LOS LÍMITES DE LA REPRESENTACIÓN EN LA LÍRICA COSTUMBRISTA

I. La evaluación crítica de los géneros literarios del costumbrismo ha soslayado la poesía costumbrista y sólo S. García Castañeda acota el marco de una "poesía satírica, festiva y de costumbres" que permite contextualizarla históricamente como expresión de la divergencia de estilos y actitudes poéticas en la producción lírica de los años cuarenta [1]. Entendiendo el romanticismo como categoría de la historiografía literaria, la poesía costumbrista se integra en un "sistema histórico polifónico"[2] en el que se articulan simultáneamente posturas ideológicas muy dispares. Esa diversidad se comprueba contrastando la diferente condición del "fin moral" que Larra y Mesonero atribuyen a la escritura costumbrista; mientras que el primero se identifica con la dimensión radicalmente crítica de Balzac como "escritor de costumbres" al presentar "un abismo insondable, un mar salobre, amargo y sin playas, la realidad, el caos, la nada"[3], en la visión de la sociedad de los "cuadros crítico-morales"[4] de Mesonero y buena parte de las publicaciones costumbristas se manifesta una ideología conservadora y burguesa que, inspirada en una honda crisis de identidad nacional[5], proyecta - de acuerdo con D.L. Shaw - la identidad nacional en el espejo de la "otredad pintoresca"[6] del país. En este sentido es significativo que Mesonero pondere "el festivo lenguaje de la crítica" de costumbres en el *Panorama matritense:*

> Las costumbres de la que en el idioma moderno se llama *buena sociedad,* las de la medianía y las del común del pueblo tendrán alternativamente lugar en estos cuadros[7].

[1] *Las Ideas Literarias de España entre 1840 y 1850* (Los Angeles/London 1971), *vid.* especialmente pp. 8 y 88-94.

[2] J. Escobar, "Narración, descripción y mimesis en el "cuadro de costumbres": Gertrudis Gómez de Avellaneda y Ramón de Mesonero Romanos", en *Romanticismo 3-4.* Atti del IV congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano (Bordighera, 9-11 aprile 1987). La narrativa romántica (Genova 1988), pp. 53-60), *vid.* p. 54.

[3] "Panorama matritense. Cuadros de costumbres de la capital observados y descritos por un curioso parlante" (I y II), en *Obras de D. Mariano José de Larra (Fígaro),* II. Edición y estudio preliminar de C. Seco Serrano (Madrid 1960), pp. 238-245 *(vid.* pp. 239-240).

[4] "El Observatorio de la Puerta del Sol", en *Obras de Don Ramón de Mesonero Romanos.* Edición y estudio preliminar de D. Carlos Seco Serrano (Madrid 1967), vol. II, p. 11.

[5] D.L. Shaw, "La reacción anti-romántica en España", en *Modern Language Review,* 63 (1968), pp. 600-611, y M. Cornelias, "El costumbrismo antirromántico" en este mismo volumen, pp. 89-101.

[6] "La pintura... festiva, satírica y moral de las costumbres populares", en este volumen, pp. 299-303.

[7] "Las costumbres de Madrid", *op. cit.,* vol. I, p. 39.

El objeto de la representación legitima en el costumbrismo la elección del ámbito urbano o rural en lugar de espacios fantásticos, la preferencia de lo pintoresco y lo cotidiano a lo sublime y lo visionario. Igualmente predomina lo castizo o ranciamente español en detrimento de una dimensión espacial-temporal más universal. También es obvio que asuntos históricos cedan paso a una descripción de la realidad contemporánea en aras de la conservación o recuperación nostálgica del pasado y no como crónica de las transformaciones económico-sociales del momento[8]. Mientras que esta red de oposiciones temáticas y motívicas determina el lugar específico de la poesía costumbrista en el conjunto de los géneros románticos, su punto de convergencia con otras tendencias lo marca el carácter estético de la representación de la realidad.

