

CARLOS AGUIRRE GOMEZ. Costarricense. Profesor en la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la Universidad Nacional y en la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica, especialmente en teoría de la literatura. Ha publicado diversos estudios sobre literatura en revistas nacionales y extranjeras.



**NOTAS PARA UNA DEFINICION
DEL COSTUMBRISMO
COMO GENERO LITERARIO**

CARLOS AGUIRRE

POSIBILIDADES PARA UN ESTUDIO SOBRE EL COSTUMBRISMO

El presente trabajo sobre el Costumbrismo se ordena en torno a un concepto definido sobre el mismo: es una manifestación de la literatura. Se lo comprende como un género ⁽¹⁾ literario, contrapuesto a otras formas poéticas e integrado a un concreto sistema cultural ⁽²⁾: el Romanticismo.

De él pueden señalarse diferentes aspectos como fenómeno humano ⁽³⁾. En primer término, es posible distinguir la estructuración específica de su sentido —lo estético— y olvidarse de su contextualización dentro de la totalidad histórica y social, desde donde se nutre; o sea, no dar pertinencia a las leyes dialécticas que lo rigen. Se lograría ganar, de esta manera, un modelo teórico —abstracto— sobre el mismo; es decir, estructuralista ⁽⁴⁾. En segundo lugar, cabe la posibilidad de buscar una idea de éste a la luz de los principios históricos que lo rigen, cosa que está muy cercana a la naturaleza del conocimiento sociológico. Esto se opone, en cierta medida, a lo señalado anteriormente. Pero todavía se puede pensar en otros modelos epistemológicos mediatizadores que tomen en cuenta aspectos psicoanalíticos o historiográficos ⁽⁵⁾. Cualquier dirección que se tome no agota la complejidad del fenómeno.

El Costumbrismo puede abordarse en muchos campos de la cultura, pero siempre y cuando éstos se vean afectados directamente por aquél: ya sea que se presente como una conciencia desgarrada como ocurre con la novela ⁽⁶⁾, o bien como la formación emergente de la conciencia de un nuevo sistema cultural que se ve fuertemente enraizada en el Costumbris-

mo y que quizá en él encuentre fundamento último de su existencia: el Realismo. Con este ensayo buscamos presentar el Costumbrismo desde diversos puntos de vista para señalar una de las posibilidades de la praxis productiva de la literatura en el Romanticismo, debido a que el Costumbrismo ocupó allí un amplio lugar. Por ello, no despreciaremos el entorno psicológico que, muy concretamente, define la aparición del Costumbrismo y fructificó un sistema literario ⁽⁷⁾ fácilmente tipificable en relación con los anuncios temáticos y con las tematizaciones ⁽⁸⁾ a que se sometió. Nuestra idea sobre el Costumbrismo, igualmente, toma en cuenta los más variados aspectos que lo determinaron en su valor material; o sea, histórico, social o antropológico. Estamos conscientes de que junto a ella hay otras formas de encararlo. Cualquier otra posibilidad de estudio que el lector pudiera encontrar es igualmente válida, debido a que el conocimiento sobre literatura está enmarcado dentro de la perspectiva específica que el imaginario social ⁽⁹⁾ impone al productor o al receptor del mismo, como miembro activo y promotor de la lucha de clases, desde donde parte y bajo cuyas aspiraciones procede ⁽¹⁰⁾.

(2)

EL COSTUMBRISMO: UN GENERO LITERARIO

Si superamos el marco epistemológico logrado por la Fenomenología y posteriormente por el Estructuralismo ⁽¹¹⁾ para comprender el fenómeno literario, podremos visualizar la naturaleza estética del sentido costumbrista.

En nuestro medio, la relación conceptual con la poesía se constituye a partir de esquemas rígidos y preestablecidos en torno a ella. El más usual, como ya se ha señalado en otras oportunidades, es el estructuralista, de herencia fenomenológica; descansa sobre la idea de literatura como una forma de significación lingüística regida por la fantasía, que da lugar a fundación de sistemas imaginarios de carácter ficticio ⁽¹²⁾. Esto ha llevado a la producción y consumo de la literatura bajo modelos específicamente semiológicos, contruidos con el fin de hacer más efectiva la comunicación poética, estructurada en esas mismas dimensiones. El carácter elitista de esta elaboración descansa, pues, sobre la exclusividad del trabajo y de la producción literaria, proyectado a las clases minoritarias, desde donde se la conceptualiza. Presenta diversas variantes; entre las primeras, tenemos el

estructuralismo estilístico —fenomenológico— (Ingarden, Kayser, por ejemplo); últimamente, han surgido formas más elaboradas —lógicas— como los tan traídos modelos de análisis de la literariedad (significación poética) que brindan las escuelas francesas (13). Por la formación ideológica a partir de dichos modelos, afirmar que el Costumbrismo es una forma poética resulta ser algo un tanto sospechoso. No conocemos estudios que se ocupen de ello (14); se toman como poéticas las distintas manifestaciones de la lírica, la dramática; pero, dentro de la narrativa únicamente se consideran como tales la novela, el cuento, el relato, la epopeya (15).

Si algunas veces se ha incluido al Costumbrismo dentro de la producción literaria, se ha hecho por dos criterios: por una obligación (16), o por un criterio extensivo y no mediatizado sobre poesía, como lo hace Cánovas del Castillo, para quien la categoría de lo literario pertenece a todo lo escrito; o sea, a la escritura en términos generales.

La exclusión del Costumbrismo del ámbito de lo poético se debe a que no se consideró su escritura (17), en el momento de su producción, como artística; estuvo emparentada con el diario (el periódico). Mariano José de Larra, por ejemplo, produjo este tipo de escritura en su tarea como periodista; de aquí que el valor de los textos costumbristas participó de la axiología del consumo cotidiano y se confundió con la prensa; o sea que esos textos surgieron con la intención de llenar una necesidad inmediata: para expandir los ratos de ocio de un grupo consumidor que fue, en ese momento, la ascendente burguesía industrializada. La conciencia de la producción poética no se pone de manifiesto en el sentido de los textos; pero su estructuración lo revela, debido a la función que cumplió dentro del proceso general de la comunicación informativa, al estar el “artículo” de costumbres junto a las formas narrativas: en concreto, la novela y el cuento. El libro de José Montesinos, *Costumbrismo y novela*, apunta por esta razón proyecciones directas entre el cuadro costumbrista y la novela (18).

La escritura del cuadro de costumbres tiende a constituir una forma de significación que se mueve entre lo puramente informativo y lo revisionista; este último aspecto, en España, dio lugar a tres tendencias, llamadas escuelas costumbristas (19). De acuerdo con lo que ya se anotó, la escritura costumbrista se ubica dentro de la praxis de la comunicación colectiva, pues allí nació. Aunque muchos “artículos” no se produjeran para hacer-

los parte del periódico, sino del libro, su estructuración sigue mostrando el mismo sentido. Este tipo de texto le dio mucha agilidad al medio periodístico; su aparición fue, prácticamente, diaria, o con cierta regularidad, hecho que le dio el carácter de consumo inmediato.

Para Roland Barthes (20) el imaginario social en Europa y más concretamente en Francia, fue coherente con el sistema social hasta poco antes de 1850. Se caracterizó por estructurarse en torno a un principio que separó entre lo singular y lo diverso; se definió en términos absolutos, dogmáticos, por el primero, debido a que la producción social tendió a reforzar los intereses de la ascendente clase burguesa, que se había desarrollado desde el siglo XVII. La mediación, aparecida entre esta clase y el mundo, fue totalizante, debido al ascendente poder que había venido adquiriendo. El Romanticismo, en este sentido, culmina una unilateral visión de mundo burguesa, propia de la moderna sociedad europea. Todos sus objetivos culturales están envueltos por la misma atmósfera axiológica, que tiende a satisfacer las necesidades de una vivencia cotidiana totalizadora. Su valor histórico, por lo tanto, es elitista y está orientado hacia un consumo semejante. Barthes apunta lo siguiente sobre la escritura poética burguesa:

“El lastre arrojado al mezclar géneros y palabras le permitió preservar lo esencial del lenguaje clásico, la instrumentalidad: sin duda un instrumento cada vez más ‘presente’, pero finalmente un instrumento utilizado sin altura e ignorando toda la soledad del lenguaje” (21).

De acuerdo con las anteriores ideas, el artículo de costumbres es una de las variantes de ese tipo de escritura universal; pertenece, como ya se apuntó, a la escritura periodística; en tanto tal, busca una persuasión didáctica y de entretenimiento. Al igual que los demás textos del período, se orienta hacia un fin pragmático, mediante un sentido estructurado por una enunciación afirmativo-descriptiva (22) de un sistema imaginario que guarda relación inmediata con el referente donde surge; la significación, y de acuerdo con lo señalado por Barthes, es transparente; o sea, pragmática, pues está proyectada a un consumo inmediato. El cuadro de costumbres no presenta la conciencia de un trabajo artístico sobre el sector del mundo al que se refiere. Generalmente, su estructuración semiológica se desborda en un tono narrativo o descriptivo; éste, según se desprende, se integra a la

visión universal y dogmática que tiende a captar totalitariamente la circunstancia concreta; pero lo hace con un tono irónico, pero no degradado, sino eufórico (dogmático). De esta manera, se integra al sentido general del imaginario social y entra en coherencia directa con las posibilidades para el consumo. El “artículo” costumbrista se convirtió así en elemento de gran aceptación para los lectores de periódicos.

Como es lógico suponer, su escritura se contaminó de elementos estéticos, debido a la función que cumplió; pero el valor de uso que la movió llevó a los escritores a no estar conscientes de ello. Es importante señalar, eso sí, que lo estético coloca a este tipo de escritura dentro de lo que se llama subliteratura, cosa que nos mueve a pensar sobre las estrechas relaciones que ésta pueda tener con la escritura folletinesca (23).

En España, Mesonero Romanos, Mariano José de Larra o Serafín Estébanz Calderón, por ejemplo, al escribir operaron ante la realidad, abstraéndola. Crearon tipos y los desarrollaron con una pequeña fábula (tono narrativo) o con un sistema imaginario de una situación abstracta (tono descriptivo). Bajo esa forma, se creó cierto tipo de arte (24). Su



valor radica, específicamente, allí —en la abstracción—. En algunos momentos, casi se confundieron con otros textos periodísticos. Ir más allá de esto, sería forzar el sentido histórico del Costumbrismo; por ello, para comprender el Costumbrismo debe prescindirse de ciertos modelos teóricos para explicar la literariedad, pues los textos costumbristas presentan un escaso valor poético como forma narrativa (25); ya dijimos que se encuentra en la tipificación de las situaciones para comprender las costumbres que se tratan. Los demás elementos: ironía, tono enunciativo, variantes diegéticas (26), etc., materializan el valor pragmático de la conciencia bajo la que se construye este hecho.

A partir de 1850, y debido a la ampliación estructural de la sociedad europea, a la reordenación de ésta y a la causa de la modernización de los medios y modos de producción, la escritura burguesa afloró, junto a la tradicional, en múltiples escrituras subversivas que buscaron ponerse a la vanguardia poética. Se instituyeron diversos sistemas sociales que, paulatinamente, contaminaron cada una de las formas escriturales. El Costumbrismo no escapó a ello. Al aparecer la conciencia burguesa problemática, la literatura se arraiga profundamente en sus propias posibilidades; todas



sus formas se robustecen y continúan como un enriquecimiento de este fenómeno humano.

Bajo las anteriores posibilidades, puede verse el Costumbrismo como una forma poética en que se manifiesta la escritura romántica. Por lo tanto, buscaremos establecer las relaciones que se dan entre el Costumbrismo y la escritura romántica y entre ésta y la burguesa, para determinar la coherencia histórica del hecho que abordamos.

(3)

TIPIFICACION DE LA ESCRITURA COSTUMBRISTA

El sentido costumbrista, según se apuntó, es una forma de mediación en la praxis social burguesa; emerge del horizonte poético —de la narración—. Por el hecho de ubicarse en el periódico, su textura se ve fuertemente determinada por éste, desbordándose en una clara referencialidad informativa —el análisis de *El Duelo*, artículo de Larra ampliará este aspecto—. La escritura costumbrista deviene, así, en la forma rígida y tipificada que acabamos de apuntar. Responde a la naturaleza del diario (periódico) como medio de comunicación masiva.

La formación de un modelo rígido dentro de la escritura costumbrista hizo de ésta un objeto de naturaleza pragmática, antes que estética; su producción y consumo se enmarcaron dentro de los mismos principios que rigieron la producción industrial y que alimentaron el liberalismo; a causa de esto, se le denominó “artículo”, pues vino a llenar la necesidad de un consumo diario; en ella, es posible distinguir algunos actos trascendentales; el primero, y quizá el más importante, es la selección temática: únicamente se toman como temas las costumbres reconocidas; dichos temas están ubicados en un contexto bien concreto y corresponde al medio en que aparece el periódico o la revista; el cuadro o “artículo” sirve así para contextualizar la escritura periodística en una determinada circunstancia histórica; a través de una tematización universalizante (dogmática o iluminista) se integra al imaginario social decimonónico y determina una absoluta coherencia entre el acto de su producción y el de su consumo, debido a que capta la realidad social desde múltiples perspectivas. En la escritura costumbrista encontramos, de esta manera, la proyección del enciclopedismo, forma característica del siglo XVIII. Una investigación bajo esta pers-

pectiva nos permitirá visualizar la naturaleza histórica de las diversas escrituras. Aquí nos contentamos con señalarla. Se instrumenta, por lo tanto, en formas dogmáticas; es decir, los textos costumbristas se tipifican en series temáticas y a través de tematizaciones específicas. Ramón de Mesonero Romanos, Mariano José de Larra y Serafín Estébanez Calderón lograron institucionalizar tres grandes direcciones que encauzan la producción costumbrista en España (27).

De acuerdo con la circulación del periódico o revista, es posible encontrar manifestaciones similares del Costumbrismo en diversas regiones. Una sola lista de títulos arroja, de ya, una reiteración temática y un mismo diseño tematizante, cosa que nos lleva a entrever la naturaleza universalizante y dogmática de este sistema escritural y que ya comentamos. Cuando analicemos *El Duelo* insistiremos sobre esto; por ahora, señalemos una serie de títulos que permitan entrever las proyecciones de lo señalado.

En España, encontramos una colección de artículos de costumbres muy significativas: **Los españoles pintados por sí mismos** (1843-1844). El título arroja algo en común: el tema; al parecer, en él convergen las tres grandes formas de tematización o escuelas que señaláramos. Los cobija, únicamente, el sentido costumbrista de los textos. Dicha publicación es importante, pues evidencia la manera particular en que se proyectará el Costumbrismo español y delimita el marco de referencia para el consumo. Lo anterior no es algo típico del Costumbrismo español, sino del europeo. De Europa pasó a España y de aquí a Hispanoamérica.

En Inglaterra —Londres 1840— aparece el volumen **Heads of the People or Portraits of the English**; pronto se traduce al francés y se conoce en París —1842—, con el título de **Les anglais peints par eux-mêmes**. A partir de aquí, se inicia una generalizada tipificación de la escritura costumbrista. En París, simultáneamente, se publica **Les français peints par eux-mêmes** (1840-1842), seguido también de **Les français peints par eux-mêmes** (en Province) (1841-1842). Sus ediciones se multiplican y el consumo es cada vez, mayor. De aquí, pronto pueden encontrarse títulos similares en diversas regiones europeas; entre los principales, tenemos:

Bélgica: **Les Belges peints par eux-mêmes** (1839-1840).

Berlín: **Berlin und die Berliner** (1840-1842).

En España, como ya anotamos, aparece más tarde que en los otros países y en dos volúmenes, **Los españoles pintados por sí mismos**. Es una publicación que incluyó artículos de los más renombrados costumbristas españoles; allí, lo más importante es el tipo español que encarna las más ricas y variadas costumbres. Por la misma institucionalización y consumo del Costumbrismo, aflora rápidamente en España e Hispanoamérica en títulos y colecciones similares. He aquí los fundamentales:

- 1) **El álbum del bello sexo o las mujeres pintadas por sí mismas** (Madrid, 1843).
- 2) **Los cubanos pintados por sí mismos** (La Habana, 1852).
- 3) **Los mexicanos pintados por sí mismos** (Méjico, 1854-1855).
- 4) **Los valencianos pintados por sí mismos** (Valencia, 1859).
- 5) **Los españoles pintados por los españoles** (Madrid, 1871-1872).
- 6) **Los españoles de ogaño** (Madrid, 1882).
- 7) **Las mujeres españolas, portuguesas y americanas** (Madrid, 1872-1876).
- 8) **Madrid por dentro y por fuera** (Madrid, 1873).
- 9) **Los hombres españoles, americanos y lusitanos pintados por sí mismos** (Barcelona, 1882).
- 10) **Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas** (Barcelona, 1883).
- 11) **Album de Galicia** (El Ferrol, 1897).
- 12) **Los españoles pintados por sí mismos** (Madrid, 1915).

La secuencia cronológica de cada una de las colecciones pone de manifiesto el largo período en que se ha dado la producción de la escritura costumbrista; también, a través de los títulos puede vislumbrarse la rigidez (dogmatismo) que caracteriza al sistema y que lo mantiene casi invariable a lo largo de los años. Conforme se suceden las ediciones, importantes novelistas y cuentistas son incorporados en los diversos tomos. Ello, probablemente, obedece al criterio de los editores que buscaron una mayor proyección para sus tiradas; pero, como es natural, a partir de aquí se propició una conceptualización de la escritura costumbrista en que se fueron perdiendo los límites entre lo periodístico y lo poético. La producción de la novela y del cuento sufrió una considerable contaminación textual, hasta el punto de desbordarse en un movimiento poético llamado Costumbrismo (28).

Para observar más en detalle el sentido costumbrista, analizaremos **El Duelo**; es un artículo de costumbres de Mariano José de Larra. La visión que obtendremos sobre el problema, a partir de él, será muy limitada. Hubiéramos querido incorporar más textos para lograr una idea más rica; sin embargo, la naturaleza de este documento así lo impone.

(4)

ANALISIS DE EL DUELO (*)

El presente cuadro de costumbres fue escrito por Mariano José de Larra en 1835. Tiene por objeto referir, simplemente, un hecho que él mismo, poco tiempo atrás, había presenciado. Su amigo Carlos, hijo del marqués de. . . había casado con Adela; seis meses después de la feliz unión, tuvo que separarse de su esposa, para probar el amor y la fidelidad que ambos se profesaban. Durante su ausencia, el arrogante Eduardo logró seducir a la coqueta mujer, quien se entregó en un alarde de soberbia. Ante la certeza del hecho, Carlos reta a un duelo a su contrincante, para reponer el honor afrentado. El autor sirve como testigo del mismo y allí ve morir a Carlos, por haber dejado en pie su honor y su esposa.

El diseño textual, para la comunicación de este acontecimiento, está hecho desde un punto de vista personal; la conciencia enunciante opera como testificadora de lo ocurrido; esto tiene connotadas implicaciones sociales y personales —el narrador se presenta como íntimo amigo de Carlos y ve en él a un hombre importante para la sociedad—. Bajo esta doble relación con la historia, se configura un

(*) La lectura de esta parte del trabajo resulta más fructífera, si se lee previamente *El Duelo*. En las más conocidas de las ediciones de los artículos de Larra siempre se le incluye.

texto estructurado por un discurso ampliamente reflexivo; incluso, la narración misma del duelo está ubicada en este marco epistemológico de la textura comunicativa y resulta ser esquemática; más adelante, comentaremos este hecho. Ya bien avanzado el relato, el autor afirma:

“La libertad, empero, si no es la licencia de mi imaginación, me ha llevado más lejos de lo que yo pretendía ir: al comenzar este artículo no era mi objeto explorar si las sociedades modernas entienden bien el honor, ni si esta palabra es algo; individuo de ellas y amamantado con sus preocupaciones, no seré yo quien me ponga de parte de unas leyes que la opinión pública repugna, ni menos de parte de una costumbre que la razón reprueba. Confieso que pensaré siempre en este particular como Rousseau y los más rígidos moralistas y legisladores, y obraré como el primer calavera de Madrid. Triste lote del hombre el de la inconsecuencia” (29).



La presentación de un duelo muy concreto brinda la posibilidad para realizar una larga elucubración sobre el sentido histórico y cultural del mismo. Casi unas tres cuartas partes del discurso se consumen en este esfuerzo interpretativo; posteriormente, aparece la escena como recurso explicativo; o sea, con ella se pretende evidenciar al lector la manifestación concreta de lo ganado reflexivamente sobre el complejo histórico social; hay aquí un principio deductivo que lleva la narración a lo pintoresco —el cuadro— para ejemplificar y poder generalizar, concretamente, sobre una realidad inmediata, en torno a la cual se desborda su interés: la sociedad madrileña. El texto anterior representa la clausura de un esfuerzo por abstraer históricamente el sentido del duelo; a partir de aquí, se pasa inmediatamente a configurar la imagen del hecho que pudo presenciar y que se ubica dentro de las manifestaciones del honor. De esta manera, se apunta:

“Mi amigo Carlos, hijo del marqués de... , era heredero de bienes cuantiosos, que eran en él, al revés que en el mundo, la menos apreciable de sus circunstancias. Adorado de sus padres, que habían empleado en su educación cuanto esmero es imaginable, Carlos se presentó en el mundo con talento, con instrucción, con todas esas superfluidades de primera necesidad, con una herencia capaz de asegurar la fortuna de varias familias, con una figura a propósito para hacer la de muchas mujeres, y con un carácter destinado a constituir la de todo el que de él dependiese” (30).

El discurso, a partir de este momento, se resuelve en torno a los pormenores del duelo; sin embargo, la reflexividad es inherente al acto de la enunciación y llega a clausurar la relación comunicativa, así:

*“Un año hizo ayer de la muerte de Carlos; su familia, sus amigos le lloran todavía.
— ¡He aquí el mundo!, ¡he aquí el honor!, ¡he aquí el duelo!” (31).*

Una mirada totalizadora sobre el texto arroja que la estructuración del principio narrativo está regida por la causalidad lógica y no la causalidad virtual; es decir, una fuerte carga conceptual se constituye como la base axiológica del sentido de la significación. La búsqueda de un modelo del duelo, como medio de la interacción social, sirve de plataforma para sentar sobre él la imagen de un encuentro que apenas se enuncia esquemáticamente; la última parte del texto no configura, por esta razón, imágenes vívidas; más bien, son frías y muy racionalizadas. Si la narración se rigiera por el principio de la causalidad virtual, hubiera ocurrido algo muy diferente, pues, a través de un conjunto de imágenes vívidas, se configurarían simbólicamente conceptos que son los que se afianzan en la significación del discurso poético. La novela es uno de los casos más gráficos de lo que apuntamos (32). Al determinar el



honor como elemento básico en la mediación del duelo y desbordar sobre él los esfuerzos para aprehenderlo teórica y analíticamente, encontramos que este tipo de texto mantiene estrechas relaciones con la forma ensayística y la forma novelesca. El estudio de este aspecto nos llevaría a establecer las relaciones entre el sistema literario romántico y la producción social del mismo período; sin embargo, es un tema que dejamos para una investigación posterior.

La proyección de la conciencia narradora sobre el honor, como factor básico para la existencia del duelo, destaca el problema como una costumbre; es decir, intenta comprenderlo como una manera propia de ser el español; ante ella, vemos desplegarse el conocimiento en varias direcciones: en lo histórico, en lo jurídico y en lo moral. En primer lugar, se parte de que el honor es una costumbre absurda que arranca con las sociedades primitivas españolas y se perfecciona con la civilización. En concreto, aquí busca y encuentra posibles determinantes para la existencia de esta institución en España; la hace arrancar de las contribuciones de dos culturas: la de los godos y la de los árabes. Luego, revisa las distintas etapas de la sociedad española y establece algunos paradigmas que le permitan clasificar el duelo que posteriormente mostrará; así caracterizará el sentido histórico de este aspecto de la cultura española; posteriormente, busca las motivaciones para la práctica del duelo. Estas se ubican en dos grandes sectores: en lo social (sobreevaluación del honor como prestigio personal) y en lo jurídico (ante la existencia de normas sancionadoras del acto, éste se practica con mayor intensidad para burlar las prescripciones del ordenamiento jurídico positivo). En el marco de las presentes posibilidades, concretamente se construye un concepto sobre el problema del duelo. En su iluminación teórica, participan diversos campos del conocimiento; ello es un buen indicio para observar la textura ideológica que manejan Mariano José de Larra y cada uno de los escritores costumbristas de este período; en verdad, la ideología del Iluminismo dieciochesco todavía se proyecta en el quehacer intelectual de este momento, que apenas empieza a buscar una definición por la especialización. Junto a consideraciones de carácter político, vemos aparecer las de carácter religioso, moral, jurídico e histórico.

Estos principios, en términos generales, rigen la escritura del texto. Lo fundamental, como hemos visto, radica en la afloración de diversas perspectivas ante un mismo hecho; esto, y de acuerdo con lo que señalará-

mos sobre la producción escritural romántica, nos permite comprender la proyección totalizadora de “El Duelo” en relación con la circunstancia en que está inmerso Mariano José de Larra. Su coherencia histórica —significativa— se da en esta fijación iluminista y enciclopédica. No sólo aquí se presenta este aspecto: cada uno de los artículos de Larra es portador de lo mismo; junto a ello, encontramos una vivencia eufórica del momento y de la costumbre abordada por medio del texto; esto se pone de manifiesto a través de la ironía (tono relativizante) con que se ven las diversas maneras de ser del pueblo español. En este caso, se trata del duelo. Muchos encuentran aquí una posición progresista de Larra sobre la situación española; sin embargo, nosotros creemos que la presente actitud tiene implicaciones directas con la forma de producción que movió a este tipo de escritura costumbrista.

A raíz del predominio de una narración estructurada en torno al principio de la causalidad lógica, las imágenes de la situación resultan ser estáticas; es decir, configuran un marco para un soporte de contenido conceptual que se ha abordado; por esta razón, la verosimilitud encontrada en el texto mantiene estrechas relaciones con los elementos extratextuales; es decir, la significación que la riges es meramente referencial. Aunque su tal amigo Carlos sea el resultado de una abstracción, con su caso hace referencia, de manera directa, a una situación que ocurre en el Madrid de 1835 y que caracteriza a la sociedad española. Por ello, la utilización de modelos para el análisis de literariedad en las relaciones actanciales o en cualquier otro sector de la historia distorsiona, completamente, la relación que podamos tener con el verdadero sentido del texto; aquí, debido a esto, prescindiremos de ellos. Más bien, nos interesa destacar la proyección referencial del sentido textual que se constituye a partir del principio deductivo con que la conciencia narradora ordena la historia. En verdad, esto es un elemento que reordena, coherentemente, el artículo de costumbres con la significación periodística. En parte, podemos ver desplegarse contenidos informativos junto a elementos de otro tipo más que nada reflexivos, que tienden a formar una conciencia u opinión pública. El tono, un tanto indignado con que se cierra el discurso en *El Duelo*, lleva a una incorporación del lector dentro de una posición bien determinada que mancha Mariano José de Larra; también, y junto a lo anterior, el tono jocoso que aparece con el tratamiento de la situación total devela una tendencia a proyectar la lectura periodística para expandir ratos de ocio; el lector está claramente configurado e integrado a una marcada relación de interioridad.



Algunos otros artículos del mismo Larra son quizá más ricos en este aspecto; recuérdese, por ejemplo, *El castellano viejo*, *El album*, *La diligencia* y la casi totalidad de su producción.

