

de Belisa and, of course, Burguillos' own burlesque counter-epic *La gatomaquia*),⁴⁴ attain little sense of aesthetic and/or socio-cultural reconciliation. Instead these texts deliberately 'tamper with closure',⁴⁵ provoke unsettling responses in audience and reader, and dramatically defy the idealistic connections so often manipulated to support hierarchical models of authority, both aesthetic and ideological. As a catalyst for contradiction and poetic disharmonies, Lope's fictional narrator Tomé de Burguillos is a perfectly challenging 'late' creation. Burguillos occupies such a shaky authoritative centre that both the artist's craft and the reader's historico-empirical actuality are exposed, by him and through him, to sceptical scrutiny. Like Cervantes' Don Quijote, Lope's Tomé de Burguillos embodies the principle of artistic transformation in extreme terms, but unlike Quijote, Burguillos' remaking of reality depends not on suspension, but on intervention. Whereas Don Quijote dematerializes, Tomé de Burguillos thrives on materiality. Thus poetic idealism is transfigured through the reader's engagement with the common realities that pervade and invade the text.

The complex process of poetic self-fashioning which we have glimpsed in this study does not come to an end in Burguillos, but rather acquires fresh energy in a new idiom. An identity built through a play of language that is self-consciously parodic and indeterminate is, of course, entirely unreliable; but always entertaining, and in keeping with the multilevelled crisis at the heart of the Burguillos anthology. In his final lyric collection Lope writes back against himself, against his earlier self-representations and against idealized literary conventions. From the perspective of *desengaño*, the transformation of the past in parody becomes the present transformed in satire, and looking back carries the reader forward, towards a potential socio-cultural transformation beyond the aesthetic dimensions of the literary text. Lipking has commented that 'last works, like last words, have a special aura of authority'.⁴⁶ Applied to Lope the operative word is 'special'. In the *Rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos*, he puts his poetic house in (dis-)order and signs off as someone else.⁴⁷

44 Like the other shorter poems in the collection, the constructed fiction of the flawed narrator ensures that Lope's apparent self-erasure in the *Gatomaquia* allows for a more autonomous (indeed authentic) expression of self. For instance, the narrator rails freely against potentially controversial topics such as royal patronage, to the extent that this is identified as the motivation for the text's composition (see *Silva* I, ll. 20–21). See my article 'Lope de Vega's *La Gatomaquia* and Positive Parody', *Caliope* (forthcoming).

45 This notion is fundamental to Edward W. Said's view of a type of 'late style' that is non-harmonious and reopens questions of meaning, progress etc. See *On Late Style: Music and Literature against the Grain*, foreword by Miriam Said, intro. by Michael Wood (New York: Pantheon, 2006) (especially Ch. 1).

46 See Lawrence Lipking, *The Life of the Poet* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1981), 67.

47 A shorter version of this article was read as a paper at a symposium held on Lope de Vega at University College London on 13 May 2006, entitled *Metamorphosis and Transformation in the Life and Work of Lope de Vega*. My thanks to all the contributors for their constructive comments.

El costumbrismo romántico de Enrique Gil y Carrasco

RAMÓN ESPEJO-SAAVEDRA

Loyola College, Baltimore

Hace unos años, José Escobar se preguntaba si el término 'costumbrismo romántico' no indicaría una contradicción conceptual insalvable. Gracias en buena parte a sus propios esfuerzos, había llegado a aceptarse una nueva definición del costumbrismo basada en el concepto de imitación que surge en las letras europeas a lo largo del siglo XVIII según la cual 'ahora lo local y temporalmente delimitado va a reconocerse como objeto de imitación poética'.¹ Esta nueva 'mímesis costumbrista' pone énfasis en la descripción detallada del entorno social que condiciona el carácter y las acciones de los individuos. Desde este punto de vista, constituye una de las bases fundamentales de la estética moderna, cuyas consecuencias e implicaciones todavía se están explorando en nuestros días.²

Por otro lado, la relación entre el costumbrismo y el romanticismo sigue resultando complicada. Aunque comparten en España, por lo menos en algunas de sus manifestaciones, el interés por las tradiciones y costumbres nacionales, el énfasis puesto por los costumbristas en el análisis objetivo de la realidad y su oposición a las extravagancias expresivas y conceptuales del romanticismo parecen confirmar la impresión general de que pertenecen a concepciones opuestas del arte y de la vida.³ Escobar encuentra planteado el problema exactamente de esa manera en un artículo de Gertrudis Gómez de

1 José Escobar, 'Costumbrismo: estado de la cuestión', *Romanticismo* 6. *El costumbrismo romántico. Acti del VI Congreso (Napoli, 27–30 marzo 1996)* (Roma: Bulzoni, 1996), 117–26 (p. 118).

2 Véanse los artículos de José Escobar, 'Narración, descripción y mímesis en el cuadro de costumbres: Gertrudis Gómez de Avellaneda y Ramón de Mesonero Romanos', *Romanticismo* 3–4. *La narrativa romántica. Acti del IV Congreso (Bordighera, 9–11 aprile 1987)*, ed. Ermanno Caldera (Genova: Univ. di Genova, 1985), 53–60 y 'La mímesis costumbrista', *Romance Quarterly*, 35 (1988), 261–70. Véase también Leonardo Romero Tobar, 'Mesonero Romanos: entre costumbrismo y novela', *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 20 (1983), 243–59.

3 Los argumentos a favor de la conexión entre Romanticismo y costumbrismo se han hecho desde dos puntos de vista principalmente. Por un lado, se afirma una base ideológica

Avellaneda, en el cual 'contrapone la invención visionaria del poeta romántico con la copia fiel de la realidad del escritor de costumbres'.⁴ Sin embargo, otros escritores de la misma época se enfrentaron a este problema e intentaron encontrar una solución acorde con su propia visión de las opciones estéticas disponibles en ese momento. Enrique Gil y Carrasco, cuya obra crítica y costumbrista es sin duda el aspecto menos comentado de su producción literaria, intentó tanto en la teoría como en la práctica conciliar las tendencias principales del costumbrismo y del romanticismo lírico en unos artículos costumbristas que revelan los puntos de contacto que existían entre estas dos tendencias literarias durante su época.⁵ Al hacerlo, nos da una oportunidad para considerar de nuevo las categorías que habitualmente manejamos al hablar de la época romántica.

Gil y Carrasco es uno de los primeros escritores españoles cuya concepción de la estética y de la historia modernas coincide plenamente desde sus comienzos con las ideas románticas que se estaban poniendo de moda en España. Los escritores de su época ligeramente mayores, como

común entre las dos tendencias estéticas, preocupadas igualmente por la creación de una identidad nacional coherente y sólida frente a la supuesta dispersión del mundo moderno. Tal es la base del argumento de Donald Shaw. Véase Donald Shaw, 'La pintura . . . festiva, satírica y moral de las costumbres populares', en *Romanticismo* 6, 299-303. Por otro lado Ermanno Caldera señala que el costumbrismo, como subgénero del Romanticismo, surge del interés propio de todos los escritores de la época por estudiar al individuo en todos sus aspectos, desde el psicológico hasta el social. Véase Ermanno Caldera, 'La vocación costumbrista de los románticos', *Romanticismo* 6, 45-52 (p. 48). Aunque hay, como se verá, amplia evidencia en la obra de Gil y Carrasco para apoyar ambas teorías, también es verdad que en la época se consideraba el costumbrismo como una opción o estrategia estética distinta de las que imperaban en la poesía lírica o en el drama romántico. El reconocimiento de esa diferencia y la interacción de los dos modos estéticos en la obra de Gil y Carrasco son el enfoque del presente estudio.

4 Escobar, 'Costumbrismo: estado de la cuestión', 126.

5 Ricardo Gullón coincide con todos los críticos de la obra de Gil cuando, al hablar de los artículos de viajes y de costumbres (dos géneros, como veremos, íntimamente ligados para el autor), subraya la importancia de 'destacar, como constante de su espíritu, la curiosidad, y su vocación de buen viajero. Aguantaba incomodidades y quebrantos, se imponía sacrificios, para ir y ver. Tenía propensión a descubrir pueblos y panoramas, abrodándolos con ademán de explorador, pero de explorador cuya honestidad intelectual, cohibiendo al entusiasmo, veía los objetos según eran en realidad. Tal es la causa de que aun puedan leerse con agrado las memorias de sus descubrimientos, identificando en la palabra el sentimiento que la dictó'. Véase Ricardo Gullón, *Cisne sin lago. Vida y obras de Enrique Gil y Carrasco* (León: Diputación Provincial, 1989), 95. Véanse también Michael Iarocci, *Enrique Gil y la genealogía de la lírica moderna. En torno a la poesía y prosa de Enrique Gil y Carrasco (1815-1846)* (Newark: Juan de la Cuesta, 1999), 112-20, y Jean-Louis Picoche, *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco (1815-1846)* (Madrid: Gredos, 1978), 194-216. A pesar de la valoración positiva de estas obras, se les ha prestado muy poca atención. El único artículo dedicado exclusivamente a los artículos de costumbres es Lucio Basalisco, 'Los artículos de costumbres de E. Gil y Carrasco (1815-1846) en el *Semanario Pintoresco Español*', *Romanticismo* 6, 29-34. El artículo de Basalisco es un resumen del contenido de los artículos y una defensa, una más, de sus cualidades estéticas.

Larra y su gran amigo Espronceda, comenzaron su vida literaria adaptando las fórmulas de la literatura dieciochesca a las circunstancias contemporáneas. En contraste, la lista de los escritores que influyen en la obra de Gil—Chateaubriand, Byron, Walter Scott, Hugo—se compone enteramente de los más importantes del romanticismo internacional del momento. En palabras de Jean Louis Picoche, biógrafo y estudioso de la obra del autor: 'Se ha empapado tanto del Romanticismo, que no puede imaginar otra orientación [. . .] no le fue preciso convertirse o adaptarse a la nueva tendencia, sólo tuvo que vivir y crecer en ella'.⁶ En una época de cambios culturales y políticos vertiginosos, la diferencia de cinco o seis años que le separa de sus compañeros más famosos de generación supone una orientación ya distinta, sin la referencia obligada a la estética ilustrada. Pero además del factor cronológico, la estética romántica le servía al autor para dar expresión a aspectos fundamentales de su carácter individual, como ha notado Ricardo Gullón: 'Antes de abandonar Ponferrada, Enrique padeció el "mal de siglo". Lo que en otros será reflejo de actitudes ajenas, resulta en él genuina quintaesencia de la personalidad'.⁷

Entonces, tanto por su carácter como por las circunstancias históricas en las que creció y aprendió su oficio, Gil y Carrasco se puede considerar como uno de los mejores representantes en tierra española de las preocupaciones y las contradicciones del romanticismo. A él se debe precisamente una de las mejores descripciones españolas de la situación estética, psicológica y social en la que se encontraron los escritores europeos en la primera mitad del siglo XIX. Se encuentra en una reseña que escribió de la obra teatral *Pablo el marino*, de Alejandro Dumas. Gil y Carrasco, cuya interpretación del romanticismo, como se verá en adelante, se alejaba bastante de las exageraciones revolucionarias del escritor francés, supo sin embargo entender la base común que tenía toda la literatura romántica en una situación histórica determinada:

Porque en verdad no estaría de más recordar a los que duramente califican los yerros, ora reales, ora supuestos de la nueva generación, que esta generación ha nacido en una época de transición y de trastorno en que los cimientos mismos de la sociedad están removidos y en que las ideas y los intereses vagan errantes y dispersos sin bandera que los reúna, sin centro de acción que los vivifique y robustezca. No es culpa en verdad de la juventud si camina a veces desatentada y ciega cuando halla cerrada la antigua senda y por toda herencia le han cabido los escombros de un mundo derrumbado con que tiene que construir el suyo.⁸

6 Picoche, *Un romántico español*, 261.

7 Gullón, *Cisne sin lago*, 62.

8 Enrique Gil y Carrasco, 'Pablo el marino' (1839), en *Obras completas de don Enrique Gil y Carrasco*, ed. Jorge Campos, BAE 74 (Madrid: Atlas, 1954), 453-55 (p. 454).

Dos aspectos de este breve comentario resultan fundamentales para la comprensión de las ideas estéticas de Gil y de su puesta en práctica en los artículos costumbristas. Por un lado, explica las características de la obra de Dumas y de la propia, aunque sean tan diferentes, apelando a las circunstancias históricas. Una y otra vez, Gil y Carrasco volverá a este lugar común de la crítica romántica para explicar el hecho estético y social: para entender a la persona o la obra, hay que comprender las fuerzas sociales e históricas que la formaron.⁹ Por otro lado, los términos que utiliza para describir tanto la época ('de transición y de trastorno') como al individuo que 'camina desatentado y ciego' nos recuerdan el carácter a la vez sentimental y angustiado de mucha de la literatura romántica.¹⁰ Entre estos dos polos, el de las circunstancias históricas y el del sentimiento profundo, vacila constantemente la crítica de Gil, y es en la relación entre estos elementos donde veremos la clave de su idea del costumbrismo.

En todos los artículos de crítica literaria de Gil y Carrasco, los términos que más frecuentemente emplea para definir el arte de su época y para juzgar las producciones de sus contemporáneos son los de 'sentimiento' y 'pasión'. Incluso al abordar el tema candente de la disputa entre clásicos y románticos, en torno a la cual giraban todos los debates sobre el nuevo arte en España, se ve cómo, aunque intenta ser objetivo en su evaluación de las dos tendencias, inclina la balanza claramente a favor de la nueva estética mediante una reinterpretación de los términos claves de la discusión: 'Así que, nosotros aceptamos del *clasicismo* el criterio de la lógica; no de la lógica de las reglas, insuficiente y mezquina para las necesidades morales de la época, sino la lógica del sentimiento, la verdad de la inspiración, y del

9 Derek Flitter señala que Gil y Carrasco fue 'ampliamente reconocido como uno de los críticos de más talento en el período que siguió al año 1837'. Véase Derek Flitter, *Teoría y crítica del romanticismo español*, trad. Benigno Fernández Salgado (Cambridge: Cambridge U. P., 1995), 155. Flitter luego apunta que 'el enfoque historicista fue virtualmente unánime en los artículos de la época, siendo claramente reconocido como la perspectiva crítica más válida' (*ibid.*, 154).

10 En su reseña 'Poesías de don José de Espronceda', Gil y Carrasco afirma que el ambiente inseguro y caótico que define su momento histórico es el resultado directo de la época revolucionaria que empezó a finales del siglo anterior y que no tuvo las consecuencias esperadas o prometidas: 'Este siglo que ha recogido el legado de destrucción del anterior, que ha encontrado rota y destrozada por el suelo la fábrica de lo que se llamaban abusos, que ha debido alcanzar y disfrutar por entero lo que entonces se reputaba y tenía por felicidad, es decir el desarrollo de los intereses y medios materiales; este siglo, decimos, se ha presentado animado de tendencias espiritualistas, ha dado en rostro a los llamados filósofos con la vanidad de su universal panacea, les ha pedido cuenta de las instituciones antiguas que destruyeron sin reformarlas, del porvenir que le ofrecieron que no han sabido darle, y por último, de la paz y contento del presente, que se le ha huido de entre las manos'. Véase Enrique Gil y Carrasco, 'Poesías de don José de Espronceda' (1840), en *Obras completas*, 490-96 (p. 490). En estas palabras podemos ver no sólo la angustia del romántico, sino también su típica apreciación negativa de la Ilustración y la vuelta, también típica del ambiente español, hacia posturas por un lado religiosas y por otro tradicionalistas.

romanticismo aceptamos todo el vuelo de esta inspiración, toda la llama y el calor de las pasiones'.¹¹ El concepto de 'la lógica de las pasiones' es una manera ingeniosa de señalar su propia distancia crítica de las exageraciones del romanticismo del momento en las obras de Dumas o de Scribe sin en realidad conceder nada a los defensores del clasicismo.¹² Las reglas estéticas de los ilustrados se quedan reducidas al sentido general del buen gusto. En otro momento, Gil defiende la base sentimental de la nueva estética mientras que se aleja de sus exageraciones estilísticas: 'Lo ridículo de las pasiones, en nuestro juicio, está en su falsedad; pero en viéndolas en su terrible desnudez, nunca las encontramos sino grandes y respetables'.¹³ El criterio con el que hay que medir las obras de la nueva estética no es el de las reglas clásicas del siglo anterior, sino el de la sinceridad del autor al retratar los sentimientos. Las exageraciones de la nueva escuela deben de criticarse no por ser basadas en el retrato de las pasiones, sino por ser artificiales, un criterio, claro está, sentimental.

Gil busca su propio camino dentro de la estética del romanticismo para expresar una visión del sentimiento acorde con su carácter, su educación y sus gustos. Como ha demostrado con claridad Michael Iarocci en un libro reciente sobre la obra del autor, Gil desarrolla, en un momento que tradicionalmente se ha visto definido por la retórica revolucionaria y grandilocuente de Espronceda y del *Don Álvaro*, una versión del romanticismo que enfatiza la ensoñación, la vaguedad y el anhelo de un mundo espiritual que llegará a ser dominante en la poesía española pasado el medio siglo.¹⁴ El autor mismo da una descripción elocuente de su estética en una reseña de la poesía de Espronceda: 'hemos buscado la fuente de la esperanza con el anhelo de los sedientes, y nos hemos sentado a la sombra del árbol del sentimiento, para pedir al murmullo de sus hojas inspiraciones con

11 Enrique Gil y Carrasco, 'Poesías de don José Zorrilla' (1839), en *Obras completas*, 481-85 (pp. 481-82).

12 En muchos de sus escritos críticos subraya Gil su oposición a las exageraciones del romanticismo francés de su época, como se puede ver en la siguiente cita de su 'Revista teatral' de noviembre de 1839: 'Afortunadamente para nuestra España todos los cambios y vicisitudes literarios que tanto han agitado y agitan aún a la vecina Francia se han sentido en nuestro país como un eco más o menos lejano, más o menos sonoro; pero no han brotado de nuestro suelo tan espontáneos y tan violentos como allí, y sólo el espíritu fatal de imitación ha podido llevar a alguno de nuestros ingenios a extremos y exageraciones que debieran excusarse, y que no hallaban consonancia ni respuesta en el corazón de nuestro pueblo'. Véase Enrique Gil y Carrasco, 'Revista teatral' (1839), en *Obras completas*, 474-80 (p. 478). Flitter subraya la independencia de criterio de Gil en este contexto al decir que: 'Así pues ni el desorden inherente al momento de inspiración poética era suficiente para proteger la poesía de los criterios de valor aplicados por la lógica, ni tampoco la fría e innoble imitación tocaba nunca las cuerdas del corazón' (véase Flitter, *Teoría y crítica del romanticismo español*, 155).

13 Enrique Gil y Carrasco, 'Amor venga sus agravios' (1838), en *Obras completas*, 401-05 (p. 403).

14 Iarocci, *Enrique Gil y la genealogía de la lírica moderna*, 18.

que llenar el vacío del corazón y templar la sequedad y aridez del espíritu' ('Poesías de don José de Espronceda', 491). El sentimiento y la ensoñación como consuelo: se trata de una visión distante de las pasiones suicidas del teatro romántico del momento que sin embargo tiene hondas raíces en la tradición romántica internacional e influye profundamente en el desarrollo posterior del movimiento.

Dejando aparte la cuestión de las creencias religiosas de Gil y su influencia en las ideas estéticas del autor, tema que nos alejaría del tema central de este estudio, se puede ver claramente en sus escritos críticos que esta visión del sentimiento forma parte de una teoría mucho más amplia de la función del arte en la época y de su relación con la sociedad en general. El principio de una reseña de la obra *Doña Mencía* de Hartzbusch es donde el escritor leonés da mayor desarrollo a sus ideas en este sentido. Al defender una vez más las obras de la nueva escuela, escribe:

No son las pasiones a nuestros ojos otras tantas aberraciones de la humana naturaleza como a los de algunos ceñudos moralistas, sino los impulsos, los movimientos que Dios mismo ha depositado en nuestras almas, y que desenvolviéndose en un medio heterogéneo, como ha sido hasta el día el medio social, se corrompen o se apartan de su primitiva dirección.¹⁵

Gil y Carrasco combina aquí hábilmente la religión tradicional con una teoría social de clara filiación rousseauiana para justificar el interés de los escritores románticos por las pasiones y darle un contexto social en el que se puede demostrar su utilidad. Las pasiones son 'fuente de la esperanza' no sólo para el individuo, sino para toda la sociedad. Flitter afirma que 'Gil sigue a Salas y Quiroga y a Díaz al ligar esta visión de la literatura como guía moral efectiva con la fe religiosa, aclarando que el 'sentimiento' debe ser entendido como capacidad espiritual, y concluyendo que es la única cualidad capaz de transformar el egoísmo de la época'.¹⁶ Gil y Carrasco reclama para el poeta, incluso para el más avocado a la exploración de vagas ensoñaciones privadas, la capacidad de redimir una sociedad caótica y extraviada mediante el lenguaje de los sentimientos, el único lenguaje que trasciende todas las barreras de costumbres, ideología o incluso lengua nacional. Por eso, al defender a Shakespeare ante un público madrileño que silbó la primera representación traducida de *Macbeth*, dice: 'y la actividad, la vida, el poder de este corazón, ¿no son en el fondo los mismos en todos los hombres y en todos los países?'.¹⁷

Como era de esperar dado el carácter general de las teorías de Gil y Carrasco sobre el arte y la sociedad, éstas se basan en una identificación

15 Enrique Gil y Carrasco, 'Doña Mencía' (1838), en *Obras completas*, 407-15 (pp. 408-09).

16 Flitter, *Teoría y crítica del romanticismo español*, 233.

17 Enrique Gil y Carrasco, 'Macbeth' (1838), en *Obras completas*, 419-27 (p. 421).

entre las pasiones y una vida primitiva idealizada y en oposición crítica a la corrupción y división que caracterizan al presente:

Sin duda que hay afectos y pasiones en el corazón del hombre, comunes a todas las sociedades cualquiera que sea el estado de sus progresos y mejoras; pero no es menos cierto que las edades y las revoluciones modifican de tal suerte este fondo común, que su fisonomía llega a cambiar enteramente, y es menester la vista de un filósofo para reconocer las facciones de la infancia en los rasgos desenvueltos y pronunciados de la edad viril. ('Revista teatral', 476)

La unidad social que busca Gil en el retrato de las pasiones universales es también un retorno a una época edénica en la que los sentimientos constituían una expresión libre y desenvuelta de los lazos afectivos que tenemos en común y que forman la base de una sociedad utópica posible. La vuelta a la infancia es el camino hacia el futuro. Desde este punto de vista, los mundos históricos a los que vuelve el autor en *El señor de Bembibre*, en su poesía y en narraciones cortas como *El lago de Carucedo*, constituyen fantasías idealizadas de claro contenido social. Frente al mundo caótico del presente, Gil y Carrasco retrata un mundo más sencillo regido por el sentimiento, una visión social tradicionalista que sirve como consuelo y ejemplo para sus contemporáneos.

Al mismo tiempo, Gil y Carrasco reconoce que los cambios sociales que han traído 'las edades y las revoluciones' pueden ser ellos mismos objeto de análisis y de estudio. Al reseñar la comedia costumbrista *Un día de campo o el tutor y el amante* de Bretón de los Herreros, admite la necesidad de juzgar este tipo de obras según las metas estéticas que se proponen y no según el baremo de las comedias románticas: 'Son, en nuestro entender, las comedias de costumbres hermanos mellizos de los cuadros que en la pintura de costumbres se apellidan también, y supuesta la identidad de su origen y condiciones esenciales, no estaría por demás medirlos con igual medida'.¹⁸ Dentro de lo que considera la literatura contemporánea, la que no está anclada en una concepción anticuada del arte y de la sociedad, el costumbrismo tiene un papel crítico importante. Las comedias costumbristas tienen que mostrar la misma sinceridad y deseo de ilustrar la vida sentimental que toda la literatura verdaderamente moderna, pero además se les busca cualidades particulares que reflejan su meta de describir y criticar el entorno social: 'Así que la verdad de las situaciones y de las fisonomías, el esmero y la corrección del dibujo, la naturalidad y concierto de la composición, la exactitud y vigor del colorido y el chiste y la franqueza de la ejecución son cualidades que se reclaman con hartos motivos' ('Un día de campo o el tutor y el amante', 437). No considera la comedia costumbrista un género

18 Enrique Gil y Carrasco, 'Un día de campo o el tutor y el amante' (1839), en *Obras completas*, 437-39 (p. 437).

menor o ligero, sino que subraya la importancia de su función social.¹⁹ De ahí que critica precisamente esta obra de Bretón por no cumplir con las obligaciones del género: 'Esta obra, por último, no ataca ningún vicio social de trascendencia, ni pone de manifiesto ningún ridículo determinado y profundo; antes bien, toda ella descansa en una media tinta algo pálida y fría' ('Un día de campo o el tutor y el amante', 438).

Gil y Carrasco concibe la literatura auténtica de su época con dos vertientes principales. La literatura romántica, basada en la exploración de los sentimientos y las pasiones, es una búsqueda constante o de desahogo o de consuelo con la misión redentora de recordar al ser humano su fundamental unidad y así superar las confusiones del presente, o al menos consolar al lector con la visión idealizada de un mundo mejor. Por otro lado, la función del costumbrismo, muy en la línea de la literatura satírica de la Ilustración, es la de describir y criticar precisamente aquellos aspectos de la realidad presente que hacen que el mundo contemporáneo parezca un torbellino constante de intereses particulares. Son dos caras de la misma moneda, y aunque resulta fácil concluir que su semejanza o naturaleza complementaria se basa en un conservadurismo ideológico incapaz de enfrentarse plenamente a las complejidades del mundo moderno, en la práctica estas dos tendencias, al entrecruzarse, producen efectos sorprendentes y nos revelan aspectos insospechados no sólo de la obra de Gil y Carrasco, sino también del entorno literario y social en el que se movía.²⁰

La obra costumbrista de Gil y Carrasco es indudablemente el aspecto de su producción literaria menos estudiada por la crítica. Sin embargo, forma

19 Es más, al intentar definir el drama moderno en general, afirma que su base está en el estudio del individuo en vez de la colectividad, lo cual le lleva a unas observaciones generales en las cuales la distinción entre drama romántico y drama costumbrista se hace bastante borrosa: 'Y como en éstas épocas de prosperidad y de progreso está la razón humana en posesión de todas sus facultades y fueros y como el análisis es su más natural ejercicio, claro está que la poesía de las sociedades desenvueltas ya y perfeccionadas ha de ser analítica también, grave, profunda, detenida. Por eso refleja y pinta la sociedad no en su conjunto, sino en sus partes; no en un solo cuadro, sino en una galería de diversas pinturas'. Véase Enrique Gil y Carrasco, 'El conde don Julián' (1839), en *Obras completas*, 447-52 (pp. 448-49). Como ocurre con muchos escritores de su generación, el rechazo de la Ilustración tan de moda entre los románticos se hace en términos que dejan traslucir la profunda influencia estética e intelectual de una época en la otra.

20 La base conservadora tanto del romanticismo histórico español y del costumbrismo ha sido señalada por varios críticos y se puede resumir en la observación de Donald Shaw de que: 'cabe afirmar que el costumbrismo está estrechamente relacionado con el nacionalismo cultural. Su tradicionalismo latente constituía hasta cierto punto una respuesta a la sensación vaga de que la modernidad, que iba imponiendo la hegemonía burguesa en una sociedad hasta muy recientemente mucho más aristocrática y feudal, podía traer consigo el peligro del descubrimiento de la diversidad de los varios grupos de españoles y producir una visión nacional más fragmentada' (véase Shaw, 'La pintura... festiva, satírica y moral de las costumbres populares', 301). Véase también el análisis de la 'nostalgia' típica del costumbrismo en Ermanno Caldera, 'La vocación costumbrista de los románticos', 45-52.

una parte constante de su trabajo que se compaginaba con otros géneros populares de la época. De hecho, Gil escribió no sólo artículos de costumbres en el sentido más estricto del término, sino también artículos de viaje y artículos sobre edificios y monumentos nacionales que constituían un recuerdo importante de las tradiciones nacionales.²¹ Una nota constante de esta producción variada es el deseo tan típico de los escritores costumbristas de corregir la falsa impresión del país dada por los escritores extranjeros. Al comienzo de su 'Bosquejo de un viaje a una provincia del interior', lamenta los 'extraños juicios que fuera de sus confines se forman siempre que se trata de sus usos y costumbres' y continúa con ironía:

Por este raro mecanismo viene a resultar en último caso, que a no ser por una de sus muchas anomalías andaría la Península aderezada con su turbante, que no habría más que pedir; o cuando no, se sentaría debajo de los árboles a elegir un gobierno y a danzar como los hijos de Guillermo Tell. Esto es España en la boca y obras de los concienzudos viajeros modernos.²²

Tales comentarios muestran claramente hasta qué punto Gil y Carrasco congeniaba con el proyecto costumbrista de Mesonero Romanos y explican sus frecuentes contribuciones al *Semanario Pintoresco Español*, empezando en el año de 1839.

A diferencia de la mayoría de sus compañeros que ofrecían artículos de costumbres a las revistas madrileñas, Gil y Carrasco se enfocaba exclusivamente en el mundo rural. Al retratar las vidas y costumbres de los pueblos, vacilaba entre el ensueño nostálgico, base de su concepción del romanticismo 'consolador', y un reconocimiento objetivo de las condiciones materiales de la vida rural. El resultado es una curiosa perspectiva doble, un discurso en el que se nota constantemente el conflicto entre distintas opciones estéticas para describir la realidad, para incorporar a la descripción tanto los datos objetivos de la existencia como la reacción emocional que producen en el narrador. Buen ejemplo de ello es el artículo 'Los maragatos', de 1839, donde se lee:

este pueblo que en mil cosas trae a la imaginación del poeta la tienda de los patriarcas o la cabaña del salvaje americano, a los ojos del viajero

21 Gullón capta la manera en que los artículos sobre monumentos nacionales de Gil y Carrasco unen lo sentimental, lo estético y lo político al decir: 'Cuando al transcurrir los años, nuevas paredes henchidas de historia amenacen derrumbarse, el alma del poeta vibrará por el dolor de la muerte que a todo alcanza: a los seres inanimados como a los hombres, y cantará su angustia por la destrucción de lo en apariencia más firme y asentado' (véase Gullón, *Cisne sin lago*, 36). La misma mezcla de motivos animará la publicación por Bécquer de *Historia de los templos de España* años después.

22 Enrique Gil y Carrasco, 'Bosquejo de un viaje a una provincia del interior' (1843), en *Obras completas*, 302-45 (p. 302).

imparcial nunca aparecerá con tan deliciosas tintas. Su fisonomía peca de áspera y desabrida, las comodidades son escasísimas y están en notable desproporción con los considerables capitales que sus hijos a fuerza de laboriosidad han logrado adquirir.²³

En este pasaje el gusto romántico por lo exótico se enfrenta con el criterio burgués que calcula la distancia que hay entre el estilo de vida de los maragatos y sus posibilidades según los ingresos que tienen. El poeta nostálgico y el 'viajero imparcial' o turista moderno, acostumbrado a medir y comparar formas de vida desde la altura de su perspectiva cosmopolita, se mantienen en tensión constante en la voz del narrador.

En todos los artículos costumbristas de 1839 ('Los maragatos', 'Los montañeses de León', 'Los pasiegos' y 'Los asturianos') se nota el mismo conflicto estético, el reconocimiento implícito de que las estrategias literarias del momento ofrecen modelos a veces complementarios y a veces contradictorios de acercamiento a la realidad. Sin embargo, en esta primera etapa de su obra costumbrista, el narrador muchas veces decide abiertamente resolver esta tensión basándose en su firme convicción, aludida arriba, de que 'el corazón humano estaba necesitado de consuelos y de luz, que el alma tenía sed de creencias' ('Poesías de don José de Espronceda', 490-91). Por eso, al final de 'Los maragatos' dice:

Por lo demás nosotros aquí, como en casi todo, preferimos el prisma del poeta al microscopio del filósofo y somos de opinión que se perdonen a los maragatos estas veniales culpas, en gracia de su proverbial honradez, de la lealtad y nunca desmentida franqueza de sus tratos y de la austeridad de sus costumbres, último resto de su espíritu social compacto y uniforme, que debió de unir un día casi todos los pueblos europeos. ('Los maragatos', 263)

En este pasaje el ideal social y el estético se combinan para justificar una selección parcial de la evidencia de los ojos. Aquí la falta de comodidades, la cerrazón mental y algunas costumbres dudosas, cuidadosamente descritas en el resto del artículo, desaparecen por arte de magia a favor de los atributos—lealtad, austeridad y honradez—que Gil y Carrasco propone como modelos para la sociedad presente. Sin embargo, la decisión de apoyar una interpretación idealizante de la realidad de los maragatos se toma abiertamente después de haber presentado pruebas para las dos interpretaciones posibles. Aunque prefiera 'el prisma del poeta', el género mismo que ha decidido practicar, el del artículo de costumbres, le obliga a hacer uso concienzudo del 'microscopio del filósofo' incluso cuando luego rechaza la evidencia por razones sentimentales o ideológicas.

La segunda etapa de la producción costumbrista de Gil y Carrasco se inicia varios años más tarde, en 1843. Este es el año de sus dos grandes

23 Enrique Gil y Carrasco, 'Los maragatos' (1839), en *Obras completas*, 260-63 (p. 263).

artículos incluidos en *Los españoles pintados por sí mismos* ('El pastor trashumante' y 'El segador'), y también del 'Bosquejo de un viaje a una provincia del interior' que, como ya hemos visto, comparte muchas de las mismas metas artísticas y sociales con los artículos de costumbres. En estos textos, y sobre todo en los artículos, se aprecia el proceso de maduración artística por el que ha pasado el autor a lo largo de cuatro años. Está más seguro de sí mismo y demuestra un deseo claro de dar mayor estructura y coherencia estética a sus escritos. Al mismo tiempo, el pintoresquismo costumbrista de sus primeros artículos ha dado paso a un interés por documentar los aspectos más banales de la vida cotidiana de los que describe. Las tensiones básicas de sus primeros escritos costumbristas se acentúan a medida que el autor va cobrando confianza en sus capacidades y según van aumentando sus ambiciones. La observación de la realidad presente y el ensueño de un mundo mejor se combinan para revelar a un autor en lucha con las opciones estéticas de su momento y en busca de nuevas maneras de enfrentarse al mundo que lo rodea.

Picoche ha señalado que si no fuera por los artículos de Gil y Carrasco, la colección *Los españoles pintados por sí mismos* carecería de estudios de la vida rural.²⁴ Dentro del contexto de su propia evolución literaria, lo que salta a la vista es el hecho de haber escogido dos tipos rurales, los segadores y los pastores, que por su forma de vida, se prestan al desarrollo de estructuras literarias y preocupaciones sociales muy caras al autor. Una primera lectura de los dos artículos daría la impresión de que vuelve Gil a los mismos temas e incluso a las mismas imágenes que en sus artículos de 1839, como cuando describe a los pastores: 'Aquellos hombres que con todos sus medios y riquezas se trasladan de una provincia a otra, recuerdan involuntariamente la vida de los patriarcas o las tribus errantes que vagan de oasis en oasis en busca de pasto y de frescura'.²⁵ La comparación de los pastores españoles con los nómadas del desierto parece un ejemplo más del exotismo orientalista tan popular entre los románticos y que en muchos casos sirve para cubrir la realidad con un velo estetizante. Sin embargo, en este caso, como en el de 'El segador', el elemento nuevo, y clave, es el movimiento. A diferencia de sus artículos de 1839, aquí el tema de los dos textos es la descripción de un viaje de ida y vuelta, y esa misma estructura circular le sirve a Gil para explorar las posibilidades literarias del artículo de costumbres al acercarlo a los experimentos narrativos que estaba intentando llevar a cabo en otros géneros durante la misma época. El hecho de que las dos historias (el relato de un año en la vida de un pastor y el viaje anual de un segador en busca de trabajo fuera de su provincia) se desarrollen según este esquema sugiere un acto consciente de selección por parte del autor.

24 Picoche, *Un romántico español*, 208-09.

25 Enrique Gil y Carrasco, 'El pastor trashumante' (1843), en *Obras completas*, 274-80 (p. 277).

Se podría decir que el tema de la vuelta a casa después de un largo y fatigoso viaje subyace en la mayoría de la producción literaria de Gil y Carrasco y sirve para dar unidad sentimental a su interés por la historia, la religión, y el arte. Tanto la vaga nostalgia de su poesía como las visiones religiosas estetizadas de su primer intento de narrativa, 'Anochecer en San Antonio de la Florida', se basan en la añoranza de una infancia en la cual se unían el amor de la familia, el respeto por la tradición y la fe ingenua. En su 'Diario de viaje', escrito en los últimos meses de su vida cuando viajaba hacia Alemania para asumir un puesto diplomático, hay un momento en que oye misa en una iglesia en Brujas, y su reacción a la experiencia es el mejor testimonio de la conexión entre estos temas en la mente del autor:

Heme aquí en un país extranjero absolutamente solo, y, sin embargo, a millares encuentro hermanos que vuelven los ojos al mismo Padre; éstas son las mismas escenas a que mi madre piadosa me llevaba de muy niño, y con un *no sé qué* de la verdadera patria, que está en las alturas, me traían un recuerdo de la patria de aquí abajo, de mi familia y de aquellas fiestas religiosas que tanto me alegraban en mi primera infancia y primera juventud.²⁶

La unidad de patria, familia y religión forman la base de este ensueño tan característico de Gil y Carrasco, pero, como ha señalado con acierto Michael Iarocci, sería una equivocación tachar al autor de conservador y retrógado sin reconocer la angustia con la que se aferraba a este ensueño y la manera en que intentaba siempre hacerlo encajar dentro de una visión bastante clara de las tendencias intelectuales y espirituales que predominaban en el mundo a su alrededor.²⁷ La escena en la iglesia en Brujas concluye de manera harto significativa:

Y, sin embargo, todas estas luces no llegan sino por medio de una espesa niebla hasta mis ojos; yo he querido, como tantos otros, buscar la ciencia y la verdad por mí mismo; de las creencias que nunca deberíamos no ya perder sino ni aun arriesgar, me queda lo que de salud resta a los enfermos; lo bastante para ambicionar y echar de menos cosas que difícilmente volverán. ('Diario de viaje', 364)

La vuelta al pasado, a la familia y a la fe es una vuelta imposible, y el reconocimiento de la distancia que hay entre este mundo sencillo del ensueño y el mundo a su alrededor, que le ha moldeado y en el que está decidido a vivir, producen la suave tristeza que es la nota más característica de la poesía del autor y de su obra más famosa, *El señor de Bembibre*.

26 Enrique Gil y Carrasco, 'Diario de viaje' (1844), en *Obras completas*, 359-99 (p. 364).

27 Iarocci, *Enrique Gil y la genealogía de la lírica moderna*, 128-37.

A partir de 1840, Gil y Carrasco se dedica cada vez más a la narrativa y deja de lado la poesía. En ese mismo año publica 'El lago de Carucedo', cuento legendario y fantástico que se ha considerado quizás un borrador o primer intento de ensayar estrategias narrativas que desarrollará el autor en *El señor de Bembibre*.²⁸ La obra maestra de Gil y Carrasco se publica poco antes de su muerte en 1845. Por lo tanto, los artículos de *Los españoles pintados por sí mismos*, de 1843 y 1844, caen dentro del mismo ciclo creativo que sus obras narrativas. Tanto en 'El lago de Carucedo' como en *El señor de Bembibre*, la estructura circular sirve para enfatizar los temas de la vuelta imposible y la pérdida de la felicidad entrevista durante la juventud de los protagonistas. En el primero de los dos textos, subtítulo 'tradición popular', el protagonista huye del valle del Bierzo por haber matado al noble que quiso violar a su amada María. Sus viajes por el mundo le llevan a la guerra contra los moros e incluso al Nuevo Mundo en el primer viaje de Cristóbal Colón, hasta volver a su tierra natal, donde el destino adverso y su pasión incontrolable se manifiestan en el terremoto legendario que hunde el convento donde se encuentran los amantes en el fondo del lago. El marco narrativo, que cuenta el viaje del narrador al valle del Bierzo donde primero oye de la leyenda del lago de un barquero, señala claramente la realidad sentimental que motiva la narración y que hace de las figuras idealizadas de un pasado remoto representaciones simbólicas de los anhelos y preocupaciones del mismo narrador: '¡Qué mucho que su corazón latiese con ignorado compás, si por dicha se acordaba (y así era) de haber visto el mismo país en su niñez, cuando su corazón se abría a las impresiones de la vida, como una flor al rocío de la mañana!'.²⁹ La estructura circular ayuda a transformar el tiempo histórico en tiempo legendario, un tiempo narrativo fijo y distanciado capaz de servir de símbolo de una intuición sentimental de la tragedia de la vida, fundamental a la visión estética del autor. Es bien conocido el desarrollo posterior de esta misma estructura en *El señor de Bembibre*, donde el viaje circular de don Álvaro Yáñez corre paralelo a la historia de la lenta degeneración física de doña Beatriz. En este caso, el valor simbólico de las dos historias, su carácter ideal y eterno, adquiere mayor fuerza por la descripción cuidadosa de los ciclos de la naturaleza, universalmente reconocida como uno de los mayores logros artísticos de la obra.³⁰

Al aplicar la misma estructura narrativa a la construcción de sus artículos de costumbres de 1843 y 1844, Gil y Carrasco muestra un deseo claro de utilizar la descripción costumbrista como punto de arranque para una meditación sobre el destino humano, una meditación paralela a la de sus textos puramente narrativos de la misma época. Desde el comienzo de 'El

28 Iarocci, *Enrique Gil y la genealogía de la lírica moderna*, 81.

29 Enrique Gil y Carrasco, 'El lago de Carucedo', en *Obras completas*, 221-50 (pp. 222-23).

30 Véanse Iarocci, *Enrique Gil y la genealogía de la lírica moderna*, 87-96 y Picoche, *Un romántico español*, 187-93.

pastor trashumante' intenta transformar el pastor en un símbolo al subrayar la antigüedad de su forma de vida: 'Ninguna reliquia más venerable queda en nuestra España de la vida nómada, que la trashumación periódica de los rebaños merinos' ('El pastor trashumante', 274). El constante ir y venir del pastor y la pervivencia de sus costumbres a lo largo de los siglos le dan al autor una imagen viva del sufrimiento universal del ser humano y de los valores necesarios desde su punto de vista para enfrentarse a él:

su vida trabajosa por el rigor de las estaciones que está condenada a sufrir, le convierten en un ser aparte dotado de aquella buena fe y bondad de sentimientos que desde tiempos muy antiguos se atribuye a la gente campesina, y al mismo tiempo de aquella fuerza de acción y movible energía que caracteriza a las tribus nómadas. ('El pastor trashumante', 274)

Sin intentar indagar en la realidad psicológica de los pastores que describe, utiliza su forma de vida como representación estética de un ideal social de sencillez y honradez que constituyen para él precisamente 'los escombros de un mundo derrumbado con que tiene que construir el suyo' a los que se refería en sus artículos de crítica literaria, como vimos anteriormente ('Pablo el marino', 454).

Al mismo tiempo, esta estructura narrativa aporta mayor flexibilidad e interés narrativo a los dos artículos, dedicados a la narración de un viaje en vez de la descripción estática de un oficio. 'El segador' comienza con una explicación de la importancia de su figura central: 'Afortunadamente Galicia provee al resto de España de gente que si no desempeña altos cargos en la república, no por eso deja de ser útil y aun necesaria en todo el mundo'.³¹ De tal manera, el autor hace explícito el propósito social de su propia contribución costumbrista, encaminada a mostrarles a los lectores burgueses un elemento importante del engranaje social que no por humilde resulta menos esencial para el funcionamiento económico del país. Las primeras descripciones de esta figura son completamente estáticas e incluso excesivamente tópicas. Para retratar físicamente a los segadores recurre a la descripción de un tapiz de Goya que está en El Escorial: 'una viva copia de la escena que ofrecen los segadores por conclusión de sus fatigas' ('El segador', 283). La técnica ya establecida por los escritores costumbristas de crear un cuadro o una descripción casi pictórica de las figuras que trata el artículo se complementa aquí con una referencia artística que sirve para dignificar al segador a la vez que subraya las metas comunes del arte costumbrista en literatura y pintura.

Sin embargo, nada más empezar su viaje anual en busca de trabajo fuera de Galicia, el segador, aunque retratado según la costumbre del género como representante de toda una clase y no como individuo, se convierte en el

31 Enrique Gil y Carrasco, 'El segador' (1843), en *Obras completas*, 280-84 (p. 280).

protagonista de una aventura cuyos episodios más importantes confieren interés dramático al artículo y ayudan a suscitar la simpatía del lector hacia esta figura a menudo olvidada o ignorada por el público burgués, como ocurre con la descripción de los ladrones que acechan por el camino: 'Lo peor del caso, es que no por mucho madrugar amanece más temprano, y como los ladrones tienen todo el tiempo por suyo, pueden apostarse donde mejor les convenga o seguir la pista al pobre segador, hasta llegar al paraje más conveniente para aliviarle de su peso' ('El segador', 283). Para el final del artículo, el viaje en busca de trabajo se ha convertido en un poema épico cuya meta es llegar a casa sano y salvo sin haber perdido el poco dinero ganado en la siega. El tono cómico del artículo resulta de las frecuentes comparaciones entre la figura humilde del segador y ejemplos más exaltados del valor y la astucia ante el peligro: 'El general más prudente y previsor no reconoce con más escrupulosidad el campo en que va a dar la batalla que el segador la tienda que ha de ser sepulcro de sus ochavos' ('El segador', 283). Aun así, Picoche hace notar que, a diferencia de los demás artículos de *Los españoles pintados por sí mismos*, Gil y Carrasco no emplea el humor aquí para reírse de los que describe.³² Al contrario, la estructura circular del viaje, como es el caso en las obras narrativas de la misma época, hace que la historia central de la narración involucre más al lector en la aventura del protagonista y a la vez eleva a éste a un plano universal como representante de la lucha por mantener vigentes una forma de vida y unos valores perdidos.

Los experimentos de Gil y Carrasco con la estructura circular en estos dos artículos apuntan, en el contexto de sus otras obras narrativas de la época, a un proceso constante de experimentación formal para encontrar maneras nuevas y más eficaces de elaborar una visión del romanticismo que, como hemos visto, se basa en la añoranza de un mundo idealizado con fuertes raíces en su propia experiencia vital. Sin embargo, la tensión que existe en él entre la idealización del mundo de su infancia, de unas tradiciones que él mismo reconoce en sus momentos más pesimistas como fuera de lugar en la época moderna, y la exigencia de ver claro la realidad presente, nunca le abandona durante este período de desarrollo literario. En estos mismos artículos se puede ver que, junto con el impulso hacia la idealización de la realidad, existe un claro deseo, casi una obligación, de describir con un detallismo minucioso la vida, los quehaceres y las penas de los que trabajan en el campo.

A lo largo de estos artículos, junto con referencias a nómadas y patriarcas que dan un aura milenaria y venerable a los pastores y segadores, hay una insistencia constante en 'la verdad histórica' y una preocupación por que el narrador pueda 'conservar la nota de historiadores verídicos' ('El pastor trashumante', 275). El impulso romántico de convertir la realidad en símbolo y expresión de los anhelos del individuo coexiste con la necesidad

32 Picoche, *Un romántico español*, 209.

costumbrista de explorar 'lo local y temporalmente delimitado', en palabras ya citadas de José Escobar. De manera más detallada y sobria que en sus artículos de 1839, Gil y Carrasco explica en 'El pastor trashumante' los chozos de los pastores, las temporadas del trabajo, la jerarquía entre los pastores de una ganadería con todas sus divisiones desde *mayoral* y *sotamayoral* hasta *rabadán* ('El pastor trashumante', 275). Ningún detalle se olvida, y a veces la prolijidad se justifica con un ligero guiño al lector: 'Aquí tienen nuestros lectores explicado el manejo y gobierno interior de las cabañas trashumantes; pero por si de ellos los hay curiosos, como suele suceder (porque desde muy antiguo viene la curiosidad como por herencia a todos los lectores) y quieren saber los salarios y beneficios de estos hombres, procuraremos satisfacerle' ('El pastor trashumante', 276). Sigue un recuento del salario de cada miembro de la jerarquía de la ganadería según la estructura explicada anteriormente. La descripción de la ruta de los pastores es igualmente precisa e incluye los caminos más utilizados, el tiempo que se tarda en terminar cada etapa del viaje, y el tipo de regalos que llevan los pastores a sus familias a la vuelta.

Incluso en la descripción que hace al final del artículo del carácter y las capacidades de los pastores, al lado de referencias a su importancia como 'reliquia de las edades pasadas', el autor enfatiza los elementos que más pueden impresionar a un público moderno, urbano y mercantil, cada vez más interesado en el conocimiento positivo de la realidad. Los pastores, al acabar su viaje, se dedican a

aumentar el caudal de conocimientos que poseen acerca de las enfermedades del ganado, de la calidad de las hierbas y de la prosperidad del ramo de riqueza que manejan. En esto son tan diestros y experimentados, que cualquiera de ellos entretiene a una persona instruida, hablándole de la fisonomía de las reses, que a sus ojos no es menos distinta que las de las personas, como vimos en la pradera; de la influencia que la atmósfera ejerce en la cría y en la calidad de la lana y de todo lo que atañe a su oficio. ('El pastor trashumante', 279)

Esta descripción, como la de la utilidad económica de los segadores que vimos arriba, demuestra claramente la importancia social que daba Gil y Carrasco al costumbrismo como género literario. De acuerdo con el esquema crítico analizado arriba, la literatura de su época tenía para el autor la doble función de explorar los sentimientos y de analizar la sociedad con todo lujo de detalles. En estos artículos las dos funciones coexisten: Gil y Carrasco pide respeto por la figura del pastor como recuerdo de los 'patriarcas venerables' que según la herencia romántica idealizante encarnan valores perdidos en el mundo moderno como la honradez y la sencillez, pero también exige ese mismo respeto por sus conocimientos positivos y prácticos del 'ramo de riqueza que manejan', por lo que contribuyen y han contribuido a la economía nacional.

La conexión que hace Gil y Carrasco entre el modo costumbrista y el análisis del progreso de la sociedad se ve reflejada en otros textos suyos e indica un aspecto importante de su carácter a menudo borrada por la imagen tópica que tenemos de él del poeta romántico perdido en ensueños de amor y fantasías caballerescas. En su 'Bosquejo de un viaje a una provincia del interior' que, como vimos anteriormente, combina el relato de viajes con el cuadro de costumbres, el autor llama la atención una y otra vez sobre la relación estrecha que existe entre la apreciación estética e histórica del valle del Bierzo y la búsqueda de maneras prácticas de ayudar en su modernización económica. Al hablar de las ruinas romanas de la zona, nota que: 'El tiempo ha revestido sus ruinas de su severa y tremenda majestad y en el día tan curioso estudio ofrecen al mineralogista y el geólogo, como desconocidas y sublimes escenas al dibujante' ('Bosquejo de un viaje a una provincia del interior', 314). La referencia a la riqueza mineral de la región no es un mero detalle histórico o pintoresco, ya que un poco más abajo, después de animar a los lectores del artículo a apoyar las 'grandes empresas' que puedan remediar el atraso económico en el área, pone al pie de la página un ejemplo concreto de ello: 'Recientemente se ha formado en el Bierzo una sociedad minera a la cual, sin excepción, todos han prestado su apoyo. La idea no ha podido ser más popular, ¡ojalá que los resultados correspondan a esta idea tan noble como beneficiosa para el país!' ('Bosquejo de un viaje a una provincia del interior', 315). A lo largo del artículo alternan referencias a modelos estéticos contemporáneos, en particular a la poesía de Lord Byron, encaminadas a resaltar la primitiva belleza y larga historia de la zona, con referencias muy prácticas a la riqueza natural e incluso al atractivo turístico de la misma. Lejos de ser incompatibles el sentimentalismo romántico y la observación detallada de la realidad física y social, en los escritos costumbristas y de viajes de Gil y Carrasco ambos sirven para ensalzar la honda preocupación del escritor por su tierra natal y el deseo de que se mejore su suerte.

La división que se ha estudiado aquí en los artículos costumbristas de Gil y Carrasco es una manifestación a otro nivel de lo que Iarocci ha llamado: 'la tensión fundamental que caracteriza el 'yo' lírico giliano, que es el encontrarse a caballo entre el mundo sublime que intuye y la realidad material que le rodea'.³³ Como se ha visto arriba, ese 'mundo sublime', al que huye cuando habla de los distintos tipos sociales que forman la base de sus artículos de costumbres, es la expresión de una búsqueda constante de valores que el autor asocia de manera idealizante con su propia experiencia biográfica e histórica. Los 'patriarcas' y 'nómadas' en los que convierte a los pastores, los segadores y los habitantes de las varias zonas que estudia son su manera de encontrar una base moral sólida mediante una tradición inventada a partir de la idealización rousseauiana y romántica de la vida

33 Iarocci, *Enrique Gil y la genealogía de la lírica moderna*, 49.

sencilla del campo. Por otro lado, su propia concepción de la época en la que vivía y de las opciones y obligaciones estéticas de un escritor moderno le indican a Gil y Carrasco la necesidad artística y social de utilizar el cuadro de costumbres para analizar la sociedad presente y sugerir, aunque sea de paso, caminos de progreso hacia el futuro. La tensión entre las dos tendencias produce una serie de obras que revelan a un autor en lucha constante con las exigencias de su arte y con las circunstancias de su momento histórico.

Además, la compleja relación que existe en la obra de Gil y Carrasco entre ideología y estética es consecuencia y reflejo de la ambigüedad con la que se enfrenta el autor al mundo moderno. En los artículos y el diario que escribió sobre su viaje a través de Francia cerca del final de su vida, esa ambigüedad se hace concreta a través del símbolo del tren, una novedad en España y representación para Gil de la modernidad. Al empezar el viaje en las diligencias tradicionales, ya empieza a notar los efectos de la organización moderna del transporte nada más entrar en el país vecino, donde habla de: 'esta tierra de rápido progreso, en que, una vez embaulado el viajero en sus diligencias, se convierte en todo punto en fardo de mercancías, y así se cuida nadie de él como de las nubes de antaño' ('Viaje a Francia', 346). La velocidad y la naturaleza impersonal de los grandes sistemas de transporte inquietan a un hombre que se aferra cada vez más a las formas tradicionales de vida que producen las costumbres de observación y lenta meditación en las que se basa su estética. Al mismo tiempo, su fascinación por el ferrocarril es patente durante el viaje e incluso, en ocasiones, motiva en él observaciones más generales sobre el progreso material y su reflejo estético:

No cabe duda que los caminos de hierro apenas dejan disfrutar las diversas perspectivas que presentan; pero la misma vaguedad de las impresiones y, sobre todo, el movimiento de que parecen animar a la naturaleza adormecida excitan poderosamente la imaginación, como si el hombre gozase en su orgullo de variar sus leyes. ('Viaje a Francia', 351)

Por instinto, por educación y por temperamento, Gil y Carrasco rechaza lo que ve como la superficialidad del mundo moderno frente a su visión social y estética de un pasado idealizado a través de sus lecturas románticas y recuerdos de infancia. Sin embargo, su interés por el mundo a su alrededor le mantiene abierto a las posibilidades estéticas de la realidad presente y a la necesidad de enfrentarse a su época. El resultado es una serie de textos costumbristas que iluminan la complejidad del momento histórico y la multiplicidad de motivos estéticos y sociales del autor.

The Poetics of the 'gest inútil' in Quim Monzó's *Benzina*

CARAGH WELLS

University of Bristol

Només que tingués coratge de començar alguna cosa des de zero, fos el que fos ... *Benzina*

The contribution of Quim Monzó's second novel *Benzina* (1983) to the development of contemporary Catalan writing has not yet been fully explored by literary critics, perhaps due in part to the fact that it is an allegorical novel and so relies on extended metaphor, which makes any interpretation of it problematic. As Christopher Ricks has observed, metaphor is nearly always 'myriad-minded' and therefore 'subtly obdurate'.¹ Like Kafka's parables or all of Beckett's *oeuvre*, *Benzina* is therefore a text that proves obdurate in terms of pinning its meaning down, primarily because Monzó transports the techniques of short fiction to his longer narratives. In Poe's discussion of allegory in short fiction, he noted that the truth of the story is 'seen only as a shadow or by suggestive glimpses', and in the case of *Benzina's* wider significance, these glimpses manifest themselves throughout the text primarily through the insertion of condensed dramatic sequences called 'gestos inútils', which are performed by the two male protagonists in the novel: Catalan artists based in late twentieth-century New York.² The present article argues that these seemingly meaningless gestures, as well as the opening and closing dream sequences, are metaphors for creativity and are linked to each artist's search for greater authenticity in terms of both his artistic production and overall existence. The title of the novel is itself a metaphor for the creative fuel that must be tapped into in order for original, non-mechanical thought and perception to develop. Whilst *Benzina* can therefore be read more generally as a meditation on the complex phenomenon of artistic and literary creativity, and the artist's or writer's constant search for a new symbolic or linguistic order, the metaphorical meaning of the 'gestos inútils' is in fact

1 Christopher Ricks, 'The Pursuit of Metaphor', in *Allusion to the Poets* (Oxford: Oxford U. P., 2002), 241-60, (pp. 246, 254).

2 Edgar Allan Poe, 'Twice-Told Tales', in *The Fall of the House of Usher and Other Writings* (London: Penguin, 1986), 437-47 (p. 443).