

Notas sobre el costumbrismo y el cine español

Carmen Arocena Badillos - Grupo MAC (UPV/EHU) - carmen.arocena@ehu.es
Nekane E. Zubiaur Gorozika – Grupo MAC (UPV/EHU) –
nekaneerritte.zubiaur@ehu.es

Resumen: El costumbrismo es un concepto comodín de difícil determinación que la RAE define como “la atención que se presta a las costumbres típicas de un país o región” en una narración literaria, pictórica, fotográfica o cinematográfica. Esta concepción tan amplia permitiría convertir a casi cualquier representación popular o realista en costumbrista y aunque podría convertirse en la base de cualquier relato cuya voluntad sea la mostración del modo de vida popular, tiene sus limitaciones. El retrato de las costumbres presenta dos características básicas. La primera de ellas es la renuncia a la universalidad de las escenas y tipos retratados. El costumbrismo, por lo tanto, renuncia a la representación del hombre abstracto y general a favor del estudio del hombre “tal y como está”. La segunda de las características que nos permitirían hablar de contenidos de raigambre costumbrista en un texto se refiere a la nostalgia de un tiempo perdido o a punto de perderse, haciendo revivir costumbres perdidas o incorporando momentos costumbristas aislados en el discurrir de la línea argumental de la narración.

El cine español ha convertido en motivos figurativos que inmediatamente remiten al modo de vida de las clases populares a las verbenas, los patios de vecinos y los comercios del rastro madrileño. De una manera más sutil, algunos cineastas cultivaron la variante costumbrista del retrato de tipos (llamadas fisiologías) para dar cuerpo a sus personajes. Asimismo, las técnicas narrativas del sainete se adoptaron como reflejo de una manera popular de contar historias y las pinceladas costumbristas se vistieron con formas de expresión foráneas en un proceso de hibridación de géneros realmente singular. La

voluntad de la presente comunicación es la de vislumbrar cuáles son los caminos seguidos por el cine español para incorporar aquello que se conoce como costumbrismo.

Palabras clave: cine español; historia del cine; análisis fílmico; costumbrismo

1. Introducción

Gran parte de la literatura oral y escrita sobre el cine español ha hecho desaparecer conceptos como el de “ambientación” a favor del de “costumbrismo”. En ocasiones, parece que todo el cine español es un reflejo de “las costumbres”, convirtiendo al término en cuestión en un concepto comodín y, en consecuencia, vacío de significado. Por medio de la ambientación se sugiere “mediante pormenores verosímiles, los rasgos históricos, locales o sociales del medio en que ocurre la acción”.¹ Las recreaciones de biografías o episodios históricos han propiciado el nacimiento de un género cinematográfico plagado de proyectos abyectos pero también de valiosas obras que nos proporcionan recursos divulgativos sobre las formas de vida de otras épocas. En el cine español, parece que el término ambientación o reconstrucción histórica remite al cine de “cartón piedra” de la década de los cuarenta, siendo utilizado el de “costumbrismo” como reacción para hablar de esos elementos que detallan los pormenores de la vida de las clases populares. Sin embargo, esta explicación no termina de parecernos suficiente. Este texto surge del planteamiento de ciertas preguntas con las que intentábamos explicarnos por qué algunos filmes o escenas de éstos eran catalogados como costumbristas y otros no, hasta llegar a cuestión matricial: ¿qué es el costumbrismo?

2. Definiendo el costumbrismo

El costumbrismo es uno de esos estilemas literarios imposibles de definir en términos generales que al aplicarse al lenguaje cinematográfico se enturbia aún

¹Diccionario de la RAE.

más dado que reproducir el mundo de lo real es la finalidad de cualquier obra cinematográfica, lo que no significa que cualquier obra cinematográfica realista sea costumbrista. Parece que el término costumbrista únicamente podría adscribirse con propiedad a los artículos literarios de Mariano José de Larra o de Mesonero Romanos, maestros del género. Aplicarlo a otros escritores y materias expresivas no es tarea fácil

“si tenemos en cuenta, por un lado, el número tan considerablemente elevado de escritores que contribuyeron a su difusión y auge durante el pasado siglo; por otro, la variedad de enfoques y contenidos que el propio artículo de costumbres admite (lo que) entorpece aún más si cabe su propia definición” (Ayala, 2000: 51-58).