El presente “artículo” de costumbres y la mayoría de ellos no desarrolla ninguno de los estratos imaginarios de la historia. Unicamente, se presentan apenas señalados. En este caso, es imposible determinar el espacio geográfico en que tiene lugar la acción del duelo; de sus personajes, sí es un poco más rica la descripción de algunos caracteres psicológicos, aunque no físicos; en algunos otros cuadros de costumbres, estos últimos elementos son más amplios. Ello es posible debido a que debe llevarse al lector algunos aspectos que despierten su curiosidad y configuren el tiempo de la lectura en forma más minuciosa; “*El castellano viejo*”, en este sentido, es un artículo muy rico. Tal y como lo apuntábamos, las relaciones actanciales no tienen ninguna importancia en tanto tales. Unicamente, interesa mostrar el resultado de éstas para destacar alguna costumbre. En el caso de la muerte de Carlos, éste es víctima de una costumbre y a través de la cual Eduardo operó como simple agente. La responsabilidad descansa sobre la figura del duelo. Por ello, el imaginario de la historia configura esquemáticamente un modelo de estas posibles relaciones humanas. Leamos con detenimiento la constitución de éste:

“Se eligió el terreno, se dio la señal, y los dos tiros salieron a un tiempo: de allí a poco había expirado un hombre útil a la sociedad. Carlos había caído, pero habían quedado en pie su mujer y su honor” (33).

Lo que hemos logrado evidenciar, con el análisis de este cuadro de costumbres, nos permite ganar un concepto bien definido sobre la natura-



leza de la escritura costumbrista española; ésta, según se puede desprender, guarda estrechas relaciones con el sistema de los modos de producción social románticos. En buena medida, el Costumbrismo decimonónico es la maduración de una forma de escritura que se empezó a gestar con la aparición de la moderna sociedad burguesa europea en el siglo XVII. En este trabajo, no se han podido establecer las secuencias de la evolución de la misma. Únicamente, se ha tenido como punto de referencia la obra de los tres más renombrados costumbristas españoles: Mesonero Romanos, Larra y Estébanez Calderón para formular un modelo sobre este tipo de escritura que, ya institucionalizada, se convirtió en un medio de relación social de la clase burguesa. En buena medida y por dicha razón, es posible encontrar una estabilización de actitudes que fructificó en las tres llamadas escuelas costumbristas hispánicas que se proyectaron hasta Hispanoamérica.

(5)

SISTEMA LITERARIO COSTUMBRISTA Y SISTEMA SOCIAL ROMANTICO

Lo que hemos logrado evidenciar, con el estudio del anterior "artículo" de costumbres, nos permite ganar una idea bien definida sobre la decimonónica escritura costumbrista española. Esta culmina en una forma escritural que se empezó a gestar con el arranque de los modos burgueses de producción social en el siglo XVII.

En apartados anteriores, hablamos sobre la deuda que tienen Mesonero Romanos, Larra y Estébanez Calderón con el enciclopedismo dieciochesco. Además de ello, es posible encontrar en sus obras toda una actitud

que viene de más allá y que arranca con Cervantes, Quevedo y otros escritores españoles. Estos últimos inauguran una producción poética que satisface el consumo burgués y se estructura en torno al principio que lleva a la literatura a servir de medio para el entretenimiento. Miguel de Cervantes, por esta razón, consolida la forma novelesca, uno de los medios más típicos de la cultura burguesa y que tuvo su máximo esplendor en el siglo XIX, cuando precisamente este tipo de cultura había alcanzado su máximo desarrollo (34). Por la pertenencia al mismo sistema de valores que estructura la producción social burguesa, entre el cuadro de costumbres y la novela se dieron relaciones intertextuales. Naturalmente, pertenecieron a distintos sectores de la cultura, pero participaron en común de las posibilidades de la praxis social a través de la comunicación lingüística; quizá, por esto se pueden encontrar contaminaciones estéticas en los artículos costumbristas. Los diferentes escritores costumbristas, antes que poetas, fueron periodistas; sin embargo, debido a que la especialización en los campos de la cultura todavía no se daba, muchísimos de ellos fueron misceláneos. En el análisis anterior del texto de Larra, pudimos ver cómo se confunden las preocupaciones del jurista, del historiador, del político y hasta del moralista. A partir de tan peculiar textura ideológica que estructuró la praxis de la cultura romántica, los escritores mismos no lograron visualizar el valor específico de su quehacer; en muchas ocasiones, lo hicieron con la lúcida conciencia de poetas. Uno de ellos —Mesonero Romanos— llama “novelas” a los cuadros de Víctor Etienne y admite encontrar allí una decidida motivación para producir su escritura. Cuando ello se dio en los escritores, la lectura operó en semejante dirección y llevó el concepto de Costumbrismo a los terrenos de la poética; debido a esto, es interesante observar las determinaciones a que el sentido costumbrista sometió el conocimiento sobre lo poético al entroncarse con la tradición literaria. Algunos de los teorizadores sobre este tipo de escritura abordan el fenómeno desde la perspectiva de lo literario. En nuestro medio, Margarita Castro Rawson regatea cuadros de costumbres en la novela y en el cuento y a veces más allá. También ello se ha producido debido a que en nuestra producción poética la textura escritural periodística tiene una gran incidencia (35). En Hispanoamérica, igualmente, las incidencias de este fenómeno han sido profundas y han llevado a la construcción de dudosos modelos sobre el Costumbrismo. Por esta razón, en el presente trabajo no nos hemos referido al Costumbrismo en nuestro contexto. Creemos oportuna una indagación sobre el sentido y la relevancia que ha tenido dentro de nuestras letras.

El análisis de **El Duelo** permite entrever la integración del **sentido costumbrista** a la totalidad histórica en que surge el texto y donde funciona; así, la perspectiva iluminista, bajo la que se construye la **imagen del duelo**, es el primer nexo para ganar una idea de éste como un **elemento inscrito** en un período romántico y que es proyección directa de la cultura dieciochesca. A partir de él y como resultado de la enciclopédica visión del hecho, aparece la **iluminación irónica** del sentido de la costumbre indagada. Ello deviene de una **aprehensión eufórica** que lleva esa imagen racionalmente alcanzada a una **recepción (consumo)** que busca **entretenimiento y expansión**, aspecto netamente burgués y romántico que caracterizó el gusto en ese momento (36).

A causa de lo anterior, el imaginario que se incorpora al texto analizado corresponde al momento vivido por Larra cuando lo escribió. La referencialidad nutre así a los textos costumbristas del sistema social del momento. Las costumbres y los diversos tipos humanos que de ellas resultan son el material que alimenta la conciencia del escritor y que se ve plasmado a través de la significación lingüística. Naturalmente, aquí aparece una concreta coherencia histórica entre el sentido costumbrista y el sistema social en que surge; cada uno de los artículos de Larra recoge un aspecto; en pocos años, este hombre pudo lograr una imagen casi total y además coherente del sistema social romántico de la España —en concreto, Madrid— del cuarto del siglo pasado. Sus títulos y narraciones forman una galería sumamente rica de imágenes; igualmente, ello sucede en Estébanez Calderón y Mesonero Romanos. Nosotros creemos que en esta visión totalizante de los diferentes sectores se encuentra la causa por la que algunos nombres hayan supervivido. Nuestra referencia al Costumbrismo en España, debido a lo anterior, se ha ordenado en torno a Mesonero Romanos, Larra y Estébanez Calderón.



NOTAS

(1) El término género lo entendemos aquí como una forma histórica, mediatizadora de la praxis social. Lo usamos tal

y como aparece en el pensamiento de Georg Lukács, del cual es un principio básico: "La categoría de la modia

- ción es la palanca metódica de la superación de la inmediatez de lo empírico; no es nada que se introduzca desde fuera, subjetivamente entre los objetos, ni un juicio de valor o un deber ser que se contrapusiera a su ser correspondiente, sino que es manifestación de la estructura cósica y propia de esos objetos mismos". Cf. Georg Lukács, *Historia y conciencia de clase*, Méjico: Grijalbo, 1969, p. 27.
- (2) Sistema cultural refiere aquí el conjunto de formas mediatizadoras en que fructifica el trabajo humano, para hacer posible el efecto de relaciones humanas en un momento determinado y en una circunstancia concreta. Cf. Angel Rama, "Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica", en *Literatura y Praxis en América Latina*, Caracas, Monte Avila Editores, 1974, de Fernando Alegría y otros.
- (3) Entendemos por fenómeno el efecto en la interacción social; la suma de éstos constituye la sociedad. Para ampliar estas ideas, remitimos al trabajo de Carlos Aguirre, *Literatura y crítica*, edición multigráfica para el curso Teoría Literaria II de la Universidad Nacional y realizada en marzo de 1979.
- (4) Una ampliación sobre las posibilidades del conocimiento estructuralista sobre literatura se encuentra en: "Algunas posibilidades del conocimiento sobre literatura", *Letras*, año 1, número 1, de Carlos E. Aguirre Gómez.
- (5) Cf. Rafael Gutiérrez Girardot, "Pedro Henríquez Ureña y la historiografía literaria latinoamericana", en: Fernando Alegría y otros, *Op. cit.*, *Supra* nota 2.
- (6) El libro de Montesinos, *Costumbrismo y novela*, Madrid, Ediciones Castalia, 1960, intenta mostrar la incidencia del Costumbrismo en la conciencia productora de la novela. Es un caso típico de las posibilidades de estudios que acabamos de anotar.
- (7) Antonio Rodríguez Almodóvar, *La estructura de la novela burguesa*, Madrid: E.J.B., 1976, teoriza ampliamente sobre el concepto de sistema literario. Remitimos a él para ampliar lo que aquí apenas anotamos.
- (8) Cf. Noe Jitrik, "Producción literaria y producción social" en Fernando Alegría y otros, *Op. cit.*
- (9) Cf. Angel Rama, *Op. cit.* El profesor Lucien Goldmann llama a este aspecto "visión de mundo" (Cf. "El estructuralismo genético en sociología de la literatura", en: Roland Barthes y otros, *Literatura y Sociedad*, Barcelona, Martínez Roca, 1971).
- (10) Cf. Mario Monteforte Toledo y otros, *Literatura, ideología y lenguaje*, Méjico, Grijalbo, 1976, pp. 175 y siguientes.
- (11) Cf. el trabajo apuntado en *Supra* nota 4.
- (12) Cf. "El método fenomenológico y el conocimiento sobre literatura", *Letras*, año 1, número 3, de Carlos E. Aguirre Gómez. Estos aspectos aparecen desa-

rrrollados en dicho artículo. En verdad, bajo esa perspectiva se analizan las posibilidades de la literatura en nuestro medio.

- (13) Cf. al respecto "El conocimiento sobre literatura en Costa Rica: posibilidades para un estudio sobre los orígenes de la novela", Capítulo I de nuestro libro *Orígenes de la novela en Costa Rica* y que dentro de pocos meses publicará el Centro de Estudios Generales de la Universidad Nacional.
- (14) Sólo conocemos un trabajo en donde ello se intenta tímidamente: "Consideraciones sobre el costumbrismo en Costa Rica", de Nelly García Murillo y de Guillermo Barzuna Pérez que apareció en los últimos números de *Repositorio Americano*. Algunos críticos literarios latinoamericanos, Roberto Fernández Retamar y Angel Rama entre muchos, encuentran aberrado el uso de modelos teóricos europeos para comprender nuestra literatura, debido a que responden a otras necesidades y exigencias, que precisamente no son las nuestras. En buena medida, nosotros también creemos que esto ha dado lugar a un conocimiento falso y a veces obligado sobre nuestra literatura, al desligarla de su entorno sociohistórico. Las motivaciones ideológico-políticas de esto es algo que todavía está por determinarse.
- (15) La distinción entre estos elementos y algunos más no se posee claramente todavía. Es una falta que echamos de menos entre las diversas contribuciones de la teoría de la literatura. Antonio Rodríguez Almodóvar, *Op. cit.*, intenta un esfuerzo por sistematizar y aclarar; bajo sus formulaciones nosotros comprendemos este sector de la narrativa. El no toma en cuenta el "cuadro de costumbres", que es una típica narración.
- (16) Don Abelardo Bonilla, en nuestro medio, algunas veces considera como tal algunos cuadros de costumbres; en otras ocasiones, los lleva al campo de la novela y como parte de ésta los comprende. Cf. *Historia de la literatura costarricense*, San José: Editorial Costa Rica, 1967.
- (17) Usamos el concepto tal y como lo desarrolla Noe Jitrik en *Producción literaria y producción social*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1975.
- (18) Cf. la edición hecha de esta obra en Madrid, Editorial Castalia, 1960.
- (19) En *Historia de las literaturas hispánicas*, de Guillermo Díaz Plaja, se apunta: "El género costumbrista debió de obtener, a partir de los primeros artículos de Mesonero, Larra y Estébanez, un éxito clamoroso, no sólo entre el público, que veía en ellos una versión del ambiente que le era familiar y conocido, sino también entre las gentes de letras que escribían en las revistas, cada vez más difundidas y proliferadas. Raro es el número de cualquier publicación de la época que no incluya algún artículo de esta índole, así como es raro también el escritor, aún el más ajeno por temperamento a esta clase de literatura, que no pinte una de estas simpáticas

estampas populares, aunque sea incidentalmente.

Si bien algunos poseen excelentes cualidades de originalidad, otros son simples continuadores. En unos y otros ya no cuentan ni la influencia francesa ni la tradición española, sino la mera imitación de Mesonero, Larra y Estébanez, lo que da lugar a tres tendencias costumbristas muy determinadas”.

(20) Cf. *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires; Siglo XXI Editores, 1973.

(21) *Ibid.*, p. 63.

(22) Cf. Félix Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria*, Barcelona: Editorial Seix Barral, 1972.

(23) En Costa Rica, es ilustrativo el caso de la narración poética de don Joaquín García Monge. Ella presenta fuertes contenidos folletinescos. Cf. el trabajo “La institucionalización de la literatura en don Joaquín García Monge”, de Carlos E. Aguirre y de María Eugenia Acuña Montoya, aparecido en *Repertorio Americano*.

(24) Cf. las consideraciones que se hacen sobre este principio significativo en el trabajo apuntado en *Supra* nota 23.

(25) Esto es un problema básico que debemos tener presente para estudiar la narración costumbrista. Sobre la especificidad o no del relato como forma poética, A.J. Greimas lo ha aclarado en “Elementos de una gramática narrativa”, en *En torno al sentido*, Madrid: Editorial Fragua, 1973.

(26) Entendemos por diégesis, “la narración, la historia, el argumento, lo que Sourian ha llamado, refiriéndose al filme, diégesis”, Cf. Roland Barthes y otros, *Literatura y Sociedad*, Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1971.

(27) Cf. *Supra* nota 19.

(28) En Costa Rica, por ejemplo, don Abelardo Bonilla ha delimitado con claridad este fenómeno dentro de nuestras letras. Cf. *Historia de la literatura costarricense*, citada en *Supra* nota 16.

(29) Larra, *Artículos de costumbres*, Madrid: Editorial Espasa Galpe, 1973, p. 64.

(30) *Ibid.*, pp. 64-65.

(31) *Ibid.*, p. 66.

(32) La novela, al estructurarse como una historia en la que un héroe adquiere paulatinamente conciencia de los valores degradantes del medio en que se desenvuelven y que lo determinan humanamente, se constituye en un imaginario poético regido por el principio de la virtualidad significativa. De acuerdo con la evolución de las imágenes afirmadas en esta perspectiva, el relato es cada vez más simbólico, debido a que cobija bajo el arco de una misma mirada, una significación del mundo cada vez más profunda y viva. Eso no ocurre en otros tipos de discurso. El costumbrista es uno de ellos.

(33) Larra, *Op. cit.*, p. 66.

(34) Uno de los elementos típicos dentro de la significación novelesca es la ironía como relativización de los valores del mundo a que hace referencia (cf. Lukács, *Teoría de la novela*). Ello es un principio típico que caracteriza el movimiento dialéctico en la práctica de la cultura burguesa.

(35) En los primeros años de nuestra vida cultural el periódico ejerció una considerable influencia en todos los órdenes de nuestra vida. Allí se informó, se orientó a las personas para enfrentar a

las enfermedades que las azotaban, se expusieron los principios fundamentales de la doctrina moral cristiana y también se intercalaron textos de las obras poéticas más relevantes de la época. A partir de aquí, se hace necesario investigar las relaciones que existen entre la literatura costarricense y el periodismo. En buena medida, ésta nace del seno de aquél. El Costumbrismo como tantas otras formas tienen con él una apreciable deuda.

(36) Cf. lo apuntado en *Supra* nota 34.