

## Folklore y costumbrismo: aspectos demarcativos

---

MANUEL MARTÍNEZ ARNALDOS  
*Universidad de Murcia*

0: La ambigüedad que el término folklore<sup>1</sup> comporta, ya que puede hacer referencia tanto a la disciplina o conocimiento (*-lore*) que se quiere obtener del pueblo (*folk*) o el saber que dicho pueblo atesora como propios<sup>2</sup>, parece como si se proyectara distorsionadoramente a la hora de trazar sus límites científicos frente a la literatura<sup>3</sup>, especialmente en cuanto a su condición de *arte verbal*. Una restricción, de otra parte, no exenta también de anfibia, ya que si con tal designación determinados folkloristas quieren matizar el estudio estrictamente oral del folklore en relación a sus variantes como el cuento popular, la leyenda o el mito, frente a otros dominios que le son propios como la música, el baile o el vestido popular, esa denominación de *arte verbal* es igualmente válida para referirse a la literatura. De ahí la propuesta de Lázaro Carreter de mantener “la más aséptica” y certera calificación de *folklore oral* para referirse “a ese tipo de acuñaciones lingüísticas anónimas”<sup>4</sup>. Aunque si atendemos a los estudios de concretos dominios lingüísticos, en especial a los de base estructu-

<sup>1</sup> Atendiendo a su valor etimológico, preferimos la palabra inglesa, en su grafía original, que durante muchos años fue adoptada por la Academia, en vez de la más recientemente aceptada de *folclore*, al desechar la Academia la grafía con *k* y sustituirlas por otras con *c*.

<sup>2</sup> Aun cuando su caracterización es ampliamente conocida, conviene, no obstante, tener presente las diferentes perspectivas críticas, en un marco tradicional, acerca de las definiciones y límites del folklore. Véanse, entre otros: Arnold van Gennep, *Manuel du folklore française contemporaine*, Paris, Picard, 1943, vol I, en especial, pp., 6-42, y Marcel Maquet, “Ethnographie européenne” en J. Poirier (ed.), *Ethnologie générale*, Paris, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, 1968.

<sup>3</sup> Véanse, entre otros, W. R. Bascom, “Folklore and Literature” y A. Taylor, “Folklore and the Student of Literature”, en A. Dundes (ed.) *The Study of Folklore*, Nueva Jersey, Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs, 1965, pp. 18-32, 34-42, respectivamente.

<sup>4</sup> Fernando Lázaro Carreter, *Estudios de lingüística*, Barcelona, Crítica, 1980, p. 210.

ralista, la distinción oral (folklore) y escrito (literatura) es algo superficial, ya que el medio de transmisión no define lo que realmente es el folklore. Pero tal consideración es postulada desde la continuidad en el uso cultural del *arte verbal* y bajo el auspicio del folklore como disciplina autónoma; sin embargo, en el ámbito general de cualquier literatura, es fácilmente perceptible *el cambio de función* que se manifiesta en el tránsito de lo oral a lo escrito. No obstante, el interés por eliminar barreras entre la literatura oral y la escrita no supone, en ningún caso, la búsqueda de una identidad total entre folklore y literatura. Aun cuando esos intentos han propiciado, si atendemos a criterios diacrónicos o históricos y a su naturaleza tradicional, un harto grado de confusión al incidir más en identificar que en relacionar; o bien, cuando desde el estructuralismo, la lingüística y la semiótica se ha pretendido un acercamiento y cooperación recíproca con la ciencia del folklore para hallar una interdependencia se ha derivado hacia una restricción y acomodo a la parcela científica desde la que se origina el estudio. Un claro ejemplo de esta última valoración lo tenemos en el juicio que a W.O. Hendricks le merece el conocido artículo de Jakobson y Bogatyrev, *El folklore como forma específica de creación*<sup>5</sup>, cuando lo califica de "claramente desilusionador"<sup>6</sup> ya que éstos no tienen en cuenta algunos de los principales dogmas de la lingüística saussureana y lo que podrían aportar a la ciencia del folklore. Por contra, desde la poética y la teoría de la literatura, y si nos acogemos a la opinión de Lázaro Carreter, el citado artículo de Jakobson y Bogatyrev es "uno de los más inteligentes ensayos publicados hasta ahora acerca de la naturaleza no literaria de las creaciones folklóricas"<sup>7</sup>. Aspectos todos ellos que subrayan e inciden en el aludido proceso de ambigüedad y confusión que deriva de la heterogeneidad de las perspectivas de la investigación. Pues no se debe olvidar que "el folklore, en parte por lo menos, es mucho más móvil y fluctuante que la lengua y los dialectos"<sup>8</sup>. Una ambigüedad que se muestra aún más ostensible cuando se intenta conjugar lo folklórico y lo culto; sobre todo, cuando se pretende incorporar a un texto culto materiales del folklore. Desde tal perspectiva, el artista culto se convierte en un "agente de la desfolklorización"<sup>9</sup>, proceso por el cual un objeto de la literatura cultura pasa y pervive en la literatura folklórica. Algo, en definitiva, que viene impuesto por el carácter contradictorio y dinámico del acontecer semiológico de la cultura. "El movimiento se lleva a cabo como un intercambio constante: la percepción de sistemas ajenos se ve acompañada por la traducción a su propio lenguaje"<sup>10</sup>.

<sup>5</sup> Roman Jakobson y Petr Bogatyrev, "El folklore como forma específica de comunicación", en R. Jakobson, *Ensayos de poética*, México. F.C.E., 1977, pp. 7-22.

<sup>6</sup> William O. Hendricks, *Semiología del discurso literario*, Madrid, Cátedra, 1976, p. 103.

<sup>7</sup> F. Lázaro Carreter, *Op. cit.*, p., 209.

<sup>8</sup> Antonio Gramsci, "Observaciones sobre el folklore" en *Cultura y literatura*, Barcelona, Península, 1977, pp., 329-336, p. 336.

<sup>9</sup> Mauricio Molho, *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976, p. 38.

<sup>10</sup> Iuri M. Lotman, "Sobre la dinámica de la cultura" en *Discurso*, 8, 1993, pp. 103-121, pp., 116-117.

Pero tangencialmente a la consideración autónoma de cada lenguaje y los hechos folklóricos del mismo orden, también cabe examinar, como ha propuesto Greimas, el funcionamiento de los lenguajes de manifestación a través de la agrupación de múltiples códigos de expresión destinados a la producción de una significación global, y por ende a la constitución de "objetos semióticos complejos"<sup>11</sup>, los cuales, según Greimas, se presentan de dos maneras: en el marco de sociedades arcaicas (etno-semiótica) o en el de nuestra sociedad industrial (socio-semiótica). Y por medio de un proceso de transformación los objetos semióticos complejos situados en el dominio de la etno-semiótica se fragmentan dando lugar, en el ámbito socio-semiótico, a una estilística con variaciones múltiples. Así, un objeto mítico global que comprende simultáneamente los códigos poético, musical y gesticular se transforma en discursos autónomos como los de la poesía, la música y la danza; las manifestaciones y producciones colectivas pasan a depender de una estilística individual y a ser objetos de consumo personal. "El análisis de los hechos folklóricos está, pues, obligado a referirse bien a los modelos etno-semióticos, bien a los esquemas socio-semióticos de la organización y la interpretación de estos datos"<sup>12</sup>. El fenómeno folklórico, por tanto, al situarse entre lo etno-semiótico y lo socio-semiótico queda caracterizado por la desemantización. Con lo que el *relato mítico* (orden etno-semiótico) se corresponde con el *cuento maravilloso* (hecho folklórico), determinado por una pérdida de sentido, y éste, a su vez, entra en conexión con el *relato literario* (estado socio-semiótico) que comporta una reactivación del sentido y de su semantismo. Se aprecia, pues, desde la semiótica que el proceso de desemantización que caracteriza el hecho folklórico también repercute y corrobora la ya aludida ambigüedad. Pero una desemantización y ambigüedad propias del acontecer folklórico que van a favorecer la constitución de unos estereotipos culturales determinantes para el análisis y revisión de su sentido en el nivel literario.

El tránsito de lo folklórico a lo literario no se realiza de manera directa. Hasta cierto punto, la condición estética, la literariedad, la estilística y creación individual, constituyen una pantalla que obstaculiza el paso de uno a otro dominio, conformando espacios y funciones diferentes. De ahí que el acceso (o transformación) de algunos códigos del material folklórico al literario se realice por medio de lenguajes colaterales. Acogiéndonos, en parte, a la tesis de Tinianov<sup>13</sup> hay un desplazamiento desde el centro a la periferia y desde esas zonas marginales se produce un nuevo desplazamiento hacia el centro que dará lugar a un nuevo fenómeno. Pero en el caso que nos ocupa no es la descomposición de un género lo que provoca su evolución. En el folklore, es la ambigüedad, la desemantización de su sentido, la laxitud y latencia de sus códigos culturales,

<sup>11</sup> A. J. Greimas, *Semiótica y ciencias sociales*, Madrid, Fragua, 1980, p. 194.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p., 197.

<sup>13</sup> J. Tinianov, "De la evolución literaria" en Eikhensbaum, Tinianov, Chklovski, *Formalismo y vanguardia*, Madrid, A. Corazón, 1970, pp., 111-132.

lo que permite su conexión con zonas periféricas a lo estrictamente literario como es el costumbrismo. Y no se entienda el costumbrismo como asimilable a la literatura marginada o subliteratura, aunque en alguno de sus aspectos haya sido catalogado como tal por su relación en determinados momentos con el folletín. Nos referimos al costumbrismo en su condición de literatura popular, no en cuanto consumo popular sino de creación popular frente a literatura culta. Es decir, el costumbrismo introduce en el texto al sujeto de la narración. El vínculo comunicativo de las antiguas sociedades artesanales, propio de la narración oral, del folklore, reaparece a través del texto costumbrista. El costumbrismo *renueva* la función y significación de los antiguos trabajos y de las fiestas populares. La funcionalidad del texto costumbrista transcribe la necesidad de una estrategia exigida por las circunstancias mediante la yuxtaposición y, a la vez, interrelación de códigos folklóricos y de códigos de la literatura culta. Estamos ante una "modalidad de literatura menor"<sup>14</sup>, según la catalogación de E. Correa, parangonable al llamado *género chico* respecto al teatro; o como ha matizado I. Román, en referencia al costumbrismo de mediados del siglo XIX, un tipo especial de literatura "en el que la observación de la realidad se convierte en su finalidad primordial"<sup>15</sup>, destacando su abundante producción. Un modelo de literatura que se fundamenta y configura textualmente en la descripción; limitándose, en consecuencia, a la presentación o "pintura" de cuadros en los que se reflejan formas de la vida social, costumbres populares o tipos genéricos representativos de una determinada época. Evaluación, de otra parte, cercana a la acepción que nos ofrece el D.R.A.E. y que en gran medida viene a solaparse con la que nos da del vocablo folklore. Atendiendo, pues, a su definición lexicográfica, los términos folklore y costumbrismo se nos presentan relativamente asociados. Factor externo de indeterminación al que se incorpora, más internamente, desde la estructura discursiva, el carácter provisional e inestable de la naturaleza de la descripción que "debe ser considerada como una denominación provisoria de un objeto que está por definir"<sup>16</sup>. Por su constante caracterización opositiva a lo narrativo, lo interpretativo, lo performativo, etc., "le descriptif ne semble être jamais qu'un lieu ou moment transitoire pour passer à des plus nobles objets d'étude. Sa localisation typologique reste incertaine, problématique"<sup>17</sup>.

Y desde unas nociones, como las hasta ahora expuestas, sería útil reflexionar sobre la función del texto costumbrista como eslabón entre el folklore y la literatura culta. Analizando, desde tal posición, alguno de los conceptos bási-

<sup>14</sup> E. Correa Calderón, "Introducción al estudio del costumbrismo español" en *Costumbristas españoles*, T. I, Madrid, Aguilar, 1964, pp., XI-CXL, p. XI.

<sup>15</sup> Isabel Román Gutiérrez, *Historia interna de la novela española del siglo XIX*, I, Sevilla, Alfar, 1988, p., 194.

<sup>16</sup> A. J. Greimas, J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982, p., 111.

<sup>17</sup> Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p., 7.

cos, en el discurrir de lo folklórico a lo literario, como puedan ser los concernientes a la creación, producción y censura preventiva.

1. La distinción entre creación colectiva y creación individual como soporte de la diferencia entre folklore y literatura desde presupuestos lingüístico-filosóficos conduce a una discusión compleja y de difícil solución. De ahí que el criterio de funcionalidad sea un factor decisivo a la hora de valorar tal proceso.

Para Jakobson y Bogatyrev, la tesis de la indistinción entre poesía oral y literatura, sobre la base de que ambos productos responden a un creador individual o iniciador, es fruto del realismo ingenuo. "Como la lengua, la obra folklórica es extrapersonal y tiene sólo sentido potencial. No es sino un complejo de normas e impulsos determinados, un cañamazo de tradición actual que los intérpretes animan con los adornos de su creación individual [...]. En la medida en que estas innovaciones individuales en el lenguaje (o en el folklore) corresponden a requerimientos de la colectividad [...] se socializan y pasan a ser hechos de la lengua (o elementos de la obra folklórica). [...] Para el autor de una obra literaria, ésta se le aparece como un hecho de habla; no se le da *a priori*, sino que hay de por medio una realización individual"<sup>18</sup>. Hendricks cuestiona la anterior propuesta al señalar que "más que diferenciar por su base el folklore y la literatura, cada uno de éstos se puede considerar tanto desde el punto de vista social como del individuo. En realidad, ambos aspectos están, más o menos, igualmente presentes"<sup>19</sup>. Y junto a la precedente consideración del proceso creativo, Jakobson y Bogatyrev destacan, como concepto básico en el estudio del folklore, "la censura preventiva de la comunidad"<sup>20</sup>. Rasgo en el que se apoya Lázaro Carreter para señalar que el proverbio, como hecho folklórico, "nace no en el acto de su invención, sino en el de la aceptación y absorción por la comunidad"<sup>21</sup>; es más, destaca que las manifestaciones folklóricas (refranes), a diferencia de las literarias, las cuales selecciona el receptor entre el repertorio que se le ofrece, presionan como una necesidad de orden práctico; es decir, el público o receptores las hace suyas. Ateniéndonos a la propuesta de Jakobson y Bogatyrev, sólo aquella obra que alcance el consenso de la colectividad y que la censura colectiva permita pasar obtendrá la calificación de folklórica. Por contra, Hendricks basándose en la tesis de Fischer<sup>22</sup> relativa al uso del mito por parte de los individuos para justificar propósitos individuales y a la vez sociales, afirma que "una historia sólo puede persistir si logra un equili-

<sup>18</sup> R. Jakobson y P. Bogatyrev, *Op. cit.*, pp., 12-13.

<sup>19</sup> W. O. Hendricks, *Op. cit.*, p., 106.

<sup>20</sup> R. Jakobson y P. Bogatyrev, *Op. cit.*, p., 11.

<sup>21</sup> F. Lázaro Carreter, *Op. cit.*, p., 211.

<sup>22</sup> John L. Fischer, "The sociopsychological. Analysis of folktales" en *Current Anthropology*, 4, 1963, pp., 235-295.

brio entre lo social y lo individual"; por lo que ello es válido "tanto para obras orales como escritas"<sup>23</sup>.

Se aprecia, pues, y como apuntábamos en líneas anteriores, que la distinción entre creación individual (literatura) y creación colectiva (folklore), así como el problema de la recepción, es ardua y problemática. Estamos ante una serie de interrelaciones en las que la complejidad del hecho literario en sí, tomado extensivamente coadyuva a la dificultad. Por ello, nuestro interés o propuesta de estimar e interpretar el texto costumbrista como estructura narrativa menos compleja; como un producto menos elaborado que puede más fácilmente poner al descubierto formas o estructuras "folklóricas". Pues, como ha expuesto Lázaro Carreter, la "Literatura procede de remotas fuentes folklóricas" y al constituirse como tal fue afirmando una personalidad propia en un largo proceso de secesión mediante el cual "estableció una diferencia cualitativa respecto del folklore"<sup>24</sup>. En su lento avance, el acontecer literario, la historia de la Literatura, es el resultado de "dos movimientos alternantes y activísimos"<sup>25</sup>: uno el que corresponde al deseo de *originalidad*, a los escritores que huyen de los convencionalismos temáticos y formales del pueblo al que pertenecen; y otro, el del pueblo que, con diferentes grados de oposición, asimila las innovaciones folklorizándolas e incorporándolas a su sistema de vida mediante un proceso de *reiteración* que en cierta medida, aunque mínimamente, también afecta al sistema. En relación a la idea que acabamos de exponer y a las consideraciones que a continuación desarrollamos, conviene precisar que nunca se debe perder de vista no sólo el carácter alternante, al que hace referencia Lázaro Carreter, sino también el contradictorio y dinámico que deriva de la estructura del aspecto semiótico de la cultura, según la tesis de Lotman<sup>26</sup>.

Dos movimientos, en cierta forma, subyacentes a la polémica sobre la mayor o menor interrelación del costumbrismo y la novela realista y naturalista del siglo XIX. Autores, entre otros, como Correa Calderón<sup>27</sup>, José F. Montesinos<sup>28</sup>, J. I. Ferreras<sup>29</sup>, E. Rubio Cremades<sup>30</sup>, I. Román<sup>31</sup> y más recientemente J. L.

<sup>23</sup> W. O. Hendricks, *Op. cit.*, p. 108. Para un mayor desarrollo de tales aspectos, véanse las numerosas páginas que Hendricks dedica a la discusión crítica del artículo de Jakobson y Bogatyrev. En relación a la problemática entre culturas de la escritura y culturas de la oralidad, véase Giorgio Raimondi Cardona, *Antropología de la escritura*, Barcelona, Gedisa, 1994, pp., 127-135.

<sup>24</sup> F. Lázaro Carreter, *Op. cit.*, p., 216.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p., 216.

<sup>26</sup> I. M. Lotman, *Op. cit.*, pp., 116 y ss.

<sup>27</sup> E. Correa Calderón, "El costumbrismo en el siglo XIX" en *Historia general de las literaturas hispánicas*, T. IV, Barcelona, Vergara, 1968, pp., 223-258.

<sup>28</sup> José F. Montesinos, *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Madrid, Castalia, 1965.

<sup>29</sup> Juan Ignacio Ferreras, "Novela y costumbrismo" en *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*, Madrid, Edicusa, 1973, pp., 169-194.

<sup>30</sup> Enrique Rubio Cremades, "Costumbrismo y novela en la segunda mitad del siglo XIX" en *Anales de Literatura Española* (Universidad de Alicante), 2, 1983, pp., 457-472.

<sup>31</sup> I. Román Gutiérrez, *Op. cit.*, en especial pp., 73-85 y 194-236.

Alborg<sup>32</sup>, han debatido sobre las características esenciales del costumbrismo y su influencia, positiva o negativa, sobre la novela.

Una controversia que, en cualquiera de sus puntos de vista, justifica la existencia del costumbrismo. Pero en tanto que las diferentes posiciones críticas inciden en el costumbrismo como punto de partida o causa de una serie de circunstancias desde las que reflexionar en el desbrozo del camino que conduce hacia la novela realista y naturalista, nuestro interés crítico radica en valorar el costumbrismo como final o *reorganización*, o quizá cruces de vías, de una *estrategia* narrativa. Así, pues, la funcionalidad del texto costumbrista transcribe la necesidad de esa estrategia exigida por su peculiaridad. Supone todo un intento por mantener, aunque de forma artificial, una memoria colectiva, el recuerdo, la *voz del narrador* (según la concepción de W. Benjamin), mediante un proceso de "folklorización" y, simultáneamente, de "desfolklorización". Una interferencia o encrucijada de dos literaturas, una popular (en la acepción de la *volkstheorie* de los románticos alemanes) y otra culta<sup>33</sup>, tendente a la creación de un espacio, ambiguo y desesemantizado, favorable a la producción de nuevos contenidos y formas como pudiera ser la novela contemporánea. Planteamiento que nos retrotrae a las ideas de Tinianov anteriormente expuestas. Es decir, una nueva etapa no surge de la etapa precedente sino por la influencia dominante de las líneas colaterales. Por ello, el costumbrismo implica una reorganización de gran parte de los factores dominantes en el folklore. Y como en cualquier proceso de ajuste y regularización, el costumbrismo contiene un elevado nivel de indeterminación y consiguientemente un estatus literario menor, alejado de los criterios de originalidad e innovación. Un proceso que tratamos de analizar, a continuación, en alguno de sus factores dominantes.

2. El relato costumbrista asume, en cierta medida, una función de tipo práctico derivada del folklore. No se trata de ejercer una "presión" sobre la sociedad como la que pudieran o puedan tener los refranes, proverbios o máximas populares, sino más bien la de ofrecer una utilidad bajo la forma de "moralaja", tomada ésta, desde una perspectiva retórica, en su acción persuasiva procedente del *exemplum*, de la fábula o de la parábola, con un valor entimemático; pero sobre todo, y de manera especial, con un sentido irónico y satírico. Precisando, en términos generales, que la sátira es una consecuencia de la ironía, lo que, a su vez, determina una rasgo de humor que tiene su origen en lo cómico<sup>34</sup>. De tal mane-

<sup>32</sup> Juan Luis Alborg, "Novela y costumbrismo", en *Historia de la literatura española*, T. V (parte 1ª), Madrid, Gredos, 1966, pp., 406-423.

<sup>33</sup> Acerca de las relaciones e interferencias entre la literatura popular y la literatura culta, véase, entre otros, Marc Soriano, "La notion de *populaire*" en *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1968, pp., 479-491.

<sup>34</sup> La base teórica de tal distinción se encuentra, esencialmente, en el ensayo de Theodor Lipps, "Komik und Humour" en *Aesthetik*, Hamburgo, 1903; posteriormente fue recogida, para desarrollar el concepto del humor, por Julio Casares, *El humorismo y otros ensayos*, Madrid, O. C. vol. VI, Espasa-Calpe, 1961, pp., 31 y ss. Sobre lo cómico y su incidencia en los procesos creativos, véase Ernst Kris, *Psicoanálisis de los cómico*, Buenos Aires, Paidós, 1964.

ra que la ironía, la sátira y el humor que se perciben en muchos textos costumbristas es producto “de un continuo deslizamiento de sentido de lo anecdótico a lo circunstancial”<sup>35</sup>, configurándose, en ocasiones, el deslizamiento de un sentido suplementario impuesto por la conjugación anécdota-tema y circunstancia o por la inclusión de rasgos dialectales o ideolectales. Algo que se advierte más clara y ostensiblemente en el tratamiento de los tipos y cuadros de costumbres<sup>36</sup> cuando se nos presentan de manera exenta, como acertadamente ha analizado E. Rubio Cremades en su artículo precisamente titulado “El artículo de costumbres o *satyra quae ridendo corrigit mores*”<sup>37</sup>, que cuando accedemos a la novela. De hecho, el concepto de costumbrismo se debe circunscribir a tal posición autónoma. I. Román lo ha expuesto de modo categórico: “Entiendo por costumbrismo aquellos artículos breves que mantienen una total independencia de la novela”<sup>38</sup>. En la novela de costumbres, la “moraleja”, la sátira y la ironía quedan diluidas o en un segundo plano por el espesor y confluencia de diversas instancias narrativas, tanto internas como externas, desde la trama o el argumento a influencias como las procedentes del folletín. Ello va a provocar, por un lado, una pluralidad de contenidos que conlleva a un mayor alejamiento de la realidad del propio discurso narrativo o a procesos de ambigüedad que también condicionan el distanciamiento, y, por otro, un afán de buscar la máxima credibilidad en la visión de la realidad desde presupuestos ideológicos, morales o sentimentales, que deviene en una mixtificación de esa realidad. Por ello, estas novelas son “una mezcla de tendencias o procedimientos [...] enlazan con el costumbrismo, presentan por lo general a la vez características folletinescas, pasajes sentimentales o elementos de la propia novela histórica (en las novelas de “sucesos contemporáneos”) y de la novela moral”<sup>39</sup>. No obstante, conviene matizar, pese a nuestra anterior postura crítica, que, sobre todo en las últimas décadas del siglo XIX, en algunos cuadros o escenas costumbristas se percibe una inten-

<sup>35</sup> Manuel Martínez Araldos, “Consideraciones lingüístico-críticas sobre el texto costumbrista” en *Murgetana*, 55, 1979, pp., 51-91, p., 75.

<sup>36</sup> Existe una laxitud o indistinción terminológica en el manejo de tales términos, especialmente en lo que se refiere al uso de “artículo de costumbres”, “cuadro de costumbres” o “escena de costumbres”. Por ejemplo, Correa Calderón, en su análisis del cuadro de costumbres afirma: “la preceptiva del cuadro de costumbres es compleja”, y tan sólo unas líneas más abajo, sin distinción previa, añade: “Suele iniciarse el artículo de costumbres con un título expresivo...” (E. Correa Calderón, “Introducción al...” *Opus. cit.*, p. LXXI). Margarita Ucelay es más precisa a la hora de distinguir: “Cuando el costumbrismo alcanza su apogeo, es decir, después de 1840, son discernibles en él dos subgéneros, que llegarán a tener un carácter perfectamente diferenciado. Son éstos el de las *escenas* y el de los *tipos*. Esta última forma se desarrolla con posterioridad a la primera, y emerge de ella como una especialización” (Margarita Ucelay DaCal, “Escenas” y “tipos” en Iris M. Zavala (Coord.), *Romanticismo y realismo*, Barcelona, Crítica, 1982, pp., 354-357. p., 354 (F. Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, V).

<sup>37</sup> B B M P, LXX, 1994, pp., 147-167.

<sup>38</sup> I. Román Gutiérrez, *Op. cit.*, p., 194.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p., 236.

ción moralizante o didáctica, quizá por el influjo, paradójicamente, de la “novela de costumbres” de años precedentes, particularmente en el costumbrismo regional o local, donde hay una mayor pervivencia de éste y en consecuencia una degradación de los modelos previos. Y tampoco conviene perder de vista que la descripción, componente esencial del texto costumbrista, asume, en la comunicación, un papel de tipo pedagógico y didáctico.

Ya sea desde la sátira y la ironía o, incluso, desde el didactismo y la moral, el costumbrismo, en su estricta concepción autónoma o inserto como código particular en el sistema de la novela, ejerce una función pragmática no ajena a determinadas formas folklóricas. El texto costumbrista nos distancia de la inmediatez de lo cotidiano, crea un modelo de lenguaje que conduce hacia una falsa liberación en un prefijado marco social y una tendencia a la añoranza del pasado, a la articulación de deseos ocultos (como sucede con el relato erótico y pornográfico), a mundos no vividos pero sí deseados, según se acentúe la distancia temporal. Marca un replanteamiento de su sentido y la posibilidad de alternativas. El consejo, “moraleja”, o enseñanza que nos proporciona tiende, entre uno de sus fines primordiales, a modificar o prevenir alguna de las insuficiencias e insatisfacciones de nuestra vida diaria. Una posición cercana a la de toda “verdadera narración” que nos propone W. Benjamin; aquella que “aporta de por sí, velada o abiertamente, *su utilidad*; algunas veces en forma de *moraleja*, en otras en forma de *indicación práctica*, o bien como *proverbio* o *regla de vida*”<sup>40</sup>.

2.1. El punto antecedente confirma un enraizamiento en lo popular y antropológico, en la leyenda, el mito y la fábula. Las escenas y tipos costumbristas son “modelos de comportamiento humano que dan sentido y validez a la vida” en un claro paralelismo con la tesis de Mircea Eliade respecto a los mitos y cuentos de hadas, según la formulación que de ella hace I. Paraíso<sup>41</sup>. Y las “enseñanzas” que esos modelos nos suministran no es, como atinadamente ha precisado I. Paraíso a propósito de los cuentos de hadas, “mediante moralizaciones superpuestas a la narración, sino desde dentro de ella, mediante la espontánea *identificación* del niño con el protagonista”<sup>42</sup>. Aunque no es el triunfo del héroe lo que provoca la *identificación* sino el atractivo y la simpatía de éste. Así también, es el encanto de los “tipos” y lo sugerente de las “escenas” lo que estimula una *identificación* y sentimiento por el pasado, por los seres, situaciones y objetos relativamente tangibles y agradables en su propia e íntima fenomenología temporal.

3. El autor costumbrista “aconseja”, ironiza o critica, de tal manera que el oyente/lector al escuchar/leer lo narrado toma conciencia de sí tras haber conver-

<sup>40</sup> Walter Benjamin, “El narrador”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid, Taurus, 1991, pp., 111-134, p., 114. El subrayado es nuestro.

<sup>41</sup> Isabel Paraíso, *Literatura y psicología*, Madrid, Síntesis, 1995, p., 127.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p., 129.

tido la experiencia ajena en propia. Y de ese modo, la historia, al pasar de unos a otros sirviéndoles provechosamente (téngase en cuenta el carácter de medio de masas de la prensa, lugar en el que preferentemente se desarrolla el costumbrismo), "sirve de vínculo social como portadora de valores, pues el *consejo* es la propuesta de una forma de vivir"<sup>43</sup>. Pero un factor a tener en cuenta es el del proceso de la enunciación. Si las propiedades semánticas del relato son importantes, también lo son las implicaciones pragmáticas que se derivan de su retórica.

El marco enunciativo tiene gran alcance a la hora de fijar el sentido moral, irónico o satírico, en el paso de lo oral a lo escrito y su desembocadura en el relato costumbrista. No olvidemos que si los mitos se consideran como una vía adecuada para acceder a la representación de una sociedad, también la forma de transmisión es básica para interpretar correctamente el mito. Y no basta sólo con la recopilación de datos extraídos de los enunciados, para luego formalizar datos tradicionales, según el quehacer de los etnógrafos, como ha denunciado P. Boyer. Hay que ir más allá y tener en cuenta los mecanismos de producción e interpretación de esos enunciados. "Sur les plans sémantique et pragmatique on voit quels avantages comporte le souci constante de la *pertinence* des énoncés. Dans ces deux directions l'analyse anthropologique est souvent égarée par l'absence d'un critère de pertinence"<sup>44</sup>. Especialmente por la indeterminación o mezcla de los dos tipos de implicación; es decir, el plano semántico y el pragmático en la enunciación tradicional (oral) están sujetos a una continua oscilación, muchas de las premisas de la interpretación semántica se encuentran en las conclusiones de la interpretación pragmática y a la inversa. El atractivo de la recitación del bardo no se halla en la conjunción de éste y lo fantástico sino en la forma en que el ambiente de las ciudades, los trabajos artesanales, la enfermedad o la muerte, se constituyen en los dominios precisos para la intervención de lo maravilloso o fantástico. Por eso, los oyentes deben interpretar la posición del bardo a partir de materiales ambiguos y contradictorios. Estamos ante una práctica discursiva de carácter social en la que es posible todo tipo de modificaciones e interpretaciones tanto por parte de emisores como de receptores; pero que en el costumbrismo va a quedar más regulada por la prensa, ya que ésta va a fijar la autonomía del relato manteniendo su brevedad. Sin embargo, el proceso enunciativo tradicional (oral) va a quedar latente (o patente) en el costumbrismo en la forma de asumir y transformar lo maravilloso en cotidiano, lo doctrinal e ideológico en sátira moralizante, lo histórico y genuino en mixtificación, como consecuencia de la aludida oscilación entre la interpretación semántica y la pragmática.

4. Dejando al margen una amplia serie de consideraciones lingüísticas sobre restricciones relativas a una concepción general del enunciado textual,

<sup>43</sup> R. García Alonso, *Ensayos sobre literatura filosófica*, Madrid, Siglo XXI, 1995, p., 155.

<sup>44</sup> Pascal Boyer, "La tradition comme genre énonciatif" en *Poétique*, 58, 1984, pp., 231-251, p., 246.

tales como tipo de contexto pragmático, tipo de función ilocutiva, modalidades de comunicación, etc., y más concretamente la dimensión de repetibilidad<sup>45</sup> y su función intertextual, queremos poner de manifiesto cómo el costumbrismo asume, en parte, el carácter repetitivo del folklore oral (aunque tal vez sería más apropiado el término *reiterativo*). El relato oral en un desarrollo discursivo se apoya en unas constantes como las relativas a frases ingeniosas o sentencias, refranes, etc., con las que el narrador, o voz enunciativa, busca un principio de autoridad para obtener una mayor credibilidad y asegurar al máximo el proceso comunicativo. Un rasgo de convencionalidad sobre el que gravita la verosimilitud. No obstante, esos recursos, al margen de las funciones ya apuntadas, corresponden al fenómeno enunciativo y son utilizados como variantes dentro de un limitado cuadro retórico tratando, en vano, de disimular o enmascarar la repetición del suceso o de la anécdota. Sin embargo, será el marco espacial el que permita la seriación de relatos en un escenario común, preferentemente la ciudad; lo que incide en el tránsito de lo oral al cuento no literario de los siglos XVI y XVII. "El relato breve impone un espacio propio, localizado y en muchas ocasiones localista, que constituye en ocasiones un elemento contextual para su recepción y lectura. El espacio ordinario acoge así el suceso extraordinario, familiarizándole, acercándolo al receptor y facilitando en éste la realización de los efectos pragmáticos"<sup>46</sup>. Posteriormente, el relato costumbrista circunscribe el espacio de la gran ciudad a lugares concretos y recategoriza a los personajes en tipos. Con lo que éstos se erigen en un personaje colectivo en una perspectiva cercana a la "comedia humana" de Balzac, en la que cuenta más que la visión trágica y global el acierto de haber creado "más de mil tipos de personas, de gran relieve caracteriológico y cuidadosamente diferenciados entre sí"<sup>47</sup>, que nos hacen resurgir toda una época y una sociedad viva. Multiplicidad de tipos que el costumbrismo reconduce y estructura según ambientes y lugares reducidos de la gran ciudad; y con menor frecuencia, del medio rural. Siendo la concreción del espacio el elemento repetitivo que rige la sucesiva e interminable presentación de tipos. Baste como ejemplo, acogiéndonos sólo a una recopilación antológica, en la que se tiende a la variedad más representativa, como la realizada por Correa Calderón, y sin apenas salirnos de la segunda mitad del siglo XIX, dentro del ambiente madrileño, que el escenario del café se repite en siete ocasiones<sup>48</sup> y el de la fonda

<sup>45</sup> Véase Cesare Segre, *Semiótica filológica (texto y modelos culturales)*, Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1990, pp., 30-31.

<sup>46</sup> Pedro Ruiz Pérez, "La historicidad del discurso: el carácter oral del cuento no literario" en P. Fröhlicher y G. Günter (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, Bern, Berlin, Frankfurt/M., New York, Paris, Wien, Peter Lang, 1995, pp., 191-220, p. 215.

<sup>47</sup> Antonio Blanch, *El hombre imaginario. Una antropología literaria*, Madrid, PPC, Universidad Pontificia de Comillas, 1995, p., 125.

<sup>48</sup> Mariano José de Larra, *El café*; Modesto Lafuente ("Fray Gerundio"), *El café* (Acto IV, Escena III, de *Madrid en 1850 o aventuras de don Lucio Lanzas*); Roberto Robert, *La que espera en el café*; M. Pina Domínguez, *La parroquiana del café*; Carlos Frontaura, *Café*; Luis Taboada, *Café con piano*; Eusebio Blasco, *Cafés de barrio*.

o posada en nueve<sup>49</sup>. Significativamente, la descripción de estos últimos lugares es una constante que enlaza con la de épocas anteriores, como pone de relieve V. de la Fuente en *La posadera*: "... no hay más que meterse en cualquier mesón de lugar, y aun de ciudad, y compararlos con los que pintaron Cervantes, Quevedo y casi todos nuestros clásicos de aquella época"<sup>50</sup>.

Recibe, pues, el costumbrismo los rasgos de convencionalidad y reiteración propios del folklore. Lo que va a propiciar una degradación de la condición literaria en la que se inscribe el costumbrismo. La creación, originalidad y recepción peculiarmente literarias se van a ver alteradas por el artificio convencional y la reiteración temática consustancial al folklore. Una artificiosidad, como hicimos notar, que "resta fuerza al poder evocador del texto costumbrista"<sup>51</sup> y que consiguientemente "provoca un claro alejamiento de lo literario y reduce la creación artística"<sup>52</sup>. La condición estética e intencionalidad literaria quedan determinadas por tal fenómeno. Situándose, desde esta perspectiva, el texto costumbrista entre el folklore y la literariedad o lo específicamente literario.

5. El autor costumbrista se asemeja, teniendo en cuenta reflexiones previas, al narrador "artesano" de W. Benjamín. Hay en él una tendencia a la reelaboración de un material ya existente y a compartir una experiencia común, que favorece e impone el ocultamiento de su personalidad bajo un seudónimo como derivación del anonimato, lo que ha sabido apreciar I. Román, al destacar que "es en este tipo de literatura en el que con mayor frecuencia se observa la aparición de seudónimos" y después matizar oportunamente: "El autor, de esta manera, obtiene dos garantías de credibilidad: la de aparecer como un ser real, en contacto con el lector, a quien transmite directamente sus impresiones, y la de aparecer, paradójicamente, despersonalizado". Un "doble juego" que "salvaguarda la objetividad del relato y la personalización del lector"<sup>53</sup>. Pero, advirtiendo, como también hace la citada I. Román, que "la narración costumbrista está más que ninguna otra, en función del público". Lo que nos lleva, en un plano externo, a considerar la importancia del medio de transmisión: la prensa. Ésta, respecto a lo que exponemos sobre el ocultamiento del autor, nos remite a lo impersonal y ambiguo a la vez que vincula simbólica y socialmente a los miembros de la comunidad. Frente a la novela, que impone una lectura del individuo en soledad, la narración costumbrista reduplica su

<sup>49</sup> R. de Mesonero Romanos, *La posada, o España en Madrid, La patrona de huéspedes*; S. Estébanez Calderón, *Los filósofos en el figón*; Mariano José de Larra, *La fonda nueva*; Duque de Rivas, *El hospedador de provincia, El ventero*; Vicente de la Fuente, *La posadera*; Modesto Lafuente, *La casa de huéspedes* (Acto I, Escena II, de *Madrid ...*, *op. cit.*); José María de Pereda, *En un cuarto de una fonda* (de *Tipos trashumantes*).

<sup>50</sup> En E. Correa Calderón, *Costumbristas españoles*, T.I, *op. cit.*, p., 1294.

<sup>51</sup> M. Martínez Arnaldos, *op. cit.*, p., 78.

<sup>52</sup> I. Román Gutiérrez, *Op. cit.*, p., 198.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 199.

experiencia colectiva por medio de su inserción en la prensa. La comunicación individual adquiere una dimensión social al ser reasumida y amplificada por la prensa, y el texto costumbrista se somete a unas reglas, a unas instituciones, transformándose en una comunicación aún más específicamente social, con un carácter normativo. Y en donde la información suministrada, como producto del acto de la comunicación, pasa a ser una información colectiva dependiente del contenido referencial<sup>54</sup>, perdiendo así la narración costumbrista toda posibilidad de originalidad y creación artística al ser una comunicación “instituida”. El escritor costumbrista se nos muestra como un *cronista* de la actualidad diaria, lo que influye en su visión personal a la hora de presentar un ambiente, un suceso o acontecimiento, o retratar un tipo, a los lectores de un periódico. Rasgos que caracterizan a la crónica, como el uso de elementos valorativos e interpretativos, estilo directo y llano, y objetividad, están presentes en el artículo de costumbres.

Sirve, paradójicamente, la prensa como canal apropiado tanto para el rápido desarrollo del costumbrismo como para su no menos veloz disolución a causa de la perecedera actualidad que impone el mismo conducto. Ello no quiere decir que el “costumbrismo” no subsista con mayor o menor frecuencia, y bajo otras pautas o modas, en la prensa escrita, incluso en la de nuestros días, sino que el costumbrismo del siglo XIX se actualiza y luego desaparece por el filtro de urgente novedad que impone la comunicación e información de tal medio de masas. Una constante periodística, la de lo nuevo y actual, que también afecta a otro de los factores básicos del costumbrismo como es el de la repetición; la perentoriedad de la información coarta, hasta cierto punto, el carácter repetitivo inserto en la dimensión perdurable de la literatura y transmite la funcionalidad del mensaje ocasional y del momento. Queda el costumbrismo mediatizado por la prensa, reafirmado y subvertido en su naturaleza y desarrollo.

La aludida reiteración de ambientes, tipos y temas obstaculiza la originalidad creadora y la personalidad artística. En el genuino autor costumbrista, el “artesano”, aquel que se despreocupa de los efectos retóricos y de la función artístico-literaria o bien los utiliza sólo como recurso para estructurar la narración y hacer rentable el mensaje comunicativo, hay una renuncia inconsciente a la propia individualización en favor del *lenguaje-cosa*. A veces, es tal el abandono inconsciente del autor que su manejo de la lengua literaria resulta negligente y subsumido por el continuo empleo de giros y expresiones coloquiales, populares o dialectales. Hay párrafos en los que es difícil distinguir la voz del narrador o del propio autor y la de alguno de los personajes. Su consciencia literaria sólo está orientada en poder vertebrar mínimamente el cúmulo de descripciones que fluyen a lo largo del texto costumbrista. Y hasta en la misma descripción se advierte trazos de esos mecanismos de la pulsión, pues, en cierto

<sup>54</sup> Sobre tales conceptos y su desarrollo, véase Manuel Martínez Arnaldos, *Lenguaje, texto y mass-media*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990, pp., 29-39.

grado, la descripción se apoya en lo lingüístico creando un singular proceso de circunstancialidad que nace de la propia esencia del hombre, de su entorno geofísico y social. Estamos, en consecuencia, ante un texto que adquiere su peculiar dimensión "artística" a través de la práctica cotidiana en el espacio y en el tiempo. "Nace —en palabras de Hauser— como resultado de una necesidad vital"<sup>55</sup>, y se manifiesta, añadiríamos nosotros, como un producto de recreación vital, pero no en el sentido lúdico que pueda comportar cualquier otro tipo de textualidad narrativa, sino como fenómeno de espiritualidad intimista hacia nuestro origen natural. Una relación que ya vislumbrara P. A. de Alarcón al afirmar: "¡Las costumbres, que son, que *eran*, el alma de la vida y la vida de toda la sociedad!"<sup>56</sup>.

Y no quedarían lejos de estas consideraciones el empleo de "géneros" o formas narrativas como la autobiografía o la memoria<sup>57</sup>. Recordemos, como ejemplo notorio, *Las memorias de un setentón*, de Mesonero Romanos. Sin embargo, en la esfera del costumbrismo, no debemos asimilar exclusivamente el concepto de Memoria a la simple recolección o acopio de datos. La memoria conjuga y flexibiliza el devenir temporal (pasado, presente y futuro) individual (autor) y colectivo (lectores/receptores). No se deben formalizar, como dijimos, datos procedentes de la tradición sin tener en cuenta los mecanismos psicológicos de producción e interpretación de los enunciados, ya que tanto la memoria como la interpretación son esquemas que informan el saber común y evalúan la pertinencia y rentabilidad de esos enunciados capaces de configurarse como tradición.

<sup>55</sup> Arnold Hauser, *Fundamentos de sociología del arte*, Madrid, Guadarrama, 1975, p., 17.

<sup>56</sup> Pedro Antonio de Alarcón, "Las ferias de Madrid", en E. Correa Calderón, *Costumbristas españoles*, T. II, Op. cit., p. 547.

<sup>57</sup> Véase Francisco Sánchez Blanco, "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*, XV, 29, 1983, pp., 39-46.