Sin menoscabo de los complejos problemas definitorios inherentes al costumbrismo [9], cabría precisar los límites de su vertiente lírica teniendo en cuenta, a nivel de representación, la multiplicidad de registros lingüísticos y figurativos propios del romanticismo y considerando como sus formas específicas en verso los mismos "cuadros que ofrezcan escenas de costumbres propias de nuestra nación" y los "tipos o figuras" a que alude Mesonero en los dos artículos citados. Tales *artículo-poemas* tuvieron cabida en los periódicos donde aparecían los artículos en prosa y así alude un redactor a la mera sustitución de prosa por verso al ser publicado en el *Semanario Pintoresco* (1841) "Una beldad parisiense", el *romance satírico* que Mesoneros había escrito para el "Album" de "la excelentísima señora doña Dolores Perinat de Pacheco"[10] con ocasión de su boda:

> El presente romance, cuadro satírico de costumbres de París, fue escrito en aquella capital por el CURIOSO PARLANTE, y no habiendo podido tener cabida en el número de hoy el artículo continuación de RECUERDOS DE VIAJE, por su misma extensión, se inserta en su lugar esta composición del mismo autor como análoga también al propio objeto. (VI, p. 198)

[8] J. E Montesinos, *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española* (Berkeley/Los Angeles 1960), *vid.* p. 44.

[9] Vid. L. Romero Tobar, *Panorama crítico del romanticismo español* (Madrid 1994), pp. 397-430, la "Introducción" de E. Rubio Cremades a su edición de R. de Mesonero Romanos, *Escenas y tipos matritenses* (Madrid 1993), pp. 37-51 y el ensayo de E. Correa Calderón, "Los costumbristas españoles del siglo XIX", en *Bulletin Hispanique*, 51 (1949), pp. 291-316.

[10] *Vid.* R. de Mesonero Romanos, *Escenas matritenses.* Estudio preliminar, bibliografía y notas de C. Sáinz de Robles (Madrid 1945), p. 955.

Entre los artículos versificados de Mesoneros, E. Rubio Cremades enumera "El paseo de Juana", "El coche simón", "Requiebros de Lavapiés" y "Una junta de cofradía"[11] y se podría ampliar la lista con otras composiciones publicadas en el *Semanario Pintoresco* como la subtitulada "Los recuerdos del anciano en las calles de Madrid" (VIII, 1843) o, apurando los límites acotados, algunas de las "Poesías festivas" incluidas en el apéndice de las *Escenas matritenses* de 1851 (p.ej., "Los misterios de Madrid. Romance" y, quizá, "La Cuaresma" de 1828). También S. Estébanez Calderón aportó tempranos ejemplos de cuadros versificados con "La niña en feria" y "La miga y la escuela", publicados en *Cartas españolas* (1832) e incorporados luego a las *Escenas andaluzas.* Aun más próximas a los poemas-cuadros de Mesonero se podrían considerar otras composiciones aparecidas en el *Semanario Pintoresco,* como el romance festivo "Una noche de broma. Romance" (III, 1838) y otros textos como "La andaluza" de Fermín Caballero en el mismo volumen, "Dos marineros" de A. de Orihuela al que antecede la indicación "Costumbres andaluzas" (VII, 1842) o "Un baile en el Ampurdán" de Josefa Masanes (VIII, 1843) que troca el molde del romance narrativo por el de la canción popular. Sin duda se encontrarían más poemas descriptivo-narrativos de corte costumbrista rastreando otras revistas contemporáneas como *El laberinto* que, en 1843, incluye una composición de Antonio Flores ("Lances de Madrid-La casa de juego", fechada en 1842) y un romance satírico de J. Martínez Villergas que escenifica las diatribas contra el matrimonio de dos solteronas a quienes el narrador sorprende "Huyendo yo cierta noche / del bullicioso concurso / que cruza de la Cibeles / a la fuente de Neptuno" (p. 255).

También *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-44) contienen dos artículos en verso que retratan festivamente sendos tipos: "El cartero" de Eduardo Asquerino y "El calesero" de J. Martínez Villergas. El *corpus* textual se engruesa, además, con poemas que otros autores incluyeron en sus volúmenes de poesías como ocurre con "Una audiencia" de F. González Elipe *(Poesías,* 1845), publicado a su vez en el *Semanario Pintoresco* (X, 1845) o el de "Los toros de Jerez" (1846) y "Costumbres andaluzas. La feria de Puerto Real" (1847) de Eduardo Asquerino que forman parte de sus *Ensayos poéticos* de 1849 [12]. Unicamente las *Poesías andaluzas* de T. Rodríguez Rubí (1841) delatan globalmente, como poemario, una neta concepción costumbrista. De las trece composiciones - entre ellas varios extensos *cuentos* en verso y en su mayor parte romances jacarandinos - fueron especialmente encarecidas en su momento "Votos y juramentos" y "La venta del jaco" (esta última se publicó en el *Semanario Pintoresco,* VII, 1842); se podrían destacar como escenas o tipos "El jaque", "Roque y Antón", ¡A los toros!" y "La buena ventura".

[1] *Op. cit,* p. 37.

[12] S. García Castañeda también incluye en su catálogo de poetas costumbristas, entre otros, a S. López Pelegrín y plantea la pertenencia al género de los epigramas de Martínez Villergas y sus numerosos imitadores *(op. cit.,* p. 88).

El caudal de textos aducidos y la preferencia del romance justificaría acuñar el término de *romance pintoresco* por oposición al *romance histórico.*

Una reseña de estas *Poesías andaluzas* en *El Iris* acota los límites más estrictos de la poesía costumbrista en oposición a la poesía romántica de aliento filosófico y cósmico:

> Menos ambicioso que otros muchos poetas que anhelan abrazar en sus cantos el círculo del mundo y aun les parece poco, acaba de publicar el Sr. Rubí una colección de escenas de su patria. Las costumbres andaluzas han hallado un *pintor excelente.*[13]

Lúculo resalta la fiel observación de *tipos* y *costumbres* ("una pintura exacta y poética"). Contrabandistas, bandoleros, majos y jaques, "retratados con admirable verdad [...] tales como son en sí", y la imitación del "mismo lenguaje pintoresco que usan" aquilatan el atractivo de esas estampas andaluzas. La reseña de Mesonero en el *Semanario Pintoresco* (VII, 1842) incide en el valor de los poemas como "pintura de costumbres", constata la "verdad nada exagerada de los cuadros", encarece "el halagüeño remedo del lenguaje conversacional de los hijos de la Bética" (p. 38) y esboza las perspectivas de un género costumbrista ampliamente cultivado y atento a "escribir en versos costumbres y personajes tan propios de una poética fantasía, y que perderían mucho reducidos a modesta prosa" (p. 39). Por tanto, las reseñas destacan dos elementos básicos de la representación (la pintura de la realidad y la imitación del lenguaje conversacional o dialectal) que plantean la función estética de la *mimesis costumbrista* - según propone J. Escobar - como "mimesis local y circunstancial en analogía con la verdad histórica" en aras de una "representación imaginaria de la sociedad"[14]. Estas premisas - validas igualmente para los poemas costumbristas - delatan la función estética de una representación apuntalada por estrategias de constitución textual basadas en procedimientos figurativos.

II. El cuestionamiento aislado de la *imitatio naturae* durante el siglo XVIII (p. ej. por J.J. Breitinger, J. Addison, D. Diderot o K.Ph. Moritz)[15] y su progresiva superación

[13] "Poesías andaluzas de D. Tomás Rodríguez Rubí", *El Iris,* II, 1841, pp. 124-128; vid. p. 124).

[14] "La mimesis costumbrista", en *Romance Quartely,* XXXV (1988), pp. 261-270 (vid. pp. 262 y 265).

[15] Vid. U. Hohner, *Zur Problematik der Naturnachahmung in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts* (Erlangen 1976) y G. Gebauer/Ch. Wulf, *Mimesis. Kultur-Kunst-Gesellschaft* (Hamburg 1992), pp. 215-303.

en la estética y literatura modernas desde el romanticismo corren parejos a la toma de conciencia de la insuficiencia del lenguaje poético[16]. J. Escobar ha defendido convincentemente la modernidad de la *mimesis costumbrista* basándose en la constitución metaficcional del cronista de costumbres como una figura de autor, en la intencionalidad *moral* del discurso y en la suplantación de la retórica aristotélica por la imaginación y la observación del *flâneur-,* particularmente interpreta los artículos "La romería de San Isidro" (1832) y "La dama de gran tono" (1843) como refutación autorreflexiva e irónica de las pretensiones de una escritura realista que, no contentándose con presentar un espejo de la naturaleza humana, ambiciona describir fielmente - como a su vez insiste Larra en su reseña del *Panorama matritense* -al hombre y la mujer en la sociedad. A la vista de ese imperativo, J. Escobar define la mimesis costumbrista como "figuración narrativa y descriptiva de lo local y circunstancial" [17].

La "admirable verdad" plasmada en los cuadros de costumbres no excluye una representación subjetiva de la realidad que abarca - como se indica en un artículo programático del *Correo Literario y Mercantil* (n° 8, 1828) - "todo lo que nos ha llamado la atención a nosotros" y que resulta de un saber "mirar desde el verdadero punto de vista"[18]. En el artículo liminar de las *Escenas matritentes* (1836) Mesonero sitúa su posición en un "observatorio moral", en un "laboratorio" y, al mismo tiempo, enfatiza la imparcialidad de su visión de Madrid y su pueblo aludiendo a los "infinitos lados del prisma por donde le contemplamos" de modo que el "bosquejo fieJ, *aunque incorrecto" en los artículos resulta del punto de vista del* observador; en este sentido Mesonero enumeraba en "Las costumbres de Madrid", entre las condiciones básicas del cronista de costumbres, junto al "genio observador", "una imaginación viva" y "una sutil penetración"[19]. Por su parte, al evocar en la reseña del *Panorama matritense la* tradición literaria del cuadro de costumbres, Larra pone de relieve *el carácter ficcional de* esa recreación de la *realidad* mediante "pequeñas formas dramáticas, cortas invenciones verosímiles" (p. 243). Aunque, desde la atalaya de la novela realista, sea legítimo minimizar los elementos imaginarios de los artículos de costumbres reduciéndolos a "fragmentos de ficción sometidos a una instancia enunciativa"[20], desde la óptica del siglo

[16] J. Gómez-Montero, *Die Unzulänglichkeit der poetischen Rede. Studien zur frühen Lyrik derModerne in Spanien (J. de Espronceda-G.A. Bécquer-R. de Castro-R.M. del Valle-Inclán-A Machado)* (Colonia 1996; en vías de publicación).

[17] "Narración, descripción y mimesis..." *(vid.* pp. 55-56).

[18] Página 3, *apud J.* Escobar, "'Costumbres de Madrid'.- Influencia de Mercier en un programa costumbrista de 1828", en *Hispanic Review,* 45 (1977), pp. 29-42 (citas en pp. 36 y 38).

[19] *Op. cit.,* pp. 9-11.

[20] L. Romero Tobar, *op. cit.,* p. 428.428.

precedente, conviene resaltar el descentramiento de la realidad y de la representación que operan las particulares formas de enunciación. Es el mismo Larra quien precisa que, para acertar con "los verdaderos trazos que bastan a dar la fisonomía", el escritor de costumbres pergeñará "bosquejos parciales" que "estriban más que en el fondo de las cosas en las formas que revisten y en los matices que el punto de vista les presenta" (p. 239). Con ese criterio selectivo, el texto se erige en un espejo ilusorio, la representación simula una mimesis de lo particular provocando un *effet de réel* (R, Barthes)[21] y la figura de autor finge la observación de la realidad para manipularla desde su parcial perspectiva. Estos presupuestos permiten fundamentar críticamente la escritura costumbrista y sus géneros - aun a sabiendas de su deuda para con la idea ilustrada de imaginación y de su vinculación a la prensa satírica dieciochesca[22] y a pesar de ser subsidiaria de una intencionalidad moral - en el acto estético que supone la perspectivación del texto, la enunciación irónica y el desenmascaramiento implícito o explícito de la ilusión mimética.

III. A las *Poesías andaluzas* de T. Rodríguez Rubí precede una epístola 'A Fa-bio" que focaliza explícitamente la escritura poética al cuestionar su identidad nada más anunciarse el carácter de las composiciones reunidas en el volumen:

> [...] esta flamante colección de varias
> festivas andaluzas poesías.
> ¡Poesías!!!... ¡Buen Dios!... qué he pronunciado!
> ¡Ay Fabio!... [...]
> Si dije poesías, versos sólo
> mi intento fue decir... [...]
> Llámalos versos, como yo los llamo
> o bien prosa ordenada en rengloncillos,
> igual es para mi de cualquier modo
> y tanto me da[23].

El autor se proyecta en una figura ficcional y la indiferencia marca su actitud ante el texto supeditando la actividad poética al mero interés comercial del editor ("Tiré esas lineas / por complacer al Editor famoso / que lo que escribo metaliza y compra", p. 4).

[21] R. Barthes, "L'effet de réel", en R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Wath, *Littérature et réalité* (Paris 1982), pp. 81-90.

[22] *Ibidem,* pp. 398-400 y 414-418. En cuanto a la tradición de la *poesía festiva* desde la Ilustración, *vid.* J. García Mercandal, *El humor en la prensa española* (Madrid 1966) y la antología de J.L. R. de la Flor, *Un siglo de poesía satírico-burlesca periodística (1832-1932)* (Madrid 1993).

[23] *Poesías andaluzas por Don Tomás Rodríguez Rubí* (Madrid: En la imprenta de Yenes, 1841).

Este desapego irónico se decanta en otras composiciones, como en el *cuento* "Quien mal anda, mal acaba", cuando el narrador abandona su posición neutral inmiscuyéndose en el curso del poema para eludir algunas escenas (p.ej. la descripción de unas bodas: "Perdona, lector amado, / si eres casado [...] sabrás", p. 137) o para invitar al lector a seguir o no el hilo de su relato:

> Entremos a ver la fiesta,
> lector, si el entrar te agrada,
> y si no yo entraré solo
> porque estas fiestas me pasman. (p. 146)

Así, la arbitrariedad del acto poético pone en entredicho la continuidad o no del texto. Estos procedimientos son frecuentes en las "festivas poesías" y recurren en los *cuentos* de las *Poesías jocosas y satíricas de Don Juan Martínez Villergas* (1842). La relevancia estructural del apostrofe al lector adquiere significancia meta-poética si se enriquece con una reflexión explícita sobre el propio discurso poético como es el caso de una composición festiva del mismo autor redactada para *Los españoles pintados por sí mismos,* "El calesero"[24]. De acuerdo con el propósito del volumen el poema retrata ese tipo (su traje, sus negocios y debilidades), aventura toda una tipología de los variados carruajes que circulan por Madrid y describe su actividad un día de toros, en la fiesta de San Isidro o durante los Carnavales. También en este caso el yo poético deja traslucir su constitución retórica y su función mediadora con respecto a la realidad representada poniendo de manifiesto la factura paródica de un texto que ironiza el discurso y el sinfín de formas estróficas y versos elegidos ("Y si el público recela / que este parto es de luzbel / eche la culpa a Espinel"). Ya el soneto introductorio dirimía lúdicamente el uso de verso o prosa ("¿Echo a cara o cruz? - Arriba, ¡chucho! / ¿Cruz? Bien está..."), pero la textura paródica del discurso poético arremeterá incluso contra paradigmas de la poesía romántica cuando un hipotético lector reclama al autor el inmediato inicio del poema:

> ¡Uste! que es tarde y llueve, no mas prólogo
> que no consiente fárrago el opúsculo, como
> esos grandes, eternales cánticos que otros
> entonan con acento impúdico ya celebrando
> en las doncellas cándidas, la ardiente faz y los
> luceros fúlgidos,
> ya revelando con pasion carnívora
> la intensa llama de su amor sulfúrico, (p. 138)

[24] Cito por *Los españoles pintados por sí mismos* (Madrid: Gaspar y Roig, editores, 1851), pp. 163-165.

Los continuos incisos del narrador en esta composición festiva - que transpone en verso el perspectivismo de las otras descripciones de *tipos* de la mesocracia española - llegan a constituir un espejo irónico de la escritura. El distanciamiento con respecto al texto, la actitud burlesca ante la escritura y la ironización implícita del discurso no resultan tan llamativos en el autor de las *Poesías jocosas* como en poemas de aliento visionario - cuales *El Diablo Mundo* o *María* -, donde reaparecen la mayoría de los procedimientos de constitución textual descritos hasta el momento. Esta coincidencia, que ejemplifica la recurrencia en diversos géneros y el alcance de las técnicas de desublimación de la escritura poética romántica, se manifiesta aún más claramente en el segundo tipo descrito en verso en *Los españoles pintados por sí mismos*. "El cartero" de Eduardo Asquerino desarrolla un motivo central: la caja negra del cartero encierra el mundo ("en tu caja confundida / va con la vida la muerte"). De acuerdo con el género, E. Asquerino describe el trabajo del cartero, las contradictorias expectativas que suscitan sus idas y venidas por la ciudad, las mentiras y verdades que saca a relucir... Conviene detenerse en la inversión irónica y festiva del tópico del *diablo mundo* que acomete E. Asquerino pues se reconocerán las reminiscencias del tema y lenguaje poético espronceda nos:

> ¿Quién en el mundo diría que
> llevas en una caja el placer y la
> agonía? ¡A los unos la alegría y
> á los otros la mortaja! ¡Cuál en
> ella se retrata nuestro bien o
> mal profundo! ¡Allí la fortuna
> ingrata al mundo, dá vida o
> mata, con otro callado mundo!
> Sí, porque allí un mundo va,
> que allí hay dichas, ilusiones, y
> esperanzas, y pasiones; pero...,
> es un mundo que está
> encajonado en renglones.
> **[...]**
> En los cuernos de la luna
> yo ví maridos eternos,
> y á tu llegada importuna
> ¡los ví hundirse! ¡su fortuna
> solo les dejó los cuernos! (p. 164-165)

La interrelación motívica, temática y de dicción entre la poesía festiva costumbrista y la escritura romántica visionaria es evidente y, en este caso concreto, llega al palimpsesto irónico. Además, el sujeto de la enunciación en "El cartero" ofrece una imagen moral de la sociedad desde el punto de vista del tipo en cuestión y, en consecuencia, ese desplazamiento de la perspectiva hasta el mismo objeto de la representación significa implícitamente un desenmascaramiento de la ilusión mimética: la realidad es observada a través del prisma del cartero y se trata de "un mundo que está / encajonado en renglones". Ligando a la subjetividad la observación y, como en "El cartero", utilizando estrategias subjetivas de representación bien sutiles, el *pintor* de *tipos* y *costumbres* ofrece una visión de la realidad conscientemente manipulada en consonancia con su propia imagen moral de la sociedad. Por ello, en función de la relativa autonomía de la constitución textual, la moderna *mimesis costumbrista* debería calificarse de *pseudomímesis*. Ilusión mimética, perspectivación textual y enunciación irónica o autorreflexiva pueden entenderse, en la escritura costumbrista, como una solución estética que supera el conflicto aporético que agarrotaba la representación una vez desechado el principio de la *imitatio naturae* por su insuficiencia para plasmar literariamente las nuevas formas de autopercepción del sujeto en la sociedad moderna. Así, la *pseudomímesis costrumbrista* logra traducir estéticamente el descentramiento definitorio de la subjetividad moderna y la escritura germina en el impulso por recentrarla.

El intento de delimitar con precisión la lírica costumbrista en el concierto de la poesía romántica (temas, motivos y formas de escritura poética) revela sus abundantes puntos de convergencia en cuanto a estrategias de representación, recursos expresivos y modalidades de enunciación, aunque el distante cronista de costumbres las refuncionalice en aras de un aliento narrativo-descriptivo específico. Global-mente, en los cuadros de costumbres y tipos en verso, se transparenta una concepción lúdica de la escritura poética, y la operatividad de estrategias de desublimación - también frecuentes en la escritura visionaria - manifiesta la desintegración de los paradigmas de representación románticos vigentes en los años treinta. Este dato -como indicó recientemente L. Romero Tobar -[25] sugiere la importancia del análisis de las técnicas textuales de representación para precisar la dialéctica de convergencias y divergencias que caracteriza aquellos años de ensanche o crisis en que, también en España, se cultivaron formas específicas de la escritura moderna.

JAVIER GÓMEZ-MONTERO
Universität Köln

[25] *Op. cit.,p.* 418.