

COSTUMBRISMO Y MAGIA: UN CURIOSO MANUAL SOBRE *LA MÁGICA BLANCA* de 1833

Es posible que hablar de *costumbrismo* como fija categoría literaria en la primera mitad del siglo XIX sea un acto inútil. Como ha indicado José Escobar, el término no se usa hasta finales del siglo en España y no figura en el *Diccionario* de la Real Academia Española hasta 1956 ("Literatura" 195-196). Sin embargo, ya para el mismo Larra, el costumbrismo es un género "enteramente moderno" (reseña del *Panorama* de Mesonero, 1836) algo que confirma tanto Escobar como Álvarez Ba-rrientos al demostrar que aunque el término crítico es relativamente moderno, el fenómeno que describe aquel término surge en España y en Europa ya en el siglo XVIII. Es harto difícil hoy en día leer lo que opina Montesinos sobre el costumbrismo - "la historia del costumbrismo es simple, o al menos yo no hallo en ella grandes misterios" (*Costumbrismoy novela*, Castalia, 1960; cit., por Romero Tobar, 398), porque todavía existen grandes misterios. Estamos más de acuerdo con Inman Fox, que ha escrito que "La autoridad de Montesinos ha generado, a su vez, juicios sumarios que niegan al costumbrismo romántico el interés literario, si no el documental, y la voluntad artística de sus cultivadores" (348). Romero Tobar indica que las varias tendencias del costumbrismo son "semillas de contradicción y de complejidad" (*Panorama* 429), observación que cuadra más con nuestras perspectivas modernas.

Estoy de acuerdo con las afirmaciones de estos críticos: el costumbrismo trasciende el valor documental que se le adjudica, y no sólo posee, como sugiere Fox, pleno valor artístico, sino que, bajo su aparente simplicidad, esconde una rica y fecunda complejidad. Si por una parte, y como implica Romero Tobar, el costumbrismo posee un elemento de evaluación científica de la realidad (lo que equivaldría al aspecto documental mencionado), por otra, voy a sugerir que se enlaza con formas de creación artística, tales como la comedia de magia que pueden, a primera vista, parecer no ya distintas sino en directa contradicción con lo que entendemos bajo el término genérico "costumbrismo". Por eso, quisiera ver cómo funciona el costumbrismo en aquella zona que se encuentra entre el espectador teatral y el escenario, es decir, quiero estudiar un fenómeno a la vez mimético y anti-mimético relacionado con el teatro de magia. Para hacer esto, vamos a comentar un curioso manual sobre la magia, titulado *La mágica blanca descubierta, o bien sea Arte Adivinatoria, con varias demostraciones de física y matemática*, publicado en Valencia en 1833.

Escobar declara, acertadamente, que los postulados del costumbrismo ya estaban formados en 1828-1829, antes del pleno costumbrismo de Mesonero, Estébanez o Larra ("El artículo de costumbres" 377). El autor costumbrista observa, describe, escribe y - cómo no - evalúa la realidad que le rodea. Será en parte una prolongación de la postura

científica-documental dieciochesca, pero en esta época, en esta coyuntura de tiempo e ideología, otros escritores también se empeñan en revelar verdades. Esta época es la época del auge del teatro de magia en la península, género que nadie medio cuerdo acusará de ser costumbrista. Pero sabemos que el teatro como objeto de observación costumbrista capta la atención de escritores como Mesonero y Larra en los primeros años de la década de 1830. La visión del teatro es por ende legítimo objeto de análisis costumbrista. Escribe Enrique Rubio que

Traducciones, adaptaciones, estreno de obras originales serán temas de preferente estudio o análisis entre los redactores [del *Semanario Pintoresco Español*]... Con no poco detalle se analizan ciertos motivos que si bien no inciden en el análisis de la obra de ficción, ilustran aspectos que muy bien pueden considerarse de inestimable valor para un estudio global de todo lo que atañe al mundo de la escena... Incluso se rescatan o se analizan toda suerte de espectáculos que suponen una auténtica novedad en los teatros, desde tragedias y melodramas románticos hasta comedias costumbristas o de magia. (133, 135)

Si es cierto que el costumbrismo refleja una realidad circundante, veremos cómo el teatro de espectáculo y de magia cumple en su parte esta misma misión y -más importante para nuestra hipótesis - cómo el libro ya citado sobre la magia blanca subvierte aquella misión. Mis conclusiones serán poco ortodoxas y muy tentativas, pero espero por lo menos ofrecer algo nuevo a nuestra comprensión del fenómeno costumbrista.

No podemos repasar aquí la historia de la comedia de magia en España, cosa que ya han hecho brillantemente, entre otros, Joaquín Álvarez Barrientos y Ermanno Caldera. Baste recordar que su recepción pública fue extraordinaria y que su influencia sobre otros géneros teatrales (especialmente sobre el drama romántico) fue notable (ver Gies, "*Don Juan Tenorio*" e "*Inocente estupidez*"). La comedia de magia y el costumbrismo no parecen coincidir ni en su misión ni en su resultado. El teatro de magia elabora un mundo fantástico, casi onírico; el costumbrismo es más "real". Pero el costumbrismo como movimiento literario es realista porque está de acuerdo consigo mismo, es decir, porque los lectores comparten la misma realidad que intenta describir el autor. Este lector presta "realidad" a lo que lee porque la realidad exterior, experimentada, está de acuerdo con la realidad ficticia. Le da una exactitud referencial. Si conciden estos dos mundos - el interior de la ficción y el exterior del mundo plástico - en suficientes detalles, la ficción se convierte en realidad, en verdad revelada y confirmada. El teatro de magia parece ser la antítesis del costumbrismo porque intenta esconder verdades, es decir, esconder el cómo de ciertas acciones o transformaciones o vuelos que el público sabe perfectamente ser falsos, imposibles y nada reales. El público, incluso el público más ingenuo, sabe que las velas no se encienden de por sí delante de don Simplicio, que la tierra no se abre para que salgan cuatro músicos, o que Cupido no reside en la cachiporra que un ciclope deja aban-

donada en un banco, cosas que pasan en *La pata de cabra*. Sin embargo, ¿qué pasa si y cuando el lector o el espectador comparte esta realidad con el autor? ¿Qué pasa si y cuando el espectador llega a creer (desea creer) que lo que ve en las tablas es la verdad?

El autor del manual, *La mágica blanca descubierta*, cita a Virgilio para defender lo que va a hacer - revelar verdades. Escribe: "Felix qui potuit rerum cognoscere causas", y es precisamente esto - "conocer causas" - lo que le inspira a escribir el libro. Y así lo hace. El libro explica, con detalle, los "misterios" que "son el embeleso y asombro de cuantos inteligentes" (vii), misterios con nombres como "El cuadro mágico", "La cocina militar", "El palacio y el oráculo mágico", "El anillo magnético", "Sombras chinescas" y "Fantasmagorías". Aficionados y estudiosos de la comedia de magia de la época reconocerán en estos títulos algunos de los trucos más espectaculares de aquellas obras teatrales.

Ahora bien, aunque el autor proclama dirigirse al lector inteligente, es obvio que el público que ve esta magia no debe ser tan listo porque, para tener éxito, varias ilusiones tienen que contar con la ingenuidad y a veces la franca estupidez del espectador. Caso contado es el que se llama "El pañuelo marcado, cortado y compuesto", donde no sólo se cuenta con un cómplice escondido ("un compañero que está detrás del tapiz" 64) sino también con un ignorante en el público. Así lo explica el autor:

La persona a quien se dirige para que saque un pañuelo, toma naturalmente el que está encima, y si ve que toma otro, se le pide que los revuelva bien, con el pretexto de hacer más difícil la operación, y después de haberlos movido, el demostrador, para que se quede encima el que se quiere hacer coger, se dirige a otro menos perspicaz, y cuya fisonomía dé a entender su sencillez... (65)

De esta manera, el engaño queda asegurado. Otro ejemplo es el del engaño del faisán de las Indias, "encaramado sobre una botella, canta de repente, sin ensayo preliminar, todas las arias que se le manden..." (101), pero la realidad de este engaño es bastante prosaico y depende una vez más de la ingenuidad del público. Así se explica:

Detrás del tapiz hay dos piezas de metal en forma de conos huecos; estos conos, que no son iguales, sirven para que llegue la voz al compañero, o por mejor decir, son ecos que reflejan la voz hacia diferentes puntos, como dos espejos cóncavos de diferentes concavidades, dan al objeto de la parte exterior a varias distancias. El compañero, imitando la voz de un pájaro, sigue la sonata que los músicos tocan de memoria, o por el papel que se les da.

Si la sonata es demasiado difícil para que los músicos y el compañero la puedan ejecutar de repente, se anuncia a los espectadores, que para hacer el juego más admirable, se empezará por un son conocido, y se pasará prontamente al que se va a

tocar: para sorprender al pájaro, y ponerle en la imposibilidad de ejecutarle, algunos de los músicos se aprovechan de este momento para mirar la dificultad propuesta, y no la empiezan a tocar hasta haberla estudiado bastante... (101-102)

Y este público no sólo es ingenuo y quiere ser engañado, sino que puede ser francamente peligroso: la descripción de la ilusión que se titula "Puestos tres cuchillos en un cubilete, salta uno de ellos a voluntad de los espectadores", comienza sencillamente, "Se piden tres cuchillos a diferentes espectadores..." (107).

El libro contiene un amplio muestrario de trucos e ilusiones que sirven para engañar al espectador. Muchos son juegos de naipes, experimentos científicos y semejantes cosas que distan de ser de interés teatral. No obstante, otros revelan los secretos escondidos detrás de algunas de las ilusiones más admiradas por el público teatral de aquellos años. Entre estos juegos pueden contarse las luces que se apagan automáticamente ("La vela simpática" se llama aquí), fuegos que se producen espontáneamente, la aparición y desaparición de individuos por medio de escotillones ("La desaparición de un muchacho" es caso concreto), la transformación de un cuadro en otro, vuelos, el uso de la linterna mágica, la cabeza que habla (que recuerda "La redoma encantada" de Hartzbusch) y otras cosas por el estilo.

El manual no falta de crueldad en servicio del engaño: en un juego, se mata a un canario ("se le sofoca apretándole con el dedo índice y con el pulgar"); en otros se decapita a una paloma, se despluma a una gallina viva, y en otro más se fusila a una golondrina. Otros demuestran su crueldad en forma de bromazo, como notamos en el siguiente ejemplo:

Úntese con leche de higuera y goma de tragacanto bien mezclado el borde de un vaso por dentro y fuera, y déjese secar, y cuando se intente hacer esta burla, échase vino en él, y désele a beber a cualquiera; al punto que beba se le pegará tan fuertemente a sus labios, que con dificultad se podrá soltar, pues el vaso queda pendiente de los labios. (251)

El libro es evidentemente una traducción de un original en francés. Y recordemos que fue un francés - en realidad, un grupo de franceses - los que transformaron el teatro español durante los años veinte. Juan de Grimaldi, Juan Blanchard, autores y traductores, directores de escena, pintores y otros individuos entrenados y educados en la nación vecina, llegaron a Madrid e iniciaron una auténtica revolución en la manera de representar y presentar dramas al público español. Como director de escena Grimaldi conocía perfectamente bien los nuevos avances que llegaron a las tablas francesas antes de verse repetidos en los escenarios de otras capitales europeas. Estas novedades no sólo se aplicaron a las comedias de magia sino, como han notado Ermanno Caldera y otros, también a las obras románticas que comenzaron a verse en Madrid a partir de 1834.

En la descripción de "Objetos opacos fantasmagóricos", el autor del libro en cuestión describe un escenario que perfectamente podría aplicarse a dramas como *Don Alvaro*, *El trovador*, *Alfredo*, o *Don Juan Tenorio*:

El sepulcro, el esqueleto y la procesión se colocan lo mismo en la caja; se pasa el cordel que les da movimiento por los agujeros abiertos en la puertezuela de la caja cuando esta se halla cerrada.

Cuando se enseña el sepulcro, se imita el ruido de la tempestad y del trueno, y se tiene una segunda preparación, se hace despedir el rayo sobre el sepulcro, y reducir a cenizas el espectro. (171)

Dicha fantasmagoría forma, como es bien sabido, parte del trasfondo de imágenes que dominan el teatro de magia y el teatro romántico de la época.

Es más: al final del manual, el autor incluye una curiosísima sección que relata dos ejemplos de la magia blanca, una que se llama "El órgano que toca por sí mismo, serpientes artificiales, pájaros mecánicos, autómatas, jugadores de dados" y otro que él llama sencillamente "Juego extraordinario". Son en realidad dos cuentos costumbristas (¿existirá un "cuadro de costumbres mágicas?"), demasiado largos para repetir aquí, pero que dan una idea de cómo se mezclan elementos de teatro, prosa y manual de operaciones científicas. Los cuentos se relatan en primera persona, tienen personajes varios, ambientación, detallada descripción de casas y jardines, y acciones. Pero lo que nos interesa ahora es un breve trozo del segundo cuento que enlaza lo que venimos entendiendo de costumbrismo con los elementos del teatro de magia y del teatro romántico. En la siguiente descripción, abreviada aquí, una vez más se oyen ecos de la comedia de magia o prefiguraciones de escenas de *Don Alvaro*, de *El estudiante de Salamanca* (en particular, de la cuarta parte) o del final del *Tenorio*.

Luego oye dos o tres sacudimientos como de temblor de tierra: oye un ruido semejante al del mar enfurecido, cuando el silbido de los vientos, y el bramido de las olas hacen temblar al marinero más intrépido; en medio del trueno y de los relámpagos, aparecen tres esqueletos, que crujiendo los dientes, agitan la masa de sus huesos, y hacen rechinar los brazos sacudiendo hachas encendