



ADULTERIO Y FOLLETÍN EN “LA GAVIOTA”, DE FERNÁN CABALLERO: ANÁLISIS DE UNA CONTRADICCIÓN EN EL CONTEXTO DE SU CAMPO LITERARIO

Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Spanish Literature. Faculty of Humanities
Universidad de Amsterdam
1012 VB. Amsterdam
A.SanchezJimenez@uva.nl

CECILIA BÖHL DE FABER (1796-1877), CONOCIDA por su seudónimo masculino “Fernán Caballero”,¹ está considerada como una pionera en la novelística realista, tanto española como europea, del siglo XIX (Estébanez Calderón 17). De entre su extensa obra literaria, la novela *La Gaviota*, publicada por entregas en el periódico *El Heraldo* de Madrid en 1849,² destaca como favorita del público y como “pieza fundacional del renacimiento de la novela en España” (Grillo 201).

Sin embargo, *La Gaviota* despierta sentimientos encontrados en el lector contemporáneo. Por un lado, los lectores desdeñan su reaccionaria moralización directa; por otro, respetan su papel pionero y fundacional. Debido a estos contrastes, la impresión más intensa que produce *La Gaviota* es un profundo interés: nos fascina el ostentoso desacuerdo existente entre la ideología conservadora de la voz narrativa y el contenido, escabroso para la época, de la obra. *La Gaviota* es una historia de “sexo y adulterio” (Klibbe 52), pese a que en sus obras Fernán Caballero predica continuamente contra la temática escandalosa, con “intrigas” y “pasiones”, típica de la novela de la época (*Deudas* xiii). En este trabajo, examinaremos estas ideas aparentemente contradictorias a la luz de la situación del campo literario español de mediados del siglo XIX. Para definir lo que es el campo literario, utilizaremos las ideas del sociólogo francés Pierre Bourdieu. Usando estas teorías analizaremos, en primer lugar, los prólogos que algunos críticos literarios amigos de Cecilia, como Eugenio de Ochoa o Manuel Cañete, escribieron para sus novelas, especialmente para *La Gaviota*. En segundo lugar, examinaremos otras declaraciones paralelas sobre el tema que Cecilia hizo en su correspondencia o en otras obras suyas. Por último, prestaremos especial atención a las ideas sobre la novela expuestas a lo largo de *La Gaviota*, especialmente en la tertulia metaliteraria del capítulo IV de la segunda parte. Con esto, situaremos la contradic-



ción de *La Gaviota* en un nuevo contexto, estudiando la novela en relación con el campo literario de su época, concretamente con respecto a la novela traducida y por entregas.

La crítica contemporánea ha apreciado la flagrante contradicción entre las ideas de Fernán Caballero y la temática de *La Gaviota* y, consecuentemente, se ha dedicado a ofrecer posibles soluciones para resolverla. Así, Susan Kirkpatrick localiza un doble discurso en el texto: de un lado está el conservador, dominante, de la voz narrativa; del otro lado, el callado, pero poderosamente subversivo, de la protagonista (María) y sus actos (331). Según Kirkpatrick, esta duplicidad procede de los conflictos que tiene la autora para reconciliar su identidad genérica (femenina) y su condición de autora (oficio que en la época era implícitamente masculino) (323). María, cuyo comportamiento libre y libertino repele y atrae a Cecilia a un tiempo, encarnaría el conflicto subconsciente de la autora (328). Paul Olson llega a conclusiones similares a las de Kirkpatrick: en la obra hay un discurso subversivo subconsciente, el de la “grandeza vital” de la protagonista (379), provocado por la contradicción existente entre la ideología conservadora de la autora y su posición de mujer escritora (376). Javier Herrero acepta estas dos interpretaciones (“The Castrated”; “Discurso”; “La morada”); además, desde una posición psicoanalítica, analiza la imaginería de la obra para localizar el discurso subversivo que encierra, concluyendo que la subversión yace en el hecho de que la novela identifica inconscientemente la ideología conservadora con la castración y el encierro (“Discurso” 203; “The Castrated” 163), y la actitud vital de la protagonista con la fecundidad femenina (“La morada” 183). En suma, los tres estudiosos, que representan el sentir general de la crítica, están de acuerdo en que existe un discurso subversivo sumergido en *La Gaviota*, un discurso que se enfrenta a la retórica moralizante de la voz narrativa. Esta tensión, que provoca las contradicciones de la obra, procede de la condición de mujer escritora de la autora. Por tanto, el problema ha sido estudiado satisfactoriamente por la crítica, y existe un consenso en torno a su solución.

Sin embargo, esta explicación no agota el problema. Podemos también estudiar la discordancia entre la ideología de la voz narrativa y la temática de la obra desde un punto de vista sociológico, ofreciendo una solución complementaria que no rechace la importancia y efectos de la paradójica situación vital de Cecilia. Para ello conviene recurrir a las ideas de Bourdieu sobre el campo literario, que consiste en el conjunto de relaciones entre elementos que producen la creencia en la literariedad de una obra, es decir, que la legitiman como obra de arte. Es por ello que el campo literario puede ser descrito como un “universe of belief”, puesto que no le basta con crear la obra litera-



ria como objeto físico, sino que debe también producir la creencia en el valor literario del mismo (164).

Como conjunto, el campo literario se relaciona con otros a nivel vertical y horizontal. A nivel vertical, se sitúa, como los otros campos artísticos, en el ámbito del poder (político, económico), pero con una posición subordinada dentro de él: los escritores son parte del estrato bajo de la clase dominante (37-38). Johnson aclara que esta posición subordinada se debe a que el campo literario produce una cantidad relativamente escasa de capital económico (15). Ahora bien, esta carencia se equilibra con la abundancia de "capital simbólico" y "capital cultural" que posee. Esta distinción entre clases de capital es esencial en el sistema de Bourdieu, ya que frente al capital económico o dinero, existen también otros dos tipos de capital. El simbólico es prestigio en el campo, es decir, el poder de "consagrar" obras, de otorgarles valor literario (75). El capital simbólico puede ser transformado, a la larga, en beneficios económicos, en capital económico. Por el contrario, el capital cultural no es causa, sino producto, de una inversión de capital económico. El capital cultural es el dominio del lenguaje artístico, que permite descifrar las obras de arte (Johnson 7). Se adquiere mediante la educación, que se compra con capital económico. En suma, el campo literario se caracteriza por acumular capital simbólico y cultural frente a su escaso capital económico, y se sitúa en la parte baja del ámbito del poder.

Bourdieu considera que a partir del romanticismo el campo literario en las sociedades occidentales alcanzó un grado elevado de independencia con respecto al éxito de mercado. Esto convirtió la estructura del campo literario en una "inversión" de la del económico:

Thus, [...] the economy of practices is based, as in a generalized game of "loser wins", on a systematic inversion of the fundamental principles of all ordinary economies: that of business (it excludes the pursuit of profit and does not guarantee any sort of correspondence between investments and monetary gains), that of power (it condemns honours and temporal greatness), and even that of institutionalized cultural authority (the absence of any academic training or consecration may be considered a virtue). (39)

El éxito de público provoca el desprecio de los intelectuales: el fracaso ante el mercado otorga al escritor un aura elitista de genio incomprendido. Esto supone una inversión de los principios económicos. Por tanto, en el campo literario del siglo XIX, el éxito de mercado resulta negativo, pues denota una obra de arte mediocre; el fracaso resulta positivo, como marca de la verdadera obra de arte, apreciada solo por una selecta minoría.

Además de mediante esta inversión, el campo literario se estructura en torno a una serie de enfrentamientos. Con el romanticismo los artistas recha-





zan el poder legitimador, es decir, de proporcionar capital simbólico, de las fuentes externas, como cortes y academias, y ese poder pasa a recaer en el propio campo. En consecuencia, surge en éste la disputa en torno al poder de legitimación (112). Es por ello que se lucha por imponer, por ejemplo, una definición de escritor, ya que el hacerlo implica poseer el poder legitimador de decidir qué es o no es literatura. Puesto que la definición implica una serie de marcas distintivas, los manifiestos literarios suelen enfatizarlas (106). Los manifiestos se convierten en mecanismos mediante los cuales los autores toman una posición en el campo, y estas posiciones suelen consistir en una separación cada vez mayor del campo económico. En efecto, los nuevos escritores suelen enfatizar su desinterés, su motivación puramente artística y su rechazo de la motivación económica (82).

Por tanto, la teoría del campo literario de Bourdieu es un sistema de recontextualización de la obra literaria. El campo se estructura como una inversión de las bases del campo económico (el éxito de ventas está mal considerado, y el fracaso económico se ve como signo de valor), y se forma mediante una serie de disputas que tienden a promover una definición de escritor y obra literaria cada vez más independiente de los condicionamientos económicos. Según Bourdieu, el estudioso de la literatura debe definir la estructura del campo y la situación de sus disputas en un momento histórico y lugar determinados. Estas teorías resultan de gran utilidad para solventar las contradicciones de *La Gaviota*.

En primer lugar, el prólogo que precede a la obra constituye una especie de manifiesto con el que Fernán Caballero toma posición en el campo literario. La autora se sitúa tanto de manera positiva, enumerando sus marcas distintivas, como también negativa, por oposición a otros productos literarios. De hecho, ambos aspectos se complementan perfectamente: las marcas distintivas que propone Fernán la enfrentan a las de otras obras del momento, que denomina peyorativamente "novelas". Las novelas se caracterizan, según Fernán, por su trama complicada e inverosímil. Es por ello que Fernán declara que su "obrilla" no puede aspirar "a los honores de la novela", puesto que su trama es sencilla y veraz: "La sencillez de su intriga y la verdad de sus pormenores no han costado grandes esfuerzos a la imaginación" (123). Fernán no quiere escribir una de esas novelas, sino "dar una idea exacta, verdadera y genuina de España, y especialmente del estado actual de su sociedad, del modo de opinar de sus habitantes, de su índole, aficiones y costumbres" (123). Éstas, declara, son "las condiciones más esenciales de una novela de costumbres" (123), que es lo que pretende escribir la autora. En suma, en el prólogo a *La Gaviota* Fernán distingue entre dos tipos de novela, la novela propiamente dicha, que rechaza, caracterizada por su inverosimilitud y énfasis



sis en la trama, y la nueva novela de costumbres, singularizada por lo contrario. *La Gaviota* corresponderá, por supuesto, a este último e innovador género: la novela de costumbres.

Como es característico de una toma de posiciones, Fernán realiza dos movimientos simultáneos: rechaza los productos que predominan en su momento y ofrece otro producto literario distinto. Además, la autora dibuja una impresionante ascendencia para su obra, pues en la época el término *novela de costumbres* estaba íntimamente asociado al nombre de su mayor exponente: el prestigioso escritor francés Honoré de Balzac. De hecho, como ha notado Derek Flitter, los principios ideológicos conservadores proclamados por Balzac en el prólogo a su *La comedia humana* son aplicables a las novelas de Fernán: "J'écris à la lueur de deux vérités éternelles: la religion, la monarchie" (citado en Flitter 168). Además de enlazar su obra con la de Balzac, Fernán asocia *La Gaviota* con las novelas de otro famoso novelista extranjero, también de ideología conservadora: el escocés Walter Scott. Es por ello que Fernán hace incluir en la definitiva edición de su obra el "Juicio crítico", o reseña, de Eugenio de Ochoa, que había aparecido independientemente en el periódico *La España* en agosto de 1849. Al añadir a su obra la reseña, Fernán adquiere el prestigio que le ofrece la opinión favorable de un crítico con tanto "capital simbólico" como Ochoa. Además, gracias a las opiniones de Ochoa la autora sitúa a *La Gaviota* en la línea de sucesión de las obras de Scott: "Ciertamente *La Gaviota* será en nuestra literatura lo que es *Waverley* en la literatura inglesa: el primer albor de un hermoso día, el primer florón de la gloriosa corona poética que ceñirá las sienes de un *Walter Scott* español" (Ochoa 144). La toma de posiciones del prólogo de *La Gaviota* se legitima con el visto bueno del "Juicio crítico" y con su conexión a la obra de dos escritores ya reconocidos: Balzac y Scott.

Además de otorgar esta canonización, el "Juicio crítico" encubre un elemento de particular relevancia para solucionar el problema que abordamos en este trabajo: el significado que para Ochoa y Cecilia tenía el término "novela" a secas. Para ellos, "novela" tenía dos connotaciones particulares. En primer lugar, el vocablo apuntaba a una nacionalidad extranjera, y, particularmente, francesa: "Estos [los novelistas extranjeros] surten casi exclusivamente nuestras librerías y nuestros folletines: sus obras, vertidas a un castellano generalmente bárbaro, forman el ramo más importante de nuestro moribundo comercio de librería" (130). En segundo lugar, como se puede deducir de la cita anterior, "novela" connota un cierto estilo de publicación, el folletín,³ y estaba asociado al éxito editorial, o éxito de mercado. Frente a las producciones que nutren "nuestras librerías y nuestros folletines", con el



consabido beneficio económico, Ochoa declara lo siguiente sobre *La Gaviota* y Fernán:

apostaríamos algo bueno a que no ha escrito su novela para publicarla, y menos aún para venderla. Es imposible que la literatura sea un oficio para quien con tanto amor ha desarrollado un argumento tan sencillo y tan detenidamente estudiado. [...] No es, pues, repetimos, un literato de oficio, como la mayor parte de los que entre nosotros, y más aún en Francia, escriben novelas. (144)

Ochoa propone una definición de escritor que rechaza el beneficio pecuniario, es decir, que enfatiza el “desinterés” y la “inversión” de la estructura del campo económico. La buena “literatura” se contrapone al carácter de “oficio” y al interés material. Ochoa considera que estas características negativas son especialmente propias de las obras folletinescas francesas.

Fernán compartía las opiniones del “Juicio crítico”, puesto que lo hizo imprimir junto con la edición definitiva de su novela. De hecho, ya hemos visto que Fernán también rechazaba la “novela” en el “Prólogo” a *La Gaviota*, y cabe añadir que lo mismo hizo en el prólogo de otra obra posterior, *Deudas pagadas*:

En éste, como en los más de nuestros cuadros, el argumento es cosa sencilla y poco complicada, por lo que carece de ese movimiento, de esas intrigas, de esas pasiones que son, en particular en Francia, la esencia de la novela; por eso hemos tenido cuidado de no denominar a estas composiciones *novelas*, sino *cuadros*. (xiii)

Según Rafael Castillo, este rechazo responde a las mismas razones que usó Ochoa, es decir, a la identificación del término “novela” con el folletín: “La propia novelista mostraba cierta reluctancia [*sic*] a llamar novelas a sus narraciones, prefiriendo el nombre de *relaciones*. El nombre de novela se relegaba a las obras que seguían el modelo de Soulié, Jorge Sand, Eugenio Sué y Alejandro Dumas, es decir, lo que comúnmente se llama folletín” (186).⁴

De hecho, el famoso debate sobre la naturaleza de la novela que aparece en *La Gaviota* recoge esta acepción del término. En el capítulo iv de la segunda parte de la obra, en uno de los frecuentes parones de la acción, presenciemos una tertulia en la casa de la condesa de Algar, probable *alter ego* de la Cecilia de los años de marquesa de Arco-Hermoso (Rodríguez Luis 19). Rafael, sobrino de la marquesa, propone la actividad lúdica de componer una novela entre todos. Inmediatamente, la marquesa de Guadalcanal, madre de la condesa, responde airada lo siguiente: “¡Tal desatino! —dijo su madre— ¿queréis escribir algún primor, como éstos que suele mi hija leerme en los folletines que escriben los franceses?” (340). Si la identificación novela-folletín es clara, no lo son menos las razones que los personajes esgrimen para



rechazarlas. En la misma conversación aludida, pocas líneas más abajo, la marquesa expresa su desacuerdo con la temática del folletín: “Hacedme el favor, a lo menos –prosiguió la marquesa– de no sacar a la colada seducciones ni adulterios. Pues ¡es bueno hacer a las mujeres interesantes por sus culpas!” (340). En suma, la marquesa rechaza tanto las novelas como la temática pasional y sexual. Sin duda alguna, Fernán compartía la opinión de su aristocrático personaje. Herrero cita, en este sentido, parte de su diálogo *Cosa cumplida... sólo en la otra vida*:

Ahí tiene usted, conde un error muy general, y es el de confundir lo *poético* y lo *romancesco* y condenar lo uno por lo otro. [...] Poética es la joven que con todas las virtudes de la juventud, la sencillez, la inocencia, la modestia, la laboriosidad, la obediencia, no piensa precozmente ni en amores ni en brillar: éste no es un tipo romancesco. Pero sí lo es la joven emancipada que se apasiona como una Fedra a despecho de la voluntad paterna: intrépida amazona, que busca con ansia un teatro en que brillar y que ostenta con aplomo sus torcidas y no maduras opiniones en punto al mundo que no conoce y en punto a ideas que no ha digerido: esta joven, por cierto, no es *poética*. (Fernán 327)

Lo “poético”, es decir, lo realmente literario, se opone absolutamente a la temática escabrosa. Fernán elige una virginal figura femenina (“la joven”) para representar la cualidad “poética”. Una imagen femenina opuesta simboliza la novela, o como señala Fernán, utilizando muy conscientemente un galicismo, lo “romancesco”. Aunque la autora rechaza los temas pasionales, la “joven emancipada” que representa el contramodelo romancesco se asemeja mucho a la protagonista de *La Gaviota*. La contradicción entre teoría y práctica aparece de nuevo en este pasaje, pese a que Fernán insiste en que la verdadera literatura no debe tratar temas escandalosos.

Otro testimonio de esta opinión de la autora lo ofrece William Berrien, quien señala que Cecilia y sus amigos consideraban el tipo de novela dominante en la época como marcadamente inmoral (18). Prueba de ello es otro prólogo a una obra de Fernán, en este caso el que el crítico y académico Manuel Cañete, amigo de Cecilia, escribió para *Deudas pagadas*. Aquí, Cañete opone el tipo de novela que triunfaba en la época, que “se propaga impunemente en alas de una fecundidad tan pasmosa como funesta”, con el que cultiva Fernán:

Cuando ingenios corrompidos, tocados de la lepra más contagiosa y repugnante, prosituyen la inspiración y la belleza pugnando por divinizar los más brutales apetitos, las doctrinas más disolventes y absurdas, las más punibles aberraciones del entendimiento humano, el escritor en quien el mal epidémico no hace mella, que se conserva puro en una atmósfera viciada, y que tiene el valor de hacer frente al mal, predicando cons-



tante y generoso el bien, merece por tal heroicidad inmarcesible corona. (citado en Berrien 18-19)

La retórica de Cañete, apoyada en este caso en un eficaz lenguaje médico, identifica la novela del momento con la degeneración moral, que representa como una devastadora enfermedad social. Por último, en otros capítulos de *La Gaviota* la autora insiste en aludir con rechazo a la temática pasional de la novela moderna. Así, tras narrar una apasionada conversación entre María, la protagonista de la novela, y el torero Pepe Vera, su amante, la voz narrativa comenta: “Aquellos toscos y brutales amores parecía más bien de tigres que de seres humanos. ¡Y tales son, sin embargo, los que la literatura moderna suele atribuir a distinguidos caballeros y a damas elegantes!” (420). Además, la duquesa de Almansa, que *La Gaviota* propone como modelo ideal de comportamiento femenino, “jamás tomó en sus manos una novela. Ignoraba enteramente los efectos dramáticos de las grandes pasiones. No había aprendido ni en los libros ni en el teatro el gran interés que se ha dado al adulterio” (394-95). Por el contrario, la ridícula afrancesada Eloísa, que es junto con María un claro modelo negativo de comportamiento femenino, estaba “nutrida de novelas”, y acaba siendo seducida y deshonrada por un aventurero francés (451). Por tanto, la ecuación de *La Gaviota* y de las otras obras de la autora es clara: Fernán reniega de la novela moderna porque es un folletín extranjero inmoral, de temática escabrosa. Con este rechazo la autora toma una clara posición en un campo literario dominado precisamente por esa novela que se repudia, y propone abiertamente un nuevo modelo de literatura.

Ahora bien, aunque Fernán rechaza la temática adúltera, no deja por ello, como demuestran las citas anteriores, de emplearla. En *La Gaviota* se dan dos claros casos de amores escandalosos e ilegítimos: el de la protagonista, María Santaló, “la Gaviota”, y el de la vana Eloísa. Además, Fernán trata también el tema del adulterio en otras dos novelas, *La familia de Alvareda* y *Clemencia*. La crítica ha señalado rápidamente esta contradicción: Fernán usa frecuentemente de lo melodramático, aunque asegure siempre repudiarlo (Ciplijauskaitė 63-64; Flitter 170; Rodríguez Luis 23). De hecho, ya un lector contemporáneo de la autora, el propio Ochoa, le reprochó esos temas a Fernán en su “Juicio crítico” (139; 142). ¿A qué se debe, pues, tan flagrante contradicción? Por una parte, debemos tener en cuenta la interpretación feminista de Kirkpatrick, Olson y Herrero que antes expusimos. Por otra, dada la clara intención didáctica de *La Gaviota* (Horrent 236), debemos creer a Fernán cuando declara que su intención es poner “en mala luz todas esas pasiones, ya enérgicas, ya exaltadas, que son venenos que vierte el corazón en la buena y llana vida que la mujer debe seguir” (citado en Herrero, *Fernán* 325). En efecto,



las adúlteras María y Eloísa son castigadas en la novela, y muestran por tanto una forma de vida errada que conduce al fracaso. Sin embargo, existe una tercera interpretación posible: podemos leer la identificación entre la novela de la época y el folletín usando las teorías de Bourdieu, y así proponer una solución alternativa al problema.

Para ello, conviene llevar la ecuación inmoralidad-novela un paso adelante, recordando que para Fernán y Ochoa el folletín implicaba el éxito de mercado. Según Ochoa, estas producciones, en su mayoría extranjeras, inundan "nuestras librerías y nuestros folletines" (144). Ferreras confirma el dominio que el folletín tenía del mercado: aunque el sistema editorial es un recién nacido en 1849, puesto que había aparecido en España en "el corto período del 40 al 43" (48), los desembolsos de los editores de folletines eran mínimos, y el resultado económico "sencillamente enorme" (53). Pilar Aparici e Isabel Gimeno inciden en este punto, señalando que la novela por entregas "consiguió cifras editoriales inalcanzables por entonces" (x).⁵ Este éxito de público condiciona la actitud contradictoria de Fernán para con el folletín. La autora usa su exitoso argumento y al tiempo lo rechaza precisamente porque identifica el género con el beneficio económico. Recordemos que según Bourdieu las luchas del campo literario suelen estar centradas en torno al beneficio económico: los nuevos productores, como la Cecilia que publica *La Gaviota*, tienden a enfatizar su rechazo de todo interés económico (82). Mediante este método, los autores pretenden adquirir capital simbólico, que podrán transformar, a largo plazo, en capital pecuniario.

Esta necesidad de predicar desinterés para conseguir capital provoca una contradictoria relación del campo literario con el beneficio económico. Puesto que *La Gaviota*, como primera novela publicada, constituía una toma de posiciones, la autora debía declarar su desinterés abiertamente, como de hecho lo hizo al incluir el "Juicio crítico" de Ochoa. En este artículo, Ochoa sostenía claramente que el autor de *La Gaviota* no había escrito la novela para publicarla, y que no era un literato de oficio, es decir, que no usaba la literatura para obtener beneficios económicos (144). De hecho, el mismo sentido que la declaración de Ochoa tenía la continuada insistencia de Fernán en su desinterés económico. Así, en una carta de 1852 a los editores de *El Artista*, Fernán declaraba desear que se supiera que nunca había pensado "en escribir para el público" (*Cartas* 45). De hecho, este es también el sentido de la famosa historia apócrifa de la publicación de *La Gaviota*, que le narró Cecilia a su biógrafo y amigo, el padre Luis Coloma:

Era la preferida de Arrom[, su marido,] entre las obras de Cecilia *La Gaviota*, cuyo manuscrito francés había ilustrado él con preciosos dibujos al margen, y en un viaje



que hizo a Madrid para asuntos personales llevose el manuscrito sin advertir nada a Cecilia, decidido a hacerlo publicar en París en alguna revista literaria, a hurtadillas de la autora. Consultó el caso en Madrid a don José Joaquín de Mora: dióle a leer el manuscrito, y maravillado éste, rechazó enérgicamente el plan proyectado por Arrom de regalar a Francia aquella joya literaria, y propúsole, en cambio, publicar en castellano *La Gaviota* en algún gran periódico de Madrid, ofreciéndose él mismo a hacer la traducción con la mayor fidelidad posible. (231)

Esta narración enfatizando la timidez editorial de la autora de *La Gaviota* fue sumamente efectiva hasta hace pocos años, tanto que casi logró formar parte de la historia de la literatura. Sólo la correspondencia de Cecilia con Juan Eugenio Hartzenbusch y José Joaquín de Mora consiguió desahuciar el mito del desinterés de la escritora. El epistolario evidencia la iniciativa editorial de Cecilia, que envió su novela a Mora tras haber conseguido la recomendación de Hartzenbusch. En todo caso, a la luz de las teorías de Bourdieu, la razón de las mascaradas de Cecilia se hace evidente: forman parte del rechazo del mundo económico tan corriente en el campo literario a partir del romanticismo.

Si el motivo del rechazo del beneficio pecuniario, y con él del género folletinesco, es evidente, no lo es menos el hecho de que Cecilia necesitaba no sólo capital simbólico para Fernán, sino también dinero contante y sonante. La situación financiera de Cecilia en la época en que empieza a publicar sus obras era “desastrosa”, según Herrero (*Fernán* 250).⁶ De hecho, inmediatamente después de la exitosa publicación de *La Gaviota*, Cecilia dio a la imprenta sucesivamente, también en *El Heraldo*, *La familia de Alvareda* y *Una en otra*, mientras que a un tiempo salía a la luz *Elia* en *La España*, y otras novelas cortas aparecían en otros diarios y revistas (Rodríguez Luis 10). Aunque permaneció siempre oculto al público, Cecilia nunca abandonó este afán pecuniario: en una carta a Manuel Cañete del 11 de octubre de 1860, la autora se quejaba de que se publicaran sus obras sin que ella sacara beneficios, y de que no le pasaran derechos de autor por las traducciones que se hacían en el extranjero (*Epistolario* 160-61). Por tanto, pese a la necesidad de proclamar su desinterés, la situación económica de Cecilia le obligó a buscar beneficios económicos con sus escritos desde un primer momento.

La principal contradicción de *La Gaviota* —el desajuste entre el rechazo de la temática folletinesca y el uso continuo que de ella hace la autora— proviene de la necesariamente ambigua actitud que Cecilia tenía ante los beneficios editoriales. En efecto, el folletín implicaba beneficio económico, y su atractivo provenía, en gran parte, del hecho de que narraba temas pasionales. Cecilia era plenamente consciente de ello. Una prueba es una carta suya a Antoine de Latour citada por Montesinos: “El asunto de que se compone [*No transige la conciencia*], como el de casi todas es un hecho cierto compli-



cado con un adulterio, lo que lo hace más dramático e interesante” (103). Cecilia identificaba interés (y, por tanto, ventas) con “adulterio”. Además de esta carta, el propio debate sobre la novela de *La Gaviota* demuestra que Cecilia sabía que los temas escandalosos hacían más atractivas las novelas. En la obra, la marquesa propone continuamente que la novela debe tener una temática moral. Sin embargo, los otros personajes replican que la trama que encomia la marquesa haría la obra aburrida, y de que nadie la leería:

—Pero con las restricciones que exige mi señora marquesa —dijo Stein— ¿qué desenlace *romancesco* puede tener una novela, que estribe, como generalmente sucede, en una pasión desgraciada?

—El tiempo —contestó la marquesa—, el tiempo, que da fin de todo, por más que digan los novelistas que sueñan en lugar de observar; además, ¿no puede haber más tema que una pasión desgraciada?

—Tía —dijo Rafael— lo que estáis diciendo es tan prosaico como el gazpacho. [...]

—Pero, madre —dijo la condesa—, a fuerza de restricciones, nos pondréis en el caso de caer en una insulsez. [...]

—Pero, Gracia —dijo Rafael—, es menester confesar que no hay nada tan insípido en una novela, como la virtud aislada. Por ejemplo, supongamos que me pongo a escribir la biografía de mi tía. Diré que fue una joven excelente; que se casó a gusto de sus padres, con un hombre que le convenía, y que fue modelo de esposas y madres, sin otra flaqueza que estar un poco templada a la antigua y tener demasiada afición al tresillo. Todo esto es muy bueno para un epitafio, pero es menester convenir que es muy sosito para una novela. (341-43)

Como indican implacables, uno tras otro, los personajes de *La Gaviota*, la novela necesitaba el aliciente de “una pasión desgraciada”. Cecilia sabía perfectamente que la temática pasional atraía al público. Por ello, la autora, que pretendía que sus libros se compraran y leyeran, utilizó esa materia escandalosa como cebo: junto con la atractiva trama adúltera que atraía a los lectores, sus novelas incorporaban graves moralizaciones, y proposiciones metaliterarias muy contrarias al espíritu supuestamente inmoral de la novela folletinesca.

De este modo, la contradicción entre la ideología conservadora que predomina en *La Gaviota* y la temática adúltera de la obra cobra un nuevo significado. *La Gaviota* es obra de una autora primeriza que intenta alcanzar una posición enfatizando, en una inversión típicamente postromántica de la estructura del campo económico, su desinterés. Tanto en la tertulia del capítulo IV de la segunda parte como en el prólogo y el “Juicio crítico” de Ochoa, Fernán resalta lo desinteresado de sus móviles. Además, como corresponde a una toma de posiciones, en *La Gaviota* Fernán rechaza el modelo literario predominante en el campo, el folletín, y presenta su propia obra como nuevo patrón. La autora rechaza el modelo folletinesco, básicamente, en base a preceptos morales (crítica de su perniciosa temática amorosa) y estéticos (crítica



de su inverosimilitud). Sin embargo, junto a esta oposición abierta, debemos incluir otra contraposición más sutil: dado que el folletín implica no sólo el éxito literario, sino también el económico, Fernán también repudia el género en base a su venalidad. Esta posición de la autora corresponde al modelo de inversión que propone Bourdieu: el éxito de público implicaba poco valor artístico, por lo que Fernán reniega el folletín en parte por ser un género exitoso. Ahora bien, Bourdieu también señala que esta inversión de la estructura económica es una fuente de contradicciones en el campo literario. Por una parte, el desinterés es un medio de conseguir capital simbólico, que el autor podrá canjear a la larga por capital económico. Es decir, a menudo inconscientemente, autores como Fernán Caballero utilizan el desinterés para enmascarar pretensiones pecuniarias. Por otra parte, las necesidades económicas inmediatas del escritor chocan necesariamente con las protestas de desinterés que resultan imprescindibles para solventar esas estrecheces. Como otras muchas obras de la época, *La Gaviota* se halla oprimida entre ambos parámetros: desinterés y necesidad. Como muestran su prólogo, el "Juicio crítico" de Ochoa incluido en la definitiva edición de la obra, la correspondencia de la autora, prólogos de otras novelas posteriores, y el decisivo capítulo IV de la segunda parte, *La Gaviota* es ejemplo de contradicción provocada por la inversión de la estructura del campo económico. Para obtener una posición de poder en el campo literario, Fernán debía proclamar su desinterés, y rechazó por ello la venal novela folletinesca. Sin embargo, la autora necesitaba ingresos urgentes, y lectores, y adoptó por ese motivo la atractiva temática adúltera que criticaba.

Las fuentes usadas en este trabajo se extienden desde los comienzos literarios de Fernán (con *La Gaviota*) hasta los últimos años de su vida (cuando le cuenta al padre Coloma la historia apócrifa sobre la publicación de *La Gaviota*). En sí misma, esta extensión cronológica prueba que Fernán persistió en la contradicción durante toda su carrera literaria. El análisis de los motivos de la adopción de recursos folletinescos podría, por tanto, extenderse a otras obras de la autora, como *La familia de Alvareda* o *Clemencia*. Además, las conclusiones que hemos extraído sobre la obra de Fernán Caballero podrían adaptarse para ser aplicadas, con las correspondientes modificaciones, a la de otros escritores decimonónicos posteriores, como Benito Pérez Galdós o Leopoldo Alas Clarín, e incluso de autores contemporáneos. Las teorías de Bourdieu ofrecerían, por tanto, una explicación sobre el motivo de la larga pervivencia en autores posteriores a Fernán Caballero de soluciones folletinescas, que aparecen en muchas obras en flagrante contradicción con un abierto rechazo de la novela por entregas.



NOTAS

1. Esta duplicidad en la denominación supone el primer problema para el estudio de la autora. Llamarla tan sólo Fernán Caballero enmascara su importante condición de mujer escritora. Sin embargo, si usamos su apellido, Böhl de Faber, la podemos confundir con su padre, el famoso erudito Nicolás Böhl de Faber. Por ello, optaremos por una solución intermedia, que fue, por otra parte, la que escogió la propia autora: aludiremos con el nombre de Fernán Caballero o Fernán a la voz narrativa de *La Gaviota* y a los aspectos públicos de la autora, y con el nombre de Cecilia Böhl de Faber o Cecilia a la personalidad privada de la misma.
2. La historia completa del texto es, sin embargo, mucho más complicada. Cecilia escribió el texto original en francés, siendo el traductor de la primera edición (desde el 9 de mayo de 1849 hasta el 14 de julio del mismo) el propio editor de *El Heraldo*, José Joaquín de Mora. Sin embargo, la autora no se sintió satisfecha con la traducción de Mora, y rehízo el texto con la ayuda del corrector Fermín Puente. Esta versión fue la que salió por primera vez en forma de libro, en 1856. Años más tarde, Cecilia, más segura ya en su dominio del idioma español (no olvidemos que su lengua materna fue el alemán, y que su instrucción formal se llevó a cabo en francés), produjo la edición definitiva de la obra, que salió a la imprenta en 1861 (Estébanez Calderón 111).
3. Uso el término *folletín* para denominar una serie de modos de publicación cuya complejidad Juan Ignacio Ferreras clasifica del siguiente modo: "La entrega como método de publicación se presta a toda suerte de combinaciones, digamos, editoriales. El editor puede publicar una novela por entregas, puede insertarla en un periódico, se trataría aquí del folletón o del folletín del periódico siempre diario; puede también, si no ha vendido todas las entregas o si las suscripciones han cesado en un momento dado, encuadernar las entregas sobrantes y 'publicar' así un volumen. Puede, finalmente, lanzar una colección o biblioteca, que se va constituyendo por entregas y también por volúmenes al mismo tiempo" (61). Por otra parte, esta imprecisión terminológica no resulta grave: como indica Leonardo Romero Tobar, ya la propia crítica del siglo XIX usaba los términos *por entregas* y *folletín* indistintamente (53).
4. José Montesinos incide en este punto: "El folletín es por entonces, para ella y sus contemporáneos, la novela por excelencia, con grave detrimento de los otros géneros de ficción. Paradójicamente, pues, lo que hace Fernán Caballero es una novela contra la novela" (71).
5. El más preciso y detallado estudio de estas cifras es el de Víctor Carrillo.
6. Theodor Heiner mann incide en este mismo punto: "Acaso quepa pensar que preocupaciones de orden material fueron, de hecho, decisivas en este aspecto. La situación económica del matrimonio era entonces realmente mala. Antonio ganaba algún dinero con actividades comerciales y con sus dibujos. Cecilia era demasiado digna para aceptar dádivas de su acomodada hermana Aurora o de otras personas. Por ello debió de avenirse —acaso por iniciativa propia, pero, según parece más seguro, siguiendo el consejo de Antonio— a convertir en dinero sus ensayos literarios, parte de los cuales yacían desde hacía años en un cajón. En este aspecto tenía, mucha importancia el "arranque", pareciéndole la más indicada para ello la más reciente de sus narraciones, *La Gaviota*. Si con ella se daba el gran golpe, valdría la pena haberla



dato gratuitamente a Mora, pues sus posteriores publicaciones compensarían esta pérdida. Que esta suposición pueda ser en el fondo exacta, es lícito deducirlo del hecho de que después del éxito de *La Gaviota*, Cecilia publicó libro tras libro en apretada serie" (66-67).

OBRAS CITADAS

- Aparici, Pilar, e Isabel Gimeno. "Introducción". *Literatura menor del siglo XIX: una antología de la novela de folletín (1840-1870)*. Ed. Pilar Aparici e Isabel Gimeno. Barcelona: Anthropos, 1996. vii-lxxii.
- Berrien, William. *Algunos propósitos literarios de Fernán Caballero*. Santiago: Universidad de Chile, 1936.
- Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production*. Ed. Randal Johnson. New York: Columbia UP, 1993.
- Caballero, Fernán. *Cartas de Fernán Caballero*. Ed. Diego de Valencina. Madrid: 1919.
- . *Deudas pagadas. Obras completas*. Vol 7. Madrid: Rubinos, 1925.
- . *Epistolario de Fernán Caballero: una colección de cartas inéditas de la novelista*. Ed. Alberto López Argüello. Barcelona: Sucesores de Juan Gili, 1922.
- . *La Gaviota*. Ed. Demetrio Estébanez Calderón. Madrid: Cátedra, 1998.
- Carrillo, Víctor. "Marketing et édition au XIXe siècle: la Sociedad Literaria de Madrid (Étude d'approche)". *L'infra-littérature en Espagne aux XIXe et XXe siècles: du roman feuilleton au romancier de la guerre d'Espagne*. Ed. Víctor Carrillo y otros. Nancy: Presses Universitaires de Grenoble, 1977. 7-121.
- Castillo, Rafael. "Los prólogos a las novelas de Fernán Caballero y los problemas del realismo". *Letras de Deusto* 8 (1978): 185-93.
- Ciplijauskaitė, Birutė. "La Gaviota y la novela femenina en Francia". *La Chispa '83: Selected Proceedings*. Ed. Gilbert Paolini. New Orleans: Tulane UP, 1983. 61-69.
- Coloma, Luis. *Recuerdos de Fernán Caballero*. Madrid: Razón y Fe, 1949.
- Estébanez Calderón, Demetrio. "Introducción". Fernán Caballero. *La Gaviota*. Madrid: Cátedra, 1998. 1-117.
- Ferreras, Juan Ignacio. *La novela por entregas (1840-1900): concentración obrera y economía editorial*. Madrid: Taurus, 1972.
- Flitter, Derek. *Spanish Romantic Literary Theory and Criticism*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.
- Grillo, Rosa María. "La confusión reinante: definiciones y estructuras de la prosa breve de Fernán Caballero". *Siglo diecinueve* 2 (1996): 201-12.
- Herrero, Javier. "The Castrated Bull: Gender in *La Gaviota*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 21 (1996): 155-65.



- . "Discurso e imagen en *La Gaviota* de Fernán Caballero". *Letras de la España contemporánea: homenaje a José Luis Varela*. Ed. Nicasio Salvador Miguel. Alcalá: Centro de Estudios Cervantinos, 1995. 195-203.
- . *Fernán Caballero: un nuevo planteamiento*. Madrid: Gredos, 1963.
- . "La morada del padre: pasión y límite en *La Gaviota*". *Siglo diecinueve* 2 (1996): 187-200.
- Heinermann, Theodor, ed. *Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero) y Juan Eugenio Hartzenbusch: una correspondencia inédita*. Madrid: Espasa-Calpe, 1944.
- Horrent, Jules. "Sur *La Gaviota* de Fernán Caballero". *Revue de langues vivantes* 32 (1966): 227-37.
- Johnson, Randal. "Editor's Introduction. Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture". *The Field of Cultural Production*. Ed. Randal Johnson. New York: Columbia UP, 1993. 1-25.
- Kirkpatrick, Susan. "On the Threshold of the Realist Novel: Gender and Genre in *La Gaviota*". *PMLA* 98 (1983): 323-40.
- Klibbe, Lawrence H. *Fernán Caballero*. New York: Twayne, 1973.
- Montesinos, José F. *Fernán Caballero: ensayo de justificación*. México: El Colegio de México, 1961.
- Ochoa, Eugenio de. "Juicio crítico". Fernán Caballero. *La Gaviota*. Ed. Demetrio Estébanez Calderón. Madrid: Cátedra, 1988. 129-44.
- Olson, Paul. "Reacción y subversión en *La Gaviota* de Fernán Caballero". *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. David Kossoff y otros. Madrid: Istmo, 1986. 375-81.
- Rodríguez Luis, Julio. "La novela de costumbres: un texto programático de Fernán Caballero". *El comentario de textos, 3: la novela realista*. Ed. Andrés Amorós y otros. Madrid: Castalia, 1979. 9-40.
- Romero Tobar, Leonardo. *La novela popular española del siglo XIX*. Barcelona: Ariel, 1976.