedas en la neblina, aún más parda y más húmeda que ellas.

A pesar de la exactitud de la fecha, el cuadro nos aparece en una estática y fabulosa lejanía, donde contemplamos ese barco monstruosamente humanizado azotando las olas con sus brazos y deslizándose en un ambiente que el sustantivo *neblina* y los adjetivos *nebulosas*, *parda(s)* y *húmeda(s)* (los dos últimos con la insistencia de la repetición) nos pintan mate y plomizo, mientras el conjunto proporciona una general impresión de pesadilla.

Poco después, la escritora insiste en la humanización del barco describiéndole mientras lucha "a brazo partido con las olas, dominándolas cuando le ponían resistencia, y persiguiéndolas de cerca cuando cedían".

Consideraciones parecidas se podrían hacer fácilmente para otras descripciones, igualmente mitizadoras; desde la campiña en la cual vaga Stein en el II capítulo, donde

no se veía más sino la dehesa sin fin, desierto verde y uniforme como el Océano,

al mar que el mismo Stein divisa desde lejos como "un campo sembrado de brillantes, rubíes y zafiros", mientras

en medio de esta profusión de resplandores se distinguía como una perla el blanco velamen de un buque, al parecer clavado en las olas.

La impresión de pesadilla que verificamos al principio de la novela se intensifica con la llegada de Stein a Villamar (cap. II), donde le acogen, entre otras cosas, un campanario que se parece a un monstruoso vestigio:

se alzaba como un gigante exánime de cuyas vacías órbitas hubiese desaparecido la luz de la vida,

y una cruz patéticamente humanizada,

cuyo pedestal, medio destruido, le hacía tomar una postura medio inclinada, como de decaimiento y dolor.

Huelga subrayar cómo la humanización, esta vez de entidades arquitectónicas, contribuya a crear una atmósfera mítica.

Las citas podrían alargarse infinitamente: me limito pues a llamar a la memoria la descripción, igualmente humanizada, del viento

lúgubre entre las bóvedas soperas de las altas ruinas del fuerte; violento entre las agostadas ramas de los pinos; plañidero entre las atormentadas cañas del navazo; y se desvanecía gimiendo en la dehesa ... (cap. XXV).

y del cementerio que

estaba tan verde y tan florido, como si hubiera querido apartar de la muerte el horror que inspira. (cap. V)

En otros casos, el efecto mítico es alcanzado por medio de adjetivos y epítetos que se amontonan y, por decirlo así, se aprietan dentro del mismo campo semántico.

El convento arruinado descrito en el capítulo IV, por ejemplo, adquiere un aspecto fabuloso gracias a una serie de atributos que todos gravitan en el campo de lo grande y solemne:

**El gran portal [...] daba a un gran patio
una calle de enormes cipreses
una vasta reja [...] dividía el patio grande
magnífico portal
soberbio altar mayor
centenares de luces
innumerables cabezas de ángeles
grandiosa escena
grandes puertas ... de gigantescas dimensiones**

El todo incluido en media página.

Por un contraste, igualmente eficaz para crear una atmósfera de ensueño, las celdas son "pequeñas", con una "pequeña antecámara, que daba paso a una sala también chica".

En cuanto a los personajes, resultan retratados, en el bien o en el mal, en lo serio o en lo ridículo, con aquella "eminencia y aumento" que hacía siglos ya aconsejara el Pinciano.

Ya en el primer capítulo, Stein y el Duque de Almansa descuellan como seres excepcionales entre una masa de gente afligida por el mal de mar. Superior a la común debilidad humana (su "noble y sencillo continente" y su "rostro hermoso y apacible" "no daban señales de la más pequeña alteración"), el Duque

era alto y de gallardo talante; y en la apostura de su cabeza reinaba tanta gracia como dignidad ...

Además

en toda su persona, en su modo de andar y en sus gestos, se traslucía la elevación de la clase y del alma.

Stein, igualmente inatacable por las molestias del viaje, ostenta un

rostro en que se pintaban el candor y la suavidad,

con unos

ojos azules, puros como los de un niño

y una

sonrisa triste y al mismo tiempo confiada.

Ahora bien, entre estos dos seres tan fuera de la norma común, en medio de una naturaleza enfurecida y una humanidad quejumbrosa y doliente, se entrelaza una conversación en latín: nada más fabuloso, yo creo.

A lo largo de la novela, pues, los dos personajes, pero sobre todo Stein, prosiguen en el proceso de mitización que se aplica también, en forma más o menos intensa, a los demás. Para no exceder en citas, me limitaré a señalar la descripción de Pepe Vera en su primera aparición en el ruedo, parecido a un arcángel:

se vio llegar, ligero como un pájaro de brillantes plumas, tranquilo como un niño que va a coger flores, sosegado y risueño, a un joven cubierto de plata, que brillaba como una estrella. (cap. XVII)

Sabemos que el intento de Fernán Caballero era seguramente el de reproducir una realidad española, descrita y juzgada con sensibilidad "castiza", es decir patriótica - tal vez patriotera - y conservadora: que era, como vimos, el programa de los costumbristas. Tal intento trasluce muy evidente de muchas páginas de *La Gaviota* a través de todo lo que a la autora le parece típico de su país y de las virtudes, sublimes y sencillas, del pueblo español.

Pero, a la hora de la actuación práctica, esa realidad, esa verdad que nos presenta, parece más bien pertenecer a un sueño que vive fuera del espacio y del tiempo.

A pesar de los detalles exactos y de una igualmente exacta colocación temporal, resulta pues bastante discutible la definición de *La Gaviota* como

cuadro costumbrista o como novela realista.

Tal vez sea improprio juzgarla según los esquemas típicos de la novela: más bien valdría, quizás, considerarla algo como una obra lírica.

La misma autora, por otro lado, había expresado sus reservas acerca del carácter propiamente novelístico de su obra:

Escribimos un ensayo sobre la vida íntima del pueblo español, su lenguaje, creencias y tradiciones. La parte que pudiera llamarse novela, sirve de marco a este vasto cuadro.

Y claro está que la descripción de la vida íntima de un pueblo sólo se puede lograr a través de una visión subjetiva y personal.

En realidad, *La Gaviota* es una obra autobiográfica en el sentido más profundo y auténtico de la palabra. Lo es porque todo lleva el sello de la visión personal de Doña Cecilia; pero lo es también porque hay personajes que reflejan sus personales experiencias. Y no aludo sólo a los tipos que concurren a los salones de la condesa de Algar, en algunos de los cuales sabemos que quiso pintar a conocidos suyos, sino a los mismos protagonistas, que viven una historia muy parecida a la de su primer matrimonio: una historia de incomunicación entre un alma sensible y una vulgar. Como en *Clemencia*: sólo que aquí la referencia autobiográfica es más disfrazada, siendo Stein el *alter ego* de Cecilia y Marisalada el del capitán Antonio Planells.

En Federico Stein, persona de "gustos modestos" y con un alma "abierta, benévola y dócil", de "temple suave y pacífico", con un "corazón tierno y suave" representó a sí misma, como creía ser o como aspiraba a ser. Y llevando a su protagonista a Villamar, rodeándolo de personas tan buenas y humildes que le ofrecían la oportunidad de beneficiarlas cariñosamente, afirmando al mismo tiempo su superioridad, colocaba a sí misma en el mundo idílico de un sueño nunca alcanzado.

"Poetizar la verdad", en su sentido más profundo, significa pues nada más que objetivar en ella sus sentimientos. Por consiguiente, la verdad poetizada se identificaba muy sencillamente con la poesía.

ERMANN CALDERA
Universidad de Génova

Notas

1) Javier Herrero, *Fernán Caballero: un nuevo planteamiento*, Madrid, Gredos, 1963, p. 325 que cita de D.Valencina, *Cartas de F.C.*, Madrid, 1919, p. 39.

2) Ramón de Mesonero Romanos, "El Observatorio de la Puerta del Sol", en *Panorama Matritense*. Véase E.Caldera, "II problema del vero nelle *Escenas Matritenses*", en *Miscellanea di Studi Ispanici*, Pisa, Università, 1964, pp. 112-113.

3) Es la terminología que M. del Carmen Bobes Naves emplea en su *Teoría general de la novela*, Madrid, Gredos, 1985.