

HACIA UNA DELIMITACION FORMAL DEL COSTUMBRISMO DECIMONONICO

Isabel Román

Departamento de Literatura Española

La extensión del costumbrismo en el tiempo y en el espacio y su variedad hacen que sea difícil llegar a una definición. Como sabemos, el término se aplica preferentemente a un determinado tipo de obras de mediados del siglo XIX, pero sus orígenes se remontan al siglo XVII. Se han considerado también antecedentes costumbristas algunas obras del XV y del XVI —*Reprobación del amor mundano*, del Arcipreste de Talavera, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, de Guevara, *Coloquios satíricos*, de Torquemada, *Lazarillo de Tormes*,...—. No obstante, el carácter costumbrista de estas obras, al igual que *Los sueños*, de Quevedo, las *Cartas Marruecas*, de Cadalso, o la *Vida*, de Torres Villarroel, es secundario y prácticamente episódico. Queda reducido a algunas escenas aisladas que reflejan usos o costumbres de la época, casi siempre con fin satírico, pero cuya intencionalidad en la construcción general de la obra dista bastante de la plenamente costumbrista.

Los críticos aceptan como primeras obras costumbristas *Día de fiesta por la mañana* y *Día de fiesta por la tarde*, de Juan de Zabaleta, y *Día y noche en Madrid*, de Francisco Santos. No faltan tampoco en el siglo XVII las que, bajo pretexto de información para aquellos que quieran adentrarse en la Corte, pasan revista a las costumbres y tipos ciudadanos. Así la *Guía y aviso de forasteros*, de Liñán y Verdugo, o *Los peligros de Madrid*, de B. Remiro de Navarra. No puede hablarse, pues, de una innovación en el siglo XIX. Los costumbristas recogen un género ya tradicional, aunque su uso estaba en franca decadencia. Ese costumbrismo del XVII procede, según opinión generalizada, de la corriente realista en la literatura que llega hasta el XIX partiendo del Arcipreste de Hita y pasando por *La Celestina*, el *Lazarillo*, Cervantes y Quevedo. A tal imprecisión cronológica hay que añadir también las vacilaciones en cuanto a la consideración o no del costumbrismo como género literario. Frente a

quienes hablan del «género costumbrista», Ferreras entiende que es un subproducto, un espejo deformante de la novela, un subgénero¹. Pero, además, carecemos de una definición de costumbrismo, pues, como indica el mismo Ferreras, *desde el artículo a la narración, desde el cuento a la llamada «novela de costumbres», desde el cuadro al tipo, desde el verso a la prosa, etcétera, todo parece posible en el costumbrismo*². En efecto, poetas, novelistas y dramaturgos del XIX cuentan entre su producción con algún fragmento que la crítica se ha apresurado a calificar de «costumbrista». La ambigüedad del vocablo parece obvia.

No faltan, sin embargo, intentos ostensibles y meritorios de delimitar las posibles condiciones que pudieran configurar al costumbrismo como un tipo especial de literatura. Así, entre otros, los de Carmela Comella³ o los del propio Ferreras, pero atendiendo a razones históricas o sociológicas o enfocando siempre el problema desde las relaciones que puede mantener la producción costumbrista con la novela. *Llamo costumbrismo — escribe Ferreras— a la materialización de relaciones en su inmovilidad; llamo obras costumbristas a las obras preferentemente descriptivas, sin problemática, o cuya problemática es puramente literaria (estética, moral, satírica, etc.). Son obras costumbristas aquellas en las que el protagonista no sufre ninguna transformación a lo largo de la supuesta «historia» narrada; de aquí que el héroe se convierta en «tipo», de aquí que el universo se transforme en «cuadro»*⁴.

Sin desdeñar estas acertadas apreciaciones, creemos que se puede delimitar el género costumbrista atendiendo a sus características formales, o, al menos, deslindar lo que no es costumbrismo de lo que sí lo es. Para algunos, esta denominación puede abarcar las formas más variadas, en tanto en cuanto que se ha considerado costumbrismo todo aquello que refleja las costumbres de un determinado sector social o un determinado lugar, y esto puede hallarse tanto en un poema como en una obra dramática, cuento, artículo periodístico o novela. Es evidente que se hace necesario fijar los límites de la obra costumbrista como tal ya al margen de su temática, y esto debe abordarse primordialmente mediante el análisis de sus rasgos característicos y constantes.

Aunque no pueden fijarse normas inamovibles, son los autores de mediados del XIX quienes mantienen con más regularidad unas premisas comunes. Ello se debe, en principio, al deseo de contrarrestar determinados excesos imaginativos de la que se ha venido denominando «novela romántica» (en especial, la novela histórica) en favor de la reproducción exacta y minuciosa del entorno «real» (propósito al que, por otra parte, y aunque ciñéndose a circunstancias del pasado, no es totalmente ajena dicha novela histórica).

¹ *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*, Cuadernos para el diálogo, Madrid 1973, pág. 130.

² *Ibid.*, pág. 172.

³ «Note per una definizione ideologica e storica del 'costumbrismo' nella letteratura spagnola», en *Annali*. Istituto Universitario Orientale, XIX (1977), págs. 435-454.

⁴ *Los orígenes de la novela decimonónica, 1800-1830*. Taurus, Madrid 1973, pág. 133.

La preocupación por el realismo, que se trasluce ya en el deseo de reproducir hechos reales que acontecieron en el pasado, y que insta a algunos folletinistas a afirmar que los sucesos relatados ocurrieron realmente, termina por convertirse en una obsesión para la mayoría de los autores, incluso para muchos de los que cultivaron los géneros antes aludidos. Surge así un prurito realista rigurosamente contemporáneo que será el que imprima su marca a la literatura a partir de la década de los 30. El costumbrismo será la manifestación que más se acerque a los presupuestos objetivistas en su intento de trasladar fielmente hechos, personajes y actitudes que son fruto de un momento y una situación muy determinados. Además, el éxito de estas publicaciones induce a los novelistas a reflejar en sus obras el estado de las costumbres, de forma que puede hablarse de dos tendencias costumbristas: el costumbrismo propiamente dicho y las denominadas «novelas de costumbres». La proliferación de estas novelas y el hecho de que muchas que no lo eran se autocalificaran de tales no es ajeno al concepto que de «novela» se tiene en la época. Iris Zavala analiza la evolución teórica del concepto en el siglo XIX y afirma que *en la década del 40 novela es sinónimo de costumbres; los críticos tienden a hacer grandes digresiones sobre la historia del género (...). Para Nicolás Sicilia «el fabulista envuelve las más duras lecciones de la experiencia, con la graciosa novedad de la alegoría»; Salvador Bermúdez de Castro quiere de la novela «la representación de la vida, pero de la vida común, con sus defectos, sus violencias, sus goces, sus pesares, sus crímenes, sus virtudes, mezclados, confundidos, como son en sí»*⁵.

El prurito realista, por tanto, encuentra en el costumbrismo posterior a los años treinta su máxima expresión. No hay que olvidar, además, que en él está el germen de la novela realista. La aportación de la literatura costumbrista, en este sentido, al desarrollo de la novela en España ha sido tema de discusión frecuente. La defensa del costumbrismo —y las novelas que se le aproximan— la asume ya Pardo Bazán, quien para buscar el origen del realismo indica que «hay que remontarse a algunos pasajes de las novelas de Fernán Caballero, y sobre todo a los autores de las *Escenas Matritenses* y *Ayer, hoy y mañana*, y no olvidar a Fígaro en sus artículos de costumbres»⁶. Esta idea ha sido sostenida después por Gómez de Baquero y Correa Calderón⁷. Para el primero, lo fundamental es la labor preparatoria y de aprendizaje para la novela que los costumbristas desarrollaron, estableciendo el procedimiento de la observación y escogiendo como escenario la sociedad contemporánea. Correa resalta que la obra primera de los narradores realistas tiene un claro carácter costumbrista. La apreciación de Gómez de Baquero no es desdeñable, y la influencia costumbrista en las primeras publicaciones de Pereda, Alarcón y otros parece evidente, a

⁵ «El triunfo del canónico: teoría y novela en la España del siglo XIX (1800-1875)», en VARIOS (ed. de S. SANZ VILLANUEVA y C. BARBACHANO): *Teoría de la novela*, S.G.E.L., Madrid 1976, págs. 39-139; 123-124.

⁶ *La cuestión palpitante*, Anaya, Salamanca 1970, pág. 173.

⁷ *El renacimiento de la novela en el siglo XIX* (Mundo Latino, Madrid 1924) y Prólogo a *Costumbristas españoles* (Aguilar, Madrid 1964), respectivamente.

pesar de que Ferreras haga notar el largo período de tiempo transcurrido entre las obras costumbristas y la novela realista; el inmovilismo que achaca al costumbrismo («El castellano viejo», 1932; *Las españolas pintadas por los españoles*, 1872) no contradice la permanencia de su influjo.

Esto no supone, evidentemente, restar importancia a un hecho histórico, la revolución del 68, cuya magnitud determina y condiciona, en gran medida, la producción literaria. La Septembrina fue el detonante que los escritores necesitaron para fijar su atención en la realidad circundante y en la sociedad contemporánea, pero el terreno estaba abonado para el ejercicio realista y los novelistas contaban con unos años de aprendizaje. Todo ello puede proporcionar una idea aproximada de la importancia del género costumbrista. Escribe C. Comella: *Si potrebbe obiettare, però, che osservazione e pittura della realtà che circonda l'uomo non costituiscono caratteri peculiari presenti soltanto nella letteratura spagnola, e ciò è vero; ma è altresì vero che in nessun' altra letteratura occidentale, per profondità ed impegno espressivo, la tematica del costume raggiunge tanta validità di contenuto e di stile*⁸.

Habría que establecer, en principio, los límites entre la narración costumbrista y la novela⁹. No faltan afirmaciones en las que se considera el artículo de costumbres como un fragmento de la novela, procedente de su desintegración. Sería, según esto, una especie de literatura de cortos vuelos que no llega a alcanzar entidad propia. Sin embargo, el relato costumbrista del XIX toma características peculiares e independientes que la configuran como tipo particular, al margen de sus mayores o menores logros literarios. Será al final de esta reflexión cuando podamos esgrimir argumentos en favor de la independencia del artículo de costumbres. Si su mayor diferencia estribara —como se ha venido asegurando— en la breve extensión del artículo o, según defiende Ferreras, en la ausencia de relaciones problemáticas, ¿cómo fijar los límites del costumbrismo con respecto a la novela corta o el cuento? Por otra parte, ¿Sería novela la obra de Larra, que tantos conflictos entre el individuo y el entorno plantea?

Hay un rasgo que proporciona, precisamente, brevedad e independencia al artículo de costumbres: su carácter esencialmente periodístico. Nicolás González Ruiz hace notar que la publicación periodística de artículos costumbristas se inicia en 1831: *El 26 de marzo de 1831 comenzó a publicarse en Madrid un periódico (...) que se tituló Cartas Españolas y que dirigía don José M.^a Carnerero (...). Aparecía tres veces al mes y publicaba algunos grabados en negro y hasta figurines ilustrados y páginas de música fuera de texto. Esta revista fue, en realidad, la iniciadora del «costumbrismo» como género periodístico, cultivado con fortuna por escritores de gran valía. Género propiamente periodístico en toda la extensión de la palabra, se apoyaba en una condición periodística funda-*

⁸ Art. cit., págs. 435-436.

⁹ Resulta imprescindible el estudio de José F. MONTESINOS: *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Castalia, Madrid 1965.

mental que es la observación directa¹⁰. No puede decirse con propiedad que éste sea el inicio periodístico del costumbrismo, pues ya en 1828 *El mundo tal como es*, de Pedro Martínez López, se había publicado como revista en seis números¹¹, y además desde principios de siglo venían apareciendo diversas publicaciones que acogían artículos costumbristas (*El Regaión General*, *La Minerva*, *El Correo Literario y Mercantil*,...), pero sí fue la más importante. En ella se fijan los condicionamientos periodísticos del costumbrismo, sobre todo la brevedad, su independencia y la finalidad observadora; de forma que sus características sufrirán un cambio radical con respecto a obras costumbristas anteriores. Afirma J. Servodidio: *Con la llegada del panfleto, y más tarde del diario y del periódico literario, el «artículo» sufre transformaciones importantes en forma y contenido, a partir de su antecedente clásico, esto es, el «cuadro de costumbres». A diferencia del «cuadro», que a pesar de su relativa autonomía se incorporará siempre al formato más largo de la novela, el «artículo» disfruta ahora de completa independencia. También es de notar el nuevo elemento adquirido: la brevedad. Mientras que los 'cuadros' de los moralistas del siglo XVII aparecían frecuentemente salpicados de prolongadas digresiones morales y didácticas, el mismo formato del periódico o diario exigía que el «artículo» fuera lo suficientemente corto para ocupar sólo el limitado espacio disponible. También imponía ciertas restricciones al contenido de los artículos. Como el diario buscaba un círculo de lectores más amplio, compuesto de gustos diversos y heterogéneos, se hizo necesario para el periodista ilustrar o popularizar el tono de su material, prescindiendo de sus intenciones más serias, con el fin de mantener el interés de sus lectores. De este modo, le quedaban pocas oportunidades para desviarse a moralizaciones más profundas¹²*. La forma de difusión, pues, condiciona formal y temáticamente la publicación.

La literatura costumbrista parte de la base de que la obra literaria debe hacer referencia a algo inmediato que se encuentra en la realidad y de lo que vendrá a ser una especie de documento. Por ello el cuadro de costumbres es entendido en ocasiones por los costumbristas en un sentido fotográfico o pictórico. El autor aparece como el intermediario entre el objeto y el receptor, de forma que pretende ofrecer una visión casi fotográfica. Así, el escritor se apresura a observar y captar cuanto contempla y a trasladarlo al papel como una fiel pintura. Dice Larra:

...Ni los colores que han de dar vida al cuadro de costumbres de un pueblo o de una época pudieran por otra parte tomarse en un cálculo determinado y reducido; la mezcla atinada de todas las gradaciones diversas es la que puede únicamente formar el todo, y es forzoso ir a

¹⁰ «Periodismo y literatura periodística en el siglo XIX», en *Historia general de las literaturas hispánicas* (dirigida por G. DÍAZ PLAJA): t. V. Barna, Barcelona 1958, págs. 145-183, 162.

¹¹ Vid. FERRERAS: *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*. Cátedra, Madrid 1979, pág. 243.

¹² *Los artículos de M. J. de Larra: una crónica de cambio social*. Eliseo Torres, New York 1976, pág. 14.

*buscar en distintos puntos las tintas fuertes y las medias tintas, el claro y el oscuro, sin los cuales no habría cuadro*¹³.

A este prurito pictórico no es ajeno tampoco el descubrimiento de la fotografía, capaz de capturar la imagen e inmovilizarla. La proliferación de retratos literarios (los «tipos» costumbristas) responden al gusto por la fotografía. A este respecto es interesante el prólogo a *Los Españoles pintados por sí mismos*, en el que se lee:

Mr. Daguerre no previó seguramente en toda su extensión las consecuencias de su prodigioso invento. Orgulloso con haber encerrado al Sol a trabajar en su cámara oscura, en lo que menos pensó probablemente fue que en el transcurso de algunos años se habrían hecho más retratos que hasta aquel día desde lo que los sabios historiadores de todas las edades llaman «tiempos primitivos» sin sospechar (dicho sea de paso) que puedan ser de otros «derivados». (...) Ese prurito pictórico, amigo lector, es quien hace que hoy se vean las exposiciones infestadas de retratos; quien coloca en la portada aunque sea de una cartilla, el de su autor, con el facsímile al pie; quien ha creado el nuevo oficio de los retratistas al daguerrotipo, que imita a la política poblando esas calles de caras dobles; quien en fin, ha inspirado este libro de «Los españoles pintados por sí mismos»¹⁴.

El artículo periodístico y el costumbrista están unidos por su intención de plasmar la realidad tal como es mediante la observación directa. El escritor de costumbres se asemeja al reportero que va a la caza de la noticia del día. Su obra tiene un carácter fotográfico, y el mismo autor lo reconoce. Afirma en numerosas ocasiones que sale de su casa en busca de algo que contar a sus lectores, como lo hace Mesonero en «La romería de San Isidro»:

Yo quería regalar a mis lectores con una narración de la romería de San Isidro, y para ello me había propuesto desde la víspera darme un madrugón y constituirme en el punto más importante de la fiesta. Por lo menos tengo esto de bueno, que no cuento sino lo que veo...¹⁵.

El costumbrista puede, por tanto, identificarse con el periodista, puesto que considera afines sus actividades. Todavía dirá Mariano Benlliure y Tuero en las «Palabras preliminares» a su colección de artículos:

Téngase en cuenta, además, que es muy natural que un escritor que dedica la mayor parte de su actividad al periodismo, tienda, llevado por la fuerza del hábito profesional, a intentar reflejar de algún modo el espíritu y las costumbres de su época. Eso es lo que yo quisiera que, a falta de otros méritos literarios, tuviera el presente libro: cierta vibra-

¹³ «El álbum». *Artículos completos* (recopilación, prólogo y notas de Melchor Almagro San Martín), Aguilar, Madrid 1968, pág. 385.

¹⁴ Gaspar y Roig, editores, Madrid 1851, pág. 3.

¹⁵ *Escenas matritenses*, en *Obras* (edición y estudio preliminar de Carlos Seco Serrano), vol. I. Atlas (B.A.E., t. CXCIX), Madrid 1967, pág. 62.

*ción de actualidad, la espontaneidad del rápido apunte tomado del natural*¹⁶.

En rasgos generales, pues, el autor se considera el instrumento mediante el cual se traslada la realidad al receptor, que es a la vez lector y espectador.

Ahora bien, ¿en qué forma es trasladada la realidad al artículo de costumbres? Pretende ser una copia fidedigna, y en ocasiones lo consigue, pero es en fragmentos puramente descriptivos, hasta tal punto que, refiriéndose a Mesonero, dice Cotarelo que *...la fidelidad de la copia, tanto de costumbres como de personajes y lugares, es absoluta, como atestiguan los que pudieron conocerlos y parece por los restos que aún se conservan de aquel pasado o van lentamente borrándose en el transcurso de los años*¹⁷.

En otras ocasiones esta veracidad total es pura apariencia, artificio literario. Tomemos de nuevo el artículo de Mesonero, «La romería de San Isidro», en el que, a pesar de varias afirmaciones en que atestigua su presencia en el lugar del relato, la narración se refiere a una realidad basada en experiencias anteriores —el lector sabe que ha estado antes allí—, pues el momento presente no es real: cuenta lo que imagina durante un sueño:

*Al ruido del coche desperté precipitado, y mirando el reloj vi que eran las diez, con lo cual tuve que desistir de la idea de ir a la romería, quedándome con el sentimiento de no poder contar a mis lectores lo que pasa en Madrid el día de San Isidro*¹⁸.

Pero la realidad que plasma o quiere plasmar el costumbrismo está tipificada, inmovilizada. Y esto no sólo por lo que respecta a los tipos, sino también a las escenas. Los primeros son descripciones de personajes estáticos y tipificados, genéricos, representativos de un determinado grupo o clase, y cuya individualidad es nula. Deben gran parte de su éxito, además de a la aparición de la fotografía, a las «fisiologías» que surgen en Francia a partir de 1840. Los caracteres están deshumanizados, son unas abstracciones cuyas realizaciones concretas no siempre responden en la realidad a su modelo. Así Mesonero, en su artículo «El amante corto de vista», dice:

¡Como! —exclamará con sorpresa algún crítico al leer el título de este discurso—. ¿Tampoco los vicios físicos están fuera del alcance de los tiros del Curioso? ¿Ignora acaso este buen señor que no le es lícito particularizar circunstancias que quiten a sus cuadros las aplicaciones generales? (...)

Paciencia, hermano, y entendámonos, que quizá no es difícil. Venga usted acá; cuando ciertos vicios físicos son tan comunes en un pueblo, que contribuyen a caracterizar su particular fisonomía, ¿será bien que el escritor de costumbres los pase por alto sin sacar partido de las varias escenas que deben ofrecerle? Si hubiere un pueblo, por ejemplo, compuesto de cojos, ¿no sería curioso saber el orden de la marcha de sus

¹⁶ *Tipos y costumbres de hoy*, Atlántida, Madrid, 1926, pág. 8.

¹⁷ *Ob. cit.*, pág. 325.

¹⁸ *Ibid.*, Pág. 65.

*ejércitos, sus juegos, sus bailes, sus ejercicios gimnásticos? ¿Pues por qué no se ha de pintar el amor «corto de vista» donde apenas hay amante que no lo sea?*¹⁹.

Puede observarse el propósito tipificador del escritor costumbrista. No pretende nunca particularizar, sino que se basa en hechos concretos que pueden hacerse extensibles a la generalidad de tipos. En ésta la razón por la cual afirma Ferreras que la diferencia del artículo de costumbres con la novela reside fundamentalmente en la desaparición en el primero de todo movimiento dramático, de todo conflicto entre los personajes y el universo que les rodea, ya que carecen de individualidad²⁰. Si alguna existe en el relato costumbrista es la del narrador, quien aparece menos personalizado en la descripción de tipos que en la de las escenas.

En ellas, por lo general narraciones con movilidad y con una pequeña acción que el autor puede o no haber presenciado, y como lejana reminiscencia de la trama novelesca, el autor monta su artículo sobre un hecho cualquiera, casi siempre intrascendente, que le sirve como mero pretexto argumental —un recuerdo, un paseo, un visitante—. La recurrencia a este marco narrativo será la que actúe de soporte de los más variados temas y descripciones, a menudo animados por personajes. También en estas escenas la realidad se toma como caso generalizador que engloba todas las posibles situaciones concretas y particulares. El autor pretende ofrecer el testimonio de una época, de un ambiente o de un sector social, y por ello abstrae «una» realidad a partir de las múltiples que observa. La realidad está en ocasiones deliberadamente distorsionada. Escribe Montesinos: *La realidad que trata de captar el costumbrismo no está sino raramente considerada en ella misma, por ella misma, sino desde cualquier abstracción moral de la que debe ser un ejemplo; la moral idealiza tipos y caracteres, como en las postrimerías de la picaresca nació la novela de contenido; la peripecia, función de una moraleja banal, no es convincente, ni necesaria, ni interesante*²¹.

Si el propósito del escritor costumbrista —retratar la realidad tal como es apprehendida— no es conseguido siempre puesto que se sirve de artificios literarios, sí es cierto que ese intento de lograr una copia puramente objetiva, estática como un cuadro, provoca un claro alejamiento de lo literario y reduce la creación artística. Dice Mesonero:

*Por lo menos tengo esto de bueno, que no cuento sino lo que veo, y esto sin tropos ni figuras...*²².

En consecuencia, el relato costumbrista deberá poseer, además, como respaldo de esa realidad que plasma fielmente, una cierta contemporaneidad con

¹⁹ *Ibid.*, pág. 103.

²⁰ *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*, págs. 186 y ss.

²¹ *Costumbrismo y novela*, págs. 62-63.

²² «La romería de San Isidro», pág. 63.

respecto a las costumbres, tipos o escenas que describe, característica señalada por Montesinos²³ y M. Ucelay de Cal²⁴.

A pesar del deseo de mostrar una visión objetiva de la realidad, es en el género costumbrista donde la aparición del narrador alcanza mayor relieve e importancia. Su presencia en el relato es continua, y todo aquello que narra está, evidentemente, condicionado por su óptica personal. Las fórmulas con que frecuentemente se dirige al lector, que establecen una relación directa entre quien escribe y quien lee, fruto en gran parte del carácter periodístico del artículo de costumbres, son, en contra de lo que pueda parecer a primera vista, desrealizadoras en el sentido objetivista. El escritor ya escoge elementos que no pertenecen a la realidad concreta que pretende retratar, sino que son una creación personal, un «punto de vista». La narración costumbrista está, más que ninguna otra, en función del público, y de ahí la personalización continua del narrador y del lector y la gran importancia que adquieren las ideas y el medio social en que el escritor se mueve.

A pesar de ello, es en este tipo de literatura en el que con mayor frecuencia observamos la aparición de los seudónimos. El motivo de este hecho no debe ser, como afirma Correa Calderón, el deseo de que ... *el autor no contase para nada (...), y la obra o el artículo lo fuesen todo y tuviesen valor por sí mismos, independientemente de su autor*²⁵ o producto de su «innata modestia», sino que, de acuerdo con J. L. Varela, el seudónimo *permite al autor una cierta distancia personal y una cierta inmunidad observadora, ante un público muy inmediato*²⁶.

El autor, de esta manera, obtiene dos garantías de credibilidad: la de presentarse como un ser real, en contacto con el lector, a quien transmite directamente sus impresiones, y la de aparecer, paradójicamente, despersonalizado. Será «el observador» por excelencia, exento de todo error que se pudiera achacar a la arbitrariedad de cualquier persona que contempla algo y desea comunicarlo, y lo haría reflejando sus propias sensaciones.

En el fondo, la utilización del seudónimo no es más que un proceso de figuración²⁷ mediante el cual el autor queda ficcionalizado, pero esa ficcionalización remite no a un mundo imaginario, sino a la realidad que el observador transmite. El doble juego salvaguarda la objetividad del relato y la personalización del autor.

A pesar del artificio, la literatura costumbrista se caracteriza —rasgo que nos parece fundamental— por la presencia ineludible de ese «observador-narrador», que se identifica las más de las veces con el autor y que, además, participa en el relato a través de la primera persona. Hasta tal punto resulta

²³ *Ob. cit.*, págs. 33-34.

²⁴ *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844). Estudio de un género costumbrista*, Fondo de Cultura Económica, México 1951.

²⁵ Prólogo a *Costumbristas españoles*, pág. LXXXV.

²⁶ Introducción a *El costumbrismo romántico*, Magisterio Español, Madrid 1970, pág. 11.

²⁷ Vid. W. MIGNOLO: *Elementos para una teoría del texto literario*, Crítica-Grijalbo, Barcelona 1978, pág. 239.

imprescindible la presencia del narrador personalizado que algún crítico ha considerado el costumbrismo como una derivación de la literatura autobiográfica. Para Sánchez Blanco, por ejemplo, la evolución se produce cuando en la autobiografía (Mor de Fuentes: *Bosquejillo de vida y escritos la impresión del mundo exterior sustituye al ensimismamiento o a la anécdota personal. El héroe de la autobiografía abandona progresivamente la perspectiva de la voluntad, deja de atender a las propias obras, para narrar lo vivido como puro observador y espectador. Las sensaciones, lo que ve y lo que oye, no los sentimientos o razonamientos, se convierten en el objeto de la autodescripción. En esto se puede constatar la evolución hacia el género costumbrista, cuya forma autobiográfica es evidente. Los cuadros de costumbres son vivencias de un espectador, más o menos explícito en la acción narrativa, aunque sólo sea bajo la utilización de pseudónimos como «El solitario», «El curioso parlante», etc.*²⁸.

La apariencia del costumbrismo, en efecto, es la del relato autobiográfico que pone el acento en lo exterior. En ese caso, más que del relato autobiográfico, provendría de las memorias, en las que el autor pretende dejar constancia de acontecimientos externos a él, pero que de alguna forma presencié y vivió. Habría que retraer, entonces, las fechas de la evolución de la autobiografía al costumbrismo, pues ya a principios de siglo podría hablarse del género. Las diferencias, sin embargo, entre memorias y costumbrismo son obvias: la realidad que se pretende constatar en las memorias carece de abstracción, y la figura del narrador-personaje es una constante a través de todos los hechos narrados. El costumbrista tipifica la realidad, y ésta incluso está ficcionalizada, pues el argumento de que se sirve suele ser imaginario. En cualquier caso, lo que de común existe entre ambos géneros es el deseo de fijar una realidad en el tiempo, bien por su importancia histórica o social (memorias), bien por su caducidad (costumbrismo). El caso de Mesonero puede servir de ejemplo: atraído por recoger los hechos y circunstancias de su tiempo, añade a su producción costumbrista las *Memorias de un setentón*. Puede afirmarse así, con Sánchez Blanco, que en el costumbrismo *aparece diáfananamente la conciencia del tiempo en cuanto que los cambios materiales y políticos de la sociedad van marcando las etapas de un espectador que vive conscientemente la dialéctica de lo que es y lo que fue. Sin esta perspectiva subjetiva el costumbrismo resulta inexplicable*²⁹.

La organización del enunciado narrativo, tal como la propone Walter Mignolo³⁰ aúna el nivel discursivo (que alude a los elementos «reales» de la comunicación literaria, emisor y receptor o, lo que es lo mismo, autor y lector) y el nivel contextual (constituido por el narrador-destinador y el narratorio o destinatario interno del relato) en la sola figura de la voz narradora. Esta, al identi-

²⁸ «La concepción del 'Yo' en la autobiografía española del siglo XIX: de las *Vidas* a las *Memorias y Recuerdos*», en *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, año XV, n.º 29 (1983), págs. 39-46, pág. 42.

²⁹ *Ibid.*, pág. 41.

³⁰ *Ob. cit.*, págs. 147 y ss.

tificarse siempre con el autor, incorpora un elemento contextual al segundo nivel enunciativo, de la misma manera que la figura del lector, constantemente aludida, accede también al discurso más que como lector virtual —todo posible lector— como narratario (y en el caso de Larra, en ocasiones, incluso como personaje). Puede decirse que el plano discursivo llega a veces a estar integrado por figuras contextuales: tal es la importancia que en el relato costumbrista cobran el autor y el lector. En consecuencia, se produce una profunda implicación entre lo ficticio y lo real. Dicho de otra manera: se intenta ofrecer la creación literaria con todas las apariencias de la realidad. De ahí las constantes alusiones del narrador a su condición de escritor, inserto en el entorno «real» que se pretende trasladar al artículo de costumbres. La contextualidad funciona en el discurso como fuerza motriz. De la intensidad y matices que adquiera la interrelación de ambos niveles pueden deducirse, incluso, distintas actitudes costumbristas.

Así, y utilizando como referencia la obra de las tres figuras que popularizan —y de alguna manera sientan sus bases— el artículo de costumbres, se observa con facilidad que el uso concreto de la primera persona narrativa y la peculiar configuración de la enunciación determinan unos textos diferentes. Estébanez Calderón no rebasa los límites del marco narrativo: más que introducir la figura del autor (identificada, claro está, con el narrador) en el nivel discursivo, es el propio narrador el que prácticamente, y salvo contadas ocasiones, se mantiene al margen del discurso, y raras veces también se personaliza, convirtiéndose en personaje, dentro de la historia. Se limita a asumir las condiciones narrativas como norma costumbrista impuesta por el género: el narrador se reconoce autor y, además es testigo de lo que narra. Transmite una realidad sin preocuparse excesivamente por afirmar su veracidad, de ahí que no insista en su calidad de testigo. Tampoco la enjuicia. Frente a la postura de Larra e incluso de Mesonero, con un carácter social evidente, Estébanez se preocupa más por la estética de sus relatos que por su función o sus efectos. La técnica narrativa puede entenderse en su obra como recurso retórico.

Mesonero insiste más en la misión «realista» del costumbrismo, acentuando siempre su condición de transmisor de la realidad. La primera persona narrativa está utilizada con más fuerza. No sólo identifica su calidad de autor y narrador: la personaliza también con circunstancias o experiencias propias, introduciéndose como personaje del relato en el nivel discursivo, bien para corroborar la veracidad de la realidad que transmite, bien como recurso argumental anecdótico. Sin embargo, no se incluye dentro de la realidad ni incluye al lector. El hecho de sentirse inmerso en un determinado grupo social, para el que escribe, implica no un enfrentamiento del «yo» con el mundo, sino de un «nosotros» con el resto: los conservadores frente a quienes supongan el menor intento de desestabilización, y a éstos dirige exclusivamente su sátira. Este hecho le convierte en un escritor clasista, cuya personalización no va más allá de la necesaria para combatir —o elogiar— determinados aspectos de la realidad, por lo general superficiales. Su intención primordial es la de fijar literariamente una realidad que ve en peligro de desaparición.

Frente a esto, el individualismo crítico e intelectual de la obra de Larra. La primera persona como recurso narrativo supera la función que le asignan los cánones costumbristas. El autor-narrador no es un simple transmisor fiel de la realidad. La completa personificación e identificación del hombre con el autor y el narrador condiciona sus escritos hasta tal punto que la realidad no es transmitida —a pesar de los rasgos costumbristas inevitables (tipificación, abstracción, utilización de personajes como recurso argumental...)— como algo distante y abstraído. El propio narrador se introduce en esa realidad y se convierte en parte integrante del mundo narrativo. Puede así juzgarlo o criticarlo de la misma forma que se permite enjuiciar también al lector como a un miembro más del universo literario. El narrador se sitúa individualizado junto al lector para que la realidad que pretende comunicarle deje de ser una abstracción y pueda ser presentada como algo cercano y concreto. La personalización del autor-narrador, lindando con el autobiografismo, hace que Larra se convierta en el centro de esta realidad. De este modo puede influir en el lector e imponerle un punto de vista. La crítica realizada a la realidad llega al lector y puede ser por él comprendida, y, si no aceptada, reconocida. Larra, a través de su obra, donde manifiesta su ideología a través de la primera persona, se nos ofrece como un intelectual que somete a crítica y razón la realidad. En absoluto se siente conforme con ella. Es un progresista, y su deseo de cambiar la sociedad en que vive se trasluce con diaphanidad en sus narraciones.

Puede hablarse, por lo tanto, a través del análisis de la instancia narrativa, de un costumbrismo aséptico, casticista y esteticista, el de Estébanez Calderón, y de dos líneas de carácter social: una tradicional, representada por Mesonero, y otra progresista, cuya figura indiscutible es Larra. El hecho de que el autor-narrador-personaje se introduzca en el nivel discursivo —y no sólo como espectador— permite ofrecer una toma de postura frente a la realidad y al mundo, un punto de vista voluntariamente asumido y declarado que, en suma, es un auténtico realismo. Realismo subjetivo que, quizás, es el único realismo posible.

Entendiendo que el realismo no debe ser considerado como una visión impersonal y estática —que, de todas formas, ha de estar sometida al enfoque del narrador—, sino que el verdadero realismo consiste en declarar abiertamente una toma de postura, un punto de vista ante la realidad exterior, siempre ineludible³¹, el costumbrismo, género que pretende reproducir fielmente la realidad, entraña una íntima contradicción: por una parte, la realidad transmitida suele ser una abstracción; por otra, la adopción de un punto de vista «realizador» está confirmada a través de la primera persona narrativa.

Vistas así las cosas, el costumbrismo se ofrece como el inicio del realismo no sólo por el prurito de captar la realidad contemporánea en sus mínimos detalles, sino también porque se acerca, en cuanto a técnica narrativa se refiere —más quizá que las llamadas novelas realistas— a lo que entendemos como

³¹ Vid. O. TACCA: *Las voces de la novela*, Gredos, Madrid 1967, págs. 76-77.

realismo en la visión del mundo. Que la abstracción de que adolece imprima a la realidad reflejada un carácter tópico supone, evidentemente, una grave rémora. Pero no ocurre esto en toda la producción costumbrista: ahí está la obra de Larra.

Así pues, la presencia de una primera persona, catalizadora y transmisora de la realidad, resulta ser elemento necesario en la configuración del género costumbrista. Si hubiéramos de ofrecer una aproximación a su definición, este rasgo sería insoslayable: habría que entender como artículo costumbrista toda narración que goce de autonomía con respecto a la novela, de breve extensión y rasgos periodísticos, que pretende ser fiel reflejo de una realidad directamente observada, por lo general abstraída y generalizada. Con frecuencia se inserta en un marco narrativo que hace referencia a anécdotas personales del narrador. Posee en la mayoría de las ocasiones una estructura determinada: planteamiento inicial de una situación, individual o colectiva, o una reflexión del autor; siguen el desarrollo de la descripción o de una breve acción y unas conclusiones finales que responden a la intención previa del escritor, que deja constancia del valor de lo escrito como documento de época, clase o grupo. La primera persona es la instancia narrativa obligada en su especial configuración del enunciado, cuya intención es la de conferir apariencia de realidad al relato. De ahí que se admita la ineludible existencia del entramado de la ficción, esto es, la presencia —e imprescindible función— del autor-narrador, transmisor e intérprete del entorno.