El diccionario de la Real Academia de la Lengua tampoco resulta de gran ayuda para aclarar este problema conceptual. En sus páginas, la voz “costumbrismo” se define de manera anodina: “En las obras literarias y pictóricas, atención que se presta al retrato de las costumbres típicas de un país o región”. Atendiendo a esta definición, el costumbrismo consistiría en la descripción de personajes, sujetos, ambientes o situaciones que reflejen los rasgos pertinentes, es decir, lo específico, de una región. Volvemos a sentir la impresión de que cualquier texto descriptivo que ponga el acento en algún rasgo que rompa con la homogeneidad social contemporánea (en el momento de creación del texto) puede ser considerado como costumbrista. En este sentido, los únicos ejemplos puros de cinematografía costumbrista se encontraría en las vistas que filmó Alexandre Promio, como por ejemplo, *Procesión de las hijas de María de la Parroquia de Sants* (1902), con los que se intenta reflejar los modos de vida de los espectadores. En esta dirección hay que entender la definición de Correa Calderón: “un pequeño cuadro colorista, en el que se refleja con donaire y soltura el modo de vida de una época, una costumbre popular o un tipo genérico representativo”(citado en Forneas Fernández, 2005:293-308). La definición que Margarita Ucelay da Cal (1951:43) ofrece incide en la voluntad descriptiva del artículo de costumbres y el tono formal a través del cual se pueden presentar la forma de vida de una

colectividad social cuando escribe que

“tiene por finalidad la pintura filosófica, festiva o satírica de las costumbres populares. Sus temas concretos son la descripción de tipos, costumbres, escenas, incidentes, lugares e instituciones de la vida social contemporánea (...) con escasa o ninguna trama argumental. En cuanto a la tendencia de su contenido presenta un carácter variable: ya es satírico o didáctico, con propósito de reforma de la moral o la sociedad; ya pintoresquista, humorístico o realista, descriptivo, sin preocupación ulterior alguna del puro entretenimiento”

De la definición de M. Ucelay destacan dos aspectos: la finalidad de describir las costumbres populares y la ausencia de trama argumental. El primero de ellos nos permite entroncar con la voluntad de cierta cinematografía española de llevar a las pantallas el modo de vida de las clases populares. Este aspecto ya había sido señalado por Julio Pérez Perucha (1995: 105-108) cuando afirma que durante la década de los años veinte, de la mano de José Busch y Manuel Noriega, se intentan asentar las bases de un cine popular y autóctono de raigambre costumbrista. La forma de vida de las clases populares se convertirá en la materia del contenido utilizada también en algunos filmes de la época de la República. La porosidad del celuloide va a hacer que algunas películas transmitan un cierto aroma popular, como es el caso de la secuencia de la siega con la que arranca *Nobleza baturra* (1935, Florián Rey) y, en especial, la escena de la boda de las clases trabajadoras con la que inicia *La verbena de la Paloma* (1935, Benito Perojo). El interés de Perojo por destacar un matrimonio obrero es evidente porque por medio de sucesivos planos de detalle se muestra la fecha del calendario y la hora del reloj (martes 15 de agosto a las 7 de la mañana). La introducción en la narración de un casamiento entre trabajadores, cuyo convite es un popular chocolate con churros como desayuno, tomará las formas de expresión también populares de la zarzuela. De esta manera, Perojo destaca un rasgo definitorio de los trabajadores de los barrios madrileños: se han de casar temprano por la mañana para poder comenzar después su jornada laboral. El segundo aspecto, desgajar la descripción de la trama, nos servirá para diferenciar momentos en los que las

costumbres emergen en las pantallas de aquellos en los que los modos de vida sirven para envolver y contextualizar una historia de ficción (*ver infra*).

3. El tiempo perdido de lo específico

A pesar de lo dicho, podríamos hablar de costumbrismo cinematográfico aplicado al cine español en función de dos características. Una de ellas es la renuncia a la descripción de la forma de vida de una sociedad en abstracto y a las localizaciones paisajísticas. Desde este punto de vista, las costumbres de lo regional y provinciano se intensifican, como bien señala Mainer (2010:268), quien también advierte de sus peligros: “las truculencias denunciadoras, la nostálgica complacencia en el mundo menor de las costumbres o la doliente insistencia en el fracaso vital de los personajes”. El costumbrismo escribe en presente los rasgos específicos de la cotidianeidad de las clases populares, convirtiéndolo en materia artística ya que

“es frecuente desde el inicio del artículo de costumbres que los escritores utilicen los términos “pintura”, “retrato”, “dibujo”, “boceto”, “cuadro”, “fotografía”, “daguerrotipo” para subrayar ese intento de plasmar la realidad cotidiana, trivial, sin relieve que se convierte en materia artística gracias a estos autores” (Montesinos, 1983: 34).

No es de extrañar que literatos como Cela señalen en la voluntad de descripción objetiva del costumbrismo literario un claro antecedente del arte fotográfico aún por desarrollarse retratando los paisajes, las costumbres y el alma:

“los escritores costumbristas cumplieron retratando el mundo en torno y en su patriótica dedicación, en su denodado esfuerzo, sentaron las bases de un arte que había de nacer aún: la fotografía, con su frío testimonio de belleza y fealdades” (Forneas, 2005).

El costumbrismo nace de lo específico cuando la representación de las costumbres traspasa el artificio de la puesta en escena argumental. Es en ese momento cuando se rompe el espejo reflectante y surge la especificidad de lo

popular.

La segunda característica hace referencia a la distancia temporal que media entre dos tiempos: el del enunciado y el de la recepción, siendo imprescindible un efecto de extrañeza en el que se produzca en el lector la sensación de revivir un acontecimiento perdido en el tiempo del pasado. Mesonero Romanos ha subrayado esta especial vinculación entre los tipos que pueblan los artículos de costumbres y la actualidad de la que surgen, y recuerda que “es preciso que los lectores tomen en cuenta la fecha de cada cuadro, y se trasladen, si es posible, con la mente, al punto de vista en que les colocó el pintor” (Mesonero Romanos, 1982). Con esta nueva aportación vinculada al concepto del presente del pasado comienza a clarificarse la imprecisa definición de qué es lo que conocemos por costumbrismo. En este sentido, el espíritu costumbrista nace cuando la descripción de lo específico nos transporta a un momento perdido, provocándonos una cierta sensación de extrañamiento y, al mismo tiempo, de cercanía. Es decir, reconocemos los caracteres definitorios de un tipo de sociedad desaparecida porque las pinceladas costumbristas tratan de fijar lo que está en tránsito. M.A. Ayala afirma que los escritores costumbristas

“señalan la necesidad y urgencia de fijar la fisonomía española en un momento de confusión y cambio (...). De ahí que los escritores de costumbres oscilen entre la nostálgica pintura de una forma de vida que tiende a desaparecer arrastrada por los cambios que inexorablemente se registran y aquéllos que mediante el análisis, la reflexión, la sátira y la ironía pretenden potenciar el propio cambio social” (Ayala, 2000).

En algunas ocasiones, el costumbrismo se reviste de una sombra nostálgica que intenta

“dar fe de un cambio, de una revolución, de una evolución que ha transformado la faz de todo el país o de alguno de sus rincones pintorescos y, desahogar, entregándose al recuerdo, la nostalgia de todo lo desaparecido y olvidado” (Montesinos, 1983:44).

4. Dos Comuniones

Tal vez un ejemplo nos ayude a vislumbrar con mayor claridad las diferencias entre un “momento costumbrista” y una cuidada ambientación histórica. El cine español nos ofrece dos ejemplos que contraponen estos dos tonos descriptivos. Para ello, nuestra elección se centra en la descripción de la primera comunión de los sobrinos de *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1963) y la de Estrella, la protagonista de *El Sur* (Víctor Erice, 1983). La ceremonia de la primera comunión ha sido entendida como un ritual de paso hacia la pubertad que supone la confrontación de los púberes con la noción de pecado y de pureza. Por medio de este sacramento, el comulgante se compromete a muy temprana edad con un determinado estilo de vida. En la España de la posguerra era el primer acto comunitario importante en la vida de un infante a través de un ritual público, pomposo y solemne. La importancia de la Primera Comunión, entendida como un ritual de paso, abriría las puertas del mundo adulto al dejar de comer en la mesa infantil y pasar a ocupar un lugar en la mesa familiar reservada a los mayores, en el permiso para vestir pantalón largo y, para las niñas, era el punto de inicio en la preparación de su ajuar.

La descripción que M. Picazo hace de la ceremonia se centra en los discursos infantiles plagados de devoción mariana de puras intenciones que nos confrontan con significados perdidos y con formas de hacer que hoy nos parecen caducas. De alguna manera, nos retrotraen al pasado, a un ritual que ni es ni volverá a ser tal y como el filme lo muestra: un ritual de paso y de declaración de fe. La descripción de Picazo lo muestra tal y como era en los inicios de la década de los sesenta poniendo especial énfasis en la supervisión de la monja que, vigilante, pasea entre los nuevos comulgantes. El valor de la ceremonia es puramente demostrativo ya que únicamente tiene valor en sí mismo. La finalidad de la planificación no es la de destacar del grupo a ningún participante sino la de recrear equitativamente la ceremonia (Fig1-4). La inclusión de un plano de Tula (Aurora Bautista) no mitiga este valor (Figura 5) ya que la narración retorna a la ceremonia religiosa (Fig. 6-7) integrando en ella a los personajes de la ficción (Fig.8-9). Su inserción en la línea argumental del

film se hará en la escena siguiente, dedicada a narrar la conversación entre Tula y Ramiro. Si la escena del ritual religioso se suprimiera del film, su desarrollo argumental no sufriría una alteración significativa.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9

No podemos decir lo mismo de la ceremonia que V. Erice filma en *El Sur*. Los contenidos que se reflejan son los mismos, los escenarios y atuendos parecidos, la devoción idéntica... Sin embargo, un antes y un después enmarcan el hecho religioso vinculándolo al eje temático sobre el que gravita todo el film: la ausencia/presencia del padre. En este caso, el sentido último de las imágenes no tiene que ver tanto con la descripción del ritual sino con la presencia en éste de Agustín, el padre de la niña, que conlleva su inserción en el núcleo argumental, reforzándose con varios insertos de las mujeres de la familia que asisten emocionadas al acto. Esta inserción de la ceremonia en el embrión temático del film la despoja del calificativo costumbrista porque obtiene su sentido de su imbricación en un todo. El plano con el que finaliza la secuencia anterior a la de la primera comunión muestra a Estrella, vestida de blanco, que observa a su padre en la lejanía sin saber si acudirá a la Iglesia (Fig.10). Víctor Erice opta por un fundido encadenado para enlazar este plano con el primero de la ceremonia religiosa y, de esta manera, al amalgamar formalmente los dos planos, tiñe con las dudas de Estrella la secuencia que comienza (Fig.11).



Figura 10



Figura 11

Se podrían encontrar muchos elementos comunes entre la secuencia pergeñada por Picazo y la de Erice, entre ellos el de la monja paseante. Sin embargo, la mayor atención que en *El Sur* se presta a los personajes sobre los que gira el desarrollo argumental, priva a la secuencia de ese carácter de reflejo de las costumbres. La presencia de Estrella a lo largo de la secuencia es incuestionable (Fig.12-23), interrumpida en ocasiones por el retorno a unos planos contextuales que nos devuelven momentáneamente a la ceremonia (Fig. 15, 16, 23) y en otras, por el inserto de planos que muestran la emoción (y la presencia en el acto) de las mujeres de la familia (Fig. 13, 19-21, 24).



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura 22



Figura 23



Figura 24

La figura de Agustín se mantiene en un espacio fuera de campo actualizado al final de la secuencia (Fig. 25-28), que termina con un primer plano del rostro de Estrella (Fig. 29), mostrando la felicidad del que protagoniza un festejo perfecto, y enlaza por fundido con la escena del baile entre padre e hija que se abre con un plano del velo abandonado sobre la silla (Fig.30).



Figura 25



Figura 26



Figura 27



Figura 28



Figura 29



Figura 30

5. Las escenas y los tipos: la solterona

No sólo es posible vislumbrar atisbos costumbristas en escenas que recrean una ambientación o un hecho como un paseo, una verbena, un parque, un jardín, una celebración... protagonizadas por las clases populares. También es posible detectar elementos costumbristas en las acciones, tal como señalaba Enrique Rubio Cremades (2000: 221-223), al diferenciar dos tipos de modalidades de cuadros costumbristas: la pintura de un hecho o ambientación y el cuadro animado de una peripecia argumental. Este último

“servirá para describir y analizar unos tipos con sus respectivas profesiones y oficios. El tipo suele tener vida propia, una historia que contar, al igual que los personajes del cuento, conviviendo con otros seres y participando de sus angustias y estrecheces económicas”.

Rubio Cremades (2000: 221-223) también deja bien clara la voluntad moralizadora del auto que “pretende corregir los defectos de esos mismos tipos o escenas sociales descritas”. Los textos de costumbres ponen el acento en lo específico, lo tradicional, lo que se pretende conservar más allá del paso del tiempo y trata de destacar lo defectuoso y reprobable con un claro afán de perfeccionamiento dentro de los ideales románticos en los que este género literario nace y se desarrolla. En muchas ocasiones, lo específico se centra en las formas de hablar castizas de los tipos protagonistas del artículo. Curiosamente, se reproduce el habla popular de las regiones españolas, dejando al margen, reservada para las ficciones sainetescas, el dejo popular de los habitantes de la capital. Sin embargo, tipos sociales y usos y costumbres populares no son excluyentes porque, en definitiva, el afán del escritor de

costumbres es el de dibujar a “la sociedad (...) bajo todas sus fases, con la posible exactitud y variado colorido” (citado en Montesinos, 1983: 48), tal como escribió Mesonero Romanos. La era dorada de la descripción de tipos se desarrollará entre 1842-43 bajo la denominación de “Fisiología” y así nacen la *Fisiología del estudiante*, *Fisiología del médico*, *Fisiología del hombre casado*, *Fisiología del solterón y de la solterona*. Esta última, en especial, como base para apoyar nuestra propuesta sobre *Calle Mayor*.

La descripción de las escenas y la de los tipos tomarán caminos diferentes una vez que el género se consolida. Probablemente, la obra de referencia en cuanto a la descripción de tipos sea *Los españoles pintados por sí mismos*, obra en la que se intenta “describir personajes representativos de toda suerte de fenómenos sociales” (Montesinos, 1983:110). Esta distinción, específicamente universal, ya había sido advertida en la época cuando Andueza (1845 citado en Montesinos, 1983) define a un tipo como “un individuo de la sociedad que representa una clase a la cual convienen costumbres propias que de ningún modo pertenecen a otra alguna”.

La historia de la literatura costumbrista nos muestra dos caminos seguidos: el satírico y el moralista. Mesonero Romanos escribía en 1828 que “mi misión sobre la tierra es reír, pero reír blanda e inofensivamente de las faltas comunes, de las ridiculeces sociales” (citado en Montesinos, 1983:21). Mariano José de Larra, por el contrario, reaccionará contra “el costumbrismo frívolo, estupidizado, reproducción interesante de tipismos pintorescos” (Montesinos, 1983,50) debido a su interés en el estudio del hombre y de la sociedad. En definitiva, frente a la superficialidad ironizante, el análisis crítico. Rubio Cremades (2000: 221-3) también deja bien clara la voluntad moralizadora del auto que “pretende corregir los defectos de esos mismos tipos o escenas sociales descritas”. No es difícil vislumbrar en el primer recorrido, el camino seguido por la comedia sainetesca. El costumbrismo crítico, por su parte, va a encontrar en Juan Antonio Bardem a uno de sus más claros exponentes amparándose en esa voluntad regeneracionista que se convierte en la guía de su cine.

En *Calle Mayor* (1956), Bardem escoge el tipo de “la solterona” partiendo no sólo de la base que proporciona el original literario, *La señorita de Trevélez* de Arniches, sino teniendo muy en cuenta la versión cinematográfica que en 1936 dirigió Edgar Neville. El aburrimiento de las clases medias de la sociedad provinciana, su crueldad y su cobardía serán analizados con lupa por Bardem partiendo de una cruel broma sufrida por una mujer soltera de mediana edad. La observación de los tipos que pueblan la literatura costumbrista se suele colocar en un punto de vista exterior que únicamente muestra las apariencias de los personajes reflejados sin adentrarse jamás en sus emociones, sentimientos o formas de pensar, porque el ser humano solo importa como representativo de una época o un fenómeno social: “una vez más, los modos de vivir son lo que cuenta, que no los modos de ser” (Montesinos, 1983:121). Bardem, sin embargo, rompe esta convención costumbrista a favor de las estrategias narrativas cinematográficas, que intentan provocar la identificación con los personajes, dejando traslucir las emociones del personaje a través de la sutileza interpretativa de Betsy Blair. La mirada de la actriz se ilumina en las dos escenas que se desarrollan en lugares sagrados: la que recoge la aparición de Juan en la Iglesia y aquella en la que declara su amor (falso) interrumpiendo una procesión (Fig.31-32).



Figura 31



Figura 32

El desarrollo argumental del film destaca la ilusión del personaje femenino en otras dos escenas significativas: Isabel en su alcoba juguetea con las dos entradas de cine, recuerdo de su primera cita con Juan y, posteriormente, también en su dormitorio, se superpone el vestido reservado para anunciar su compromiso matrimonial y baila (Fig. 33-34).



Figura 33



Figura 34

Otros tres momentos significativos muestran su tristeza: la escena de la revelación en un casino desierto, el vía crucis por la Calle Mayor bajo la lluvia y el plano final que clausura el film, encerrada ya para siempre en su cuarto, mirando tras los cristales de su ventana la lluvia, metáfora de la culminación del

acto sexual del que ya nunca podrá disfrutar (Fig.35-37) (Arocena, 2014 y Zubiaur, 2013).



Figura 35



Figura 36



Figura 37

De todas maneras, los modos de ser se convierten en modos de vivir porque los reflejos de la impotencia, la desilusión y el dolor de Isabel, así como de sus falsas alegrías, son característicos de los sentimientos de las solteras de las que se erige en representación. Porque convertirse en solterona es el resultado de aplicar sobre la mujer una suerte de violencia simbólica de raíces patriarcales que la obliga a una permanente búsqueda de marido y, cuando este proyecto vital fracasa, el castigo simbólico consiste en desgajarla de la sociedad (Arocena, 2014). En este trayecto (común a un tipo social) no se

puede prescindir de los sentimientos. Por ello, Bardem refleja éstos bajo la forma de un melodrama que adquiere cariz político y entronca con esa variante crítica del costumbrismo. La descripción del trayecto vital de una solterona se convierte en una crítica social que se extiende a todos los personajes que habitan el universo provinciano recreado por el cineasta.

La disección que emprende en *Calle Mayor* se completará en 1963 con *Nunca pasa nada*, en la que las clases medias provincianas vuelven a ser objeto de análisis. No resulta difícil encontrar paralelismos entre la frustración de Isabel y la de Julia, la esposa de un médico de provincias, condenada a una vida sin ningún aliciente. En esta película, Bardem reproduce en Julia la vida a la que habría estado condenada Isabel de haber culminado la burla en un matrimonio sin amor.

Con estas dos películas Bardem recurre a un tipo social específico de un determinado momento histórico (las mujeres solteras y/o las mujeres malcasadas) a través de una mirada que les permite recuperar una dignidad que ni la ficción ni el momento histórico les han permitido, al poner de relieve la podredumbre de una sociedad que permite su existencia como seres marginales. Su cámara las observa y acompaña solidariamente aunque su grafía no se reprime en señalar sus debilidades, incongruencias e incapacidad para hacerse cargo de su propia vida. Las palabras con las que expresaba sus intenciones en 1956 (“contar el problema de una mujer española en una pequeña ciudad de provincia” (Bardem citado en Monterde1997:403)) vuelven a ser válidas siete años después y muestran su voluntad de emprender otro retrato de carácter costumbrista amparándose bajo el paraguas del melodrama.

Las encarnaciones expresivas de la materia del contenido que el costumbrismo selecciona y va a guiar el camino de cierto cine español adoptarán la forma de algunos específicos motivos figurativos (las verbenas, el rastro, los patios de vecinos...) y de ciertas estructuras narrativas (de las que el sainete es citado como su máximo exponente). La simbiosis entre forma y contenido merecen una reflexión más profunda de la que en estas páginas podríamos ofrecer. Nuestro intento ha consistido en aplicar el concepto de costumbrismo,

entendido como la elección de una determinada materia del contenido. Su encarnación en un texto con formas expresivas como las mencionadas queda, por lo tanto, fuera de nuestro discurso aunque, exhortamos, a que sea objeto de una reflexión más pausada. No obstante, a tenor de lo aquí expuesto, quisiéramos finalizar con dos preguntas, consecuentes con la que inició esta reflexión: ¿la aparición de un motivo figurativo que remita a las clases populares o la utilización de una estructura narrativa afín a sus gustos indica la pertenencia del texto a eso que se ha dado en llamar costumbrismo? Nuestra hipótesis provisional es que no siempre es así.²

6. Referencias bibliográficas

Andueza: “La doncella de labor” (1845), *Semanario Pintoresco*, citado en Montesinos, José F. (1983): *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*. Madrid: Castalia

Arocena, C. (2014): “De paseo por la Calle Mayor. Matrimonio, soltería y violencia simbólica”, comunicación presentada en “*Image et violence*”. *Congrès International du Grimm*, Lyon, 20-22 de noviembre.

Ayala, M. Á. (2000): “El costumbrismo visto por los escritores costumbristas: definiciones”, Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, II Coloquio. *La elaboración del canon en la Literatura española del siglo XIX* (Barcelona, 20-22 Octubre de 1999). Barcelona: Universitat de Barcelona/PPU.

Bardem, J. A. (1957): “Declaraciones”, en *Cinema Nuovo*, 108, recogidas en Monterde, J.E. (1997): “Calle Mayor/ Grand Rue 1956”. En Pérez Perucha, J. (ed.): *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española.

²Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación I+D+I “Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los modos de representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez” (CSO2012-34648), Ministerio de Economía y Competitividad-Gobierno de España.

Forneas Fernández, M. C. (2005): “El artículo de costumbres: crónica, crítica, literatura y periodismo”, en *Estudios sobre el mensaje Periodístico*, 11. Madrid, páginas 293 a 308.

Mainer, J. C. (2010): *Historia de la literatura española. Modernidad y Nacionalismo 1900-1939*, 2010. Madrid: Crítica

Mesonero Romanos (1862): “Advertencia preliminar” de las *Obras Jocosas y satíricas*, tomo III del *Panorama Matritense* citado en Forneas Fernández, M. C. (2005): “El artículo de costumbres: crónica, crítica, literatura y periodismo”, en *Estudios sobre el mensaje Periodístico*, 11. Madrid, páginas 293 a 308.

Montesinos, J. F. (1983): *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Madrid: Castalia.

Pérez Perucha, J. (1995): “Narración de un aciago destino (1896-1930)”. En Gubern, R. et al.: *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.

Rubio Cremades, E. (2000): *Escenas y tipos matritenses*. Madrid: Cátedra.

Ucelay Da Cal, M. (1951): *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844). Estudio del género costumbrista*. México: Fondo de Cultura Económica.

Zubiaur Gorozika, N. E. (2013): *Anatomía de un cineasta pasional. El cine de Manuel Mur Oti*. Santander: Shangrila.