



La mimesis costumbrista

José Escobar Arronis

Glendon College, York University

La significación del costumbrismo en la historia de la novela española del siglo XIX es bien conocida¹. Sin embargo, un exceso de especialización -como advirtió Stephen Gilman²- puede constituir un obstáculo para que los historiadores de la literatura española perciban las relaciones entre costumbrismo y novela en toda su dimensión internacional. En efecto, aunque el término *costumbrismo* sea peculiar de la jerga crítica de la lengua española, tiene un alcance transnacional aplicable a otras literaturas. Su concepto alude a un fenómeno literario general que, por eso, ha de ser estudiado con una metodología propia de la literatura comparada. Las conexiones del costumbrismo con la novela en la literatura española son comparables con lo que, en la literatura francesa, Pierre Barbéris ha designado «la transmutation du *costumbrismo* bourgeois en réalisme critique»³. Que en un contexto enteramente francés, el autor de *Balzac, une mythologie réaliste* recurra al término crítico español es bien revelador de la significación transnacional que hemos atribuido a su concepto, también designado por el mismo autor como «petit-réalisme»: «Le petit-réalisme tel qu'on le voit fleurir dans la Presse depuis l'Empire» es, según Barbéris⁴, uno de los materiales literarios que Balzac transforma novelescamente. Barbéris alude, naturalmente, a esa literatura periodística cuyo principal representante es el Jouy de *L'Hermitte de la chaussée d'Antin*, modelo para toda Europa del «*costumbrismo* bourgeois». «Les divers *Hermites* -dice Barbéris- qui apprirent une nouvelle manière de voir et d'écrire à plusieurs générations, correspondent assez exactement à une nouvelle réalité sociale et littéraire... L'intérêt est que, décrivant Paris et la France, il leur faut bien en venir à des sujets qui attendent encore leur romancier: les maisons, les métiers, les quartiers, la rue, ce qui passe, en fin» (*Balzac et le mal du siècle*, p. 379). Este «petit-réalisme», este costumbrismo burgués surge en el siglo XVIII dentro de una tendencia general de la literatura europea

en que un concepto moderno de mimesis, en correspondencia con una nueva realidad social y literaria, proporciona la materia novelable a que aquí se refiere P. Barbéris y que cualquier lector podría reconocer leyendo a Mesonero Romanos y antes en el *Pensador*, de Clavijo y Fajardo, y sus congéneres, sobre todo a partir del *Spectator*, de Joseph Addison.

Aunque, sin duda, se pueden señalar varios antecedentes en la historia de este costumbrismo burgués, sobre todo en el siglo XVII, tanto en España como en Francia (*El día de fiesta*, de Juan de Zabaleta, *Les caractères*, de La Bruyère, etc.), lo que llamamos aquí «mimesis costumbrista» corresponde, entre los siglos XVIII y XIX, a una nueva representación ideológica de la realidad que implica una concepción moderna de la literatura, entendida como forma mimética de lo local y circunstancial mediante la observación minuciosa de rasgos y detalles de ambiente y de comportamiento colectivo diferenciadores de una fisonomía social particularizada y en analogía con la verdad histórica. El nuevo objeto de mimesis es la sociedad, referente cultural e ideológico de la literatura surgida al amparo institucional de la vida pública burguesa que Jürgen Habermas ha denominado «bürgerliche Öffentlichkeit»⁵.

La transformación del concepto de imitación en la estética del XVIII corresponde históricamente a un determinado cambio social e ideológico. La filosofía sensualista pone en tela de juicio la estética racionalista del clasicismo cuyo principio fundamental, como es sabido, era la imitación de la Naturaleza concebida como idea abstracta y universal, no determinada circunstancialmente ni por el tiempo ni por el espacio⁶. Ahora lo local y temporalmente limitado va a reconocerse como objeto de imitación poética⁷. Esta transformación fundamental del principio de *imitatio naturae* lleva consigo la determinación social e histórica del mundo moral en los nuevos géneros literarios (la novela sentimental y el drama burgués) a que se refieren las reflexiones teóricas sobre los principios de imitación y verosimilitud, formulados ahora en el sentido de producir, en dichos géneros, una ilusión más inmediata de la realidad. Mi propuesta es que el «cuadro de costumbres» se incluya entre los géneros literarios originados en el referido proceso. En la novela, el drama y el cuadro de costumbres del XVIII, el objeto de imitación quedó transformado y ampliado. La prensa periódica, como técnica editorial innovadora, sirve de vehículo a esta nueva concepción de mimesis en forma costumbrista.

La renovación teórica encuentra su foco de irradiación en las ideas sobre el drama, especialmente en el pensamiento de Diderot. Su concepción de las circunstancias menores, del detalle verdadero sustentan las bases teóricas del drama moderno, el llamado drama burgués, con el propósito de producir la ilusión de la realidad dramática y de garantizar la verosimilitud por medio de lo circunstancial. Hans Robert Jauss ha hecho ver cómo estas reflexiones sobre la idea de la imitación de la realidad inmediata, en un principio planteadas en la esfera de la literatura dramática, se trasladan luego a la teoría de la novela, sobre todo en el *Eloge de Richardson*, de Diderot⁸. Del mismo modo podemos decir que la reinterpretación de la realidad por medio de las circunstancias locales en el drama burgués se trasvasa al nuevo género del cuadro de costumbres en la teoría y en la práctica literarias de Louis-Sébastien Mercier desde el camino que va de su obra *Du Théâtre, ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, publicada en 1773, al *Tableau de Paris*, ocho años después. En la primera de estas dos obras, en contra del teatro viejo, la tragedia clásica («fantôme revêtu de pourpre et d'or, mais qui n'a aucune réalité»), propone un teatro nuevo en que «la représentation de la vie civile succede

enfin à cet appareil imposant et menteur de nos pièces»⁹. El mismo propósito de representar la vida civil en su ordinaria medianía constituye el objeto de la segunda obra, ahora en la prosa descriptiva del «tableau de mœurs». El prefacio del *Tableau de Paris* se puede considerar como el texto en que queda expuesta la teoría de la literatura de costumbres desarrollada en Francia por multitud de continuadores que configuran ese «*costumbrismo bourgeois*» de que habla Barbéris. Karlheinz Stierle considera el género constituido en el *Tableau de Paris* «una forma peculiar de escritura periodística en la que, entre finales del XVIII y mediados del XIX, la experiencia de la modernidad cuajó en un centro del movimiento histórico»¹⁰, en la capital del siglo XIX, al decir de Walter Benjamin¹¹.

En España, como mostré ya hace años¹², el prefacio del *Tableau de Paris* fue adoptado programáticamente en 1828 por el *Correo literario y mercantil*, periódico dirigido por José María Carnerero, el empresario que iba a lanzar las publicaciones periódicas incubadoras de la literatura costumbrista de Mesonero Romanos, Estébanez Calderón y Larra. Aunque sean cronistas de una sociedad marginada en el movimiento histórico, sin embargo participan de la experiencia de estar entrando en un mundo moderno mediante un inevitable proceso de aburguesamiento general. En ellos se trata de una experiencia de transición. En el costumbrismo de Mesonero la descripción del aburguesamiento se impregna de la nostalgia de un mundo antiguo que se va irremisiblemente. Es la conciencia dividida entre esa nostalgia y la ilusión moderada de lo nuevo que implica los beneficios de una desamortización no sólo económica, sino también social e ideológica. Sí, la experiencia de una modernidad (libertad) bien entendida.

Los comentaristas del *Panorama matritense*, recién publicado en 1835, destacan la modernidad del libro. El crítico anónimo del *Eco del comercio* hace resaltar la diferencia entre la descripción de las costumbres («costumbres domésticas», «copia de las prácticas y hábitos de la época») en la literatura antigua, por ejemplo, en *Rinconete y Cortadillo*, y en la literatura moderna representada por el *Panorama matritense*¹³, refutando por adelantado a Menéndez Pelayo cuando escriba, cincuenta años después, que «Cervantes, en *Rinconete y Cortadillo*, dio el primero y hasta ahora no igualado modelo de cuadro de costumbres»¹⁴. También Larra, en su reseña del mismo libro de Mesonero en *El Español*, insiste en la modernidad del costumbrismo en el drama y en la literatura periodística. Comienza el primer artículo de su reseña afirmando: «Este género, tal cual le cultiva tan felizmente entre nosotros el Curioso Parlante, es enteramente moderno, y fue desconocido a la antigüedad»¹⁵. ¿En qué consiste tal modernidad? Larra la considera en correspondencia con la modernidad histórico-social, situándola en un proceso de lo que él llama «la gran reforma» (Larra, 239a) y que nosotros, siguiendo a Fredric Jameson, podríamos designar como «revolución cultural burguesa»¹⁶. En el proceso de la historia, según Larra, «forzosamente despuntaron escritores filosóficos que no consideraron ya al hombre en general como anteriormente se lo habían dejado otros descrito, y como ya era de todos conocido, sino al hombre en combinación, en juego con las nuevas y especiales formas de la sociedad en que lo observaban» (239b). En consecuencia, frente a la literatura antigua que había considerado «al hombre en general tal cual le da la Naturaleza» (238b-239a), la literatura moderna se propone otro objeto de imitación: el hombre en sociedad. En términos histórico-sociales alude aquí Larra a la gran transformación del principio clásico de imitación de la naturaleza a que antes nos hemos referido. Según Mercier, el escritor no debe proponerse como objeto principal presentar el carácter de los

personajes, sino sus condiciones sociales; no al hombre en general, sino al hombre determinado local y temporalmente. En su libro sobre el arte dramático ya había expresado en 1773 las ideas del Larra de 1833 sobre la relatividad histórica y social de la naturaleza humana como objeto de imitación: «L'homme modifié par les gouvernemens, par les loix, par les coutumes, devient différent de lui-même. Ainsi les regles antiques du goût doivent changer et s'identifier aux nouvelles coutumes at aux nouvelles idées. Les pédans seuls... les gens de college crieront *vivent les Grecs! vivent les Grecs!* L'homme de sens dira: "voyez vos compatriotes, ou n'écrivez pas. Ce n'est point l'homme en général qu'il faut peindre, c'est l'homme dans tel tems et dans tel pays"»¹⁷. De tal principio parte el género de literatura «enteramente moderno», al decir de Larra, a que pertenecen el *Panorama matritense* y el *Tableau de Paris*. Como ha indicado K. Stierle, el objeto de la descripción en los cuadros del *Tableau de Paris*; ya no es, como ocurría en *Les caractères* de La Bruyère, una descripción de la sociedad («la cour et la ville») reflejada «en el espejo de la naturaleza humana eternamente igual a sí misma». Por el contrario, Mercier se propone captar «un mundo moral cuyas "nuances fugitives" se conciben como peculiaridad única del momento histórico» (Stierle, p. 289). En sus «tableaux de mœurs» describe la ciudad en una serie fragmentaria de costumbres entendidas como la diversa particularidad de lo histórico concreto que resulta en un «tableau du siècle, parce que les caracteres, les vertus, les vices seront essentiellement ceux du jour et du pays» (*Du Théâtre*, p. 105), según había preconizado para el teatro moderno.

El protagonista de esta determinación histórico-social es «l'honnête bourgeois» en cuyo hogar el escritor puede contemplar «le tableau de la vie civile, tel que Richardson et Fielding l'ont observé» (*Du Théâtre*, p. 84), pues meditando «en écrivain sensé, en peintre fidele, en philosophe, et songeant qu'il est au dix-huitieme siècle, il laissera dormir les monarques dans leurs antiques tombeaux; il embrassera d'un coup d'œil ses chers contemporains... trouvant des leçons plus utiles à leur donner dans le tableau des mœurs actuelles...» (*Du Théâtre*, p. 16). Desde estos criterios, los nuevos géneros literarios (la novela inglesa, el drama burgués, el cuadro de costumbres) proponen una figuración literaria de acuerdo con los referentes culturales de una mentalidad propia de la sociedad burguesa que va imponiendo, reivindicativamente, su ideología; su propia representación imaginaria de la realidad, contraria a la doctrina literaria clásica sobre imitación de la naturaleza y verosimilitud según criterios basados en la razón y en lo que la sociedad culta y aristocrática consideraba aceptable. Según Mercier, la verosimilitud de la literatura moderna debe atenerse a los valores de la nueva sociedad burguesa, reinterpretando así los conceptos aristotélicos de lo posible y creíbles de acuerdo con lo que él llama «la logique de la classe mitoyenne». Verosímil, para tal poética, es lo que se ajusta a una lógica social moderna. «La verité elle-même -dice Mercier- n'a pas toujours les caracteres de la vraisemblance. Si donc vous tentez la fable, qu'elle soit soumise à toutes les loix, non-seulement du possible, mais des lieux, des tems, des mœurs, des personnes; et n'en croyez point l'ardente imagination de certains hommes passionnés qui voient tout probable, ou la dialecte subtile de quelques philosophes qui veulent voir la liaison des moindes événemens; mais consultez plutôt la logique de la classe mitoyenne...» (*Du Théâtre*, p. 145)

La lógica de la clase media es la lógica de la «vida civil», objeto de imitación literaria remachado con insistencia en la teoría de *Du Théâtre*, como hemos visto en citas anteriores: «répresentation de la vie civile», «tableau de la vie civile». José A. Maravall se refiere a un texto del *Memorial literario* (1788) muy significativo a este

respecto, aducido por R. Sebold en su edición de *El señorito mimado*, de Iriarte: «El asunto de esta comedia ni es encumbrado como muchas de las nuestras, ni es tan bajo como otras que pudieran pasar por entremeses: es medio, tomado de la *vida civil*, propia de las comedias» (el subrayado es de J. A. M.)¹⁸. En el uso de entonces (también se decía «sociedad civil»), *vida civil* significaba «sociedad burguesa»¹⁹. Con respecto a la España dieciochesca, Maravall ha explicado cómo el empleo de la expresión *vida civil* «va unido a la aparición de una conciencia de "clase media"»²⁰; a la aparición, por lo tanto, de esa «lógica de la clase media», garantía de la verosimilitud mimética de la literatura en la teoría de Mercier. En tal sentido hemos de entender su insistencia: «Le Drame (on ne sauroit trop le répéter) est la représentation, le tableau de la vie bourgeoise en toutes ses situations» (*Du Théâtre*, p. 140[a]), en contra del teatro antiguo. Por ello, en el caso de que la posteridad no conociera más que las tragedias de Racine y de Voltaire, e incluso las comedias de Molière, el autor de *Du Théâtre* se pregunta si entonces se descubriría «le tableau de nos mœurs actuelles, l'intérieur de nos maisons, cet intérieur qui est à un empire ce que les entrailles sont au corps humain» (p. 103). Es ésta, sin duda, la materia costumbrista que Mercier traslada del drama al *Tableau de Paris*. Larra percibirá claramente la relación originaria que estamos observando en el escritor francés entre drama burgués (el crítico español lo llama «comedia de circunstancias») y cuadro de costumbres contemporáneas, situándolo en el contexto político, es decir, histórico-social por implicación: «El primero que cultivó la comedia de circunstancias, el primero que trató de hacer de una comedia una especie de artículo satírico de costumbres contemporáneas, fue Beaumarchais», impulsado por «el movimiento político de su época»²¹.

Como vamos viendo, la noción de «tableau» se va perfilando en la teoría dramática con referencias a la novela (Richardson, Fielding) tanto en Diderot como en Mercier, abriendo éste las posibilidades para constituir una forma de representación de la sociedad burguesa mediante la descripción fragmentaria de las costumbres contemporáneas en la breve prosa del «cuadro de costumbres». Estas posibilidades se abren desde el momento en que el autor del *Tableau de Paris* trasvasa a esta obra el concepto de «tableau», tomado de la teoría dramática de Diderot, para desarrollarlo por su cuenta con una especificación más estrictamente social, como hemos tenido ocasión de ver reiteradamente. Es una especificación que implica una transformación también del concepto literario de *mœurs/costumbres* mediante el desplazamiento de la norma ética general a la concreción de un mundo moral significado por lo circunstancial. Mercier inicia el prefacio del *Tableau de Paris* anunciando que no se propone hablar del París topográfico, sino del París moral, pero entendiendo lo moral en su aspecto fisionómico: «Je parlerai des mœurs publiques et particulieres, des idées régnautes, de la situation actuelle des esprits, de tout ce qui m'a frappé dans cet amas bizarre de coutumes folles ou raisonnables; mais toujours changeantes»²². El observador se propone establecer, por medio de los contrastes sociales, «la physionomie morale de cette gigantesque Capitale» (ibid.). Larra señala la novedad de esta circunstancialidad moral y social no sólo en el *Panorama matritense*, de Mesonero, sino también en el teatro de Moratín: «El mérito principal de Moratín parécenos estribar más en la pintura local de las costumbres de su época y en el manejo de los modismos de la lengua, que en la pintura del corazón humano... Molière es más universal que Moratín; éste es más local»²³. Ya hemos indicado cómo Mercier había rechazado la universalidad de las comedias de Molière, junto con las tragedias clásicas, porque lo que a aquél le interesaba en el teatro moderno era descubrir «le tableau de nos mœurs actuelles», reconocer «à fond les mœurs, le caractere, le génie de notre nation et de notre siecle, les

détails de notre vie privée» (*Du Théâtre*, p. 103). Porque qué estudio más digno del poeta que el de «bien sentir ce qu'il faut exposer à son siècle au moment où il écrit; et d'approprier tellement son drame aux circonstances, que les abus soient dévoilés, attaqués et corrigés» (*Du Théâtre*, p. 41). Con la adaptación de drama a las circunstancias en el teatro moderno se comprende la sinonimia que establece Larra entre *circunstancias* y *costumbres*, como hemos visto en la referencia a la «comedia de circunstancias» de Beaumarchais equiparada al artículo de costumbres. De acuerdo con esta noción circunstancial de las costumbres, el autor del *Tableau de Paris* se propone «contempler... l'assemblage de toutes ces petites coutumes du jour ou de la veille, qui font des loix particuliers; mais qui sont en perpétuelle contradiction avec les loix générales» («Préface», p. viii). El observador de tales costumbres testimonia «cette infinité de formes qui métamorphosent réellement l'individu d'après le lieu, les circonstances, les temps» («Préface», p. xi). La observación costumbrista define lo moral en lo transitorio: «Je me suis attaché au moral et à ses nuances fugitives» («Préface», p. vi). De acuerdo con esta concepción literaria, Jouy, marcando las distancias con respecto a los «philosophes moralistes» de la literatura francesa (Montaigne, Molière, Labruyère, Voltaire, Montesquieu, etc.), y proponiendo en cambio el ejemplo de Addison y de Steele, reclama una literatura destinada «à peindre sur place et d'après nature, avec les nuances qui leur conviennent, cette foule de détails et d'accessoires, dont se compose le tableau mobile des mœurs locales»²⁴.

Vemos cómo los textos de Mercier y de Jouy nos revelan el significado moral construido por el discurso costumbrista europeo en una época histórica determinada; lo que Montesinos, refiriéndose a un contexto específicamente español, consideraba como la «superficialidad *moral* del costumbrismo» (*Costumbrismo y novela*, p. 49). Sin embargo, como ya indiqué en otro lugar²⁵, y prescindiendo de juicios de valor, la equivalencia entre la palabra francesa *mœurs* y la española *costumbres* no implica, en este contexto, una «insuficiencia de traducción», como creía Montesinos²⁶. En el «petit réalisme à la français» (Barbérís, *Balzac, une mythologie réaliste*, p. 65) *mœurs* ya no tiene el sentido (*mores*) que le daban los grandes «philosophes moralistes» mencionados por Jouy, sino el de «petites coutumes», «nuance fugitives», «amas bizarre de coutumes folles et raisonnables» (Mercier), «cette foule de détails et d'accessoires, dont se compose le tableau mobile des mœurs locales» (Jouy); «mœurs» en el sentido, al fin y al cabo, de los «usos y costumbres» referidos en una literatura como la de Mesonero Romanos, que se propone alternar la descripción de «tipos sociales con la de los usos y costumbres populares y exteriores...; la sociedad, en fin, bajo todas sus fases, con la posible exactitud y variado colorido»²⁷. Mesonero basa su descripción de la sociedad en el principio de que «la clase media... es la que imprime a los pueblos su fisonomía particular». Por ello advierte que en sus escritos «si bien no dejan de ocupar su debido lugar las costumbres de la clase elevada y humilde, obtienen naturalmente mayor preferencia las de los propietarios, empleados, comerciantes, artistas, literatos y tantas otras clases como forman la medianía de la sociedad»²⁸.

Sobre el horizonte literario de este costumbrismo adaptado circunstancialmente a la «medianía de la sociedad» se sobrepone la novela realista en una relación intertextual, asumiendo los materiales elaborados por la figuración costumbrista, pero transformándolos y superándolos a la vez, es decir, profundizando su «superficialidad *moral*». Ya lo dijo Larra cuando a la superficialidad de Mesonero contraponía la novelización costumbrista de Balzac: «Pero el genio infatigable que, como escritor de costumbres, no dudamos en poner a la cabeza de todos los demás, es Balzac, después de

admirado el cual, pues no puede ser leído sin ser admirado, puede decir el lector que conoce la Francia y su sociedad moderna, árida, desnuda de preocupaciones, pero también de ilusiones verdaderas, y por consiguiente desdichada, asquerosa a veces y despreciable, y por desgracia, ¡cuán pocas veces ridícula!» (*Obras*, II, 2406).

Al comienzo de este trabajo nos hemos referido a Pierre Barbéris, según el cual el costumbrismo burgués enseñó a varias generaciones de franceses una manera de ver y escribir. Por su parte, Stephen Gilman ha hecho ver que la asiduidad de los cuadros de costumbres en los periódicos españoles a lo largo del XIX acostumbró a los lectores a una manera de leer. (*Galdós*, pp. 29-31). Entre estos lectores hemos de incluir a los novelistas (Fernán Caballero, Alarcón, Pereda, Galdós, etc.), autores ellos mismos de cuadros de costumbres. Mediante el costumbrismo, lectores y escritores aprenden una mimesis moderna que suministra la materia novelable a que se refiere Galdós en el título de su discurso de ingreso en la Academia: «La sociedad presente como materia novelable»²⁹. Materia ya elaborada por el discurso de lo que en nuestro título hemos designado «mimesis costumbrista».

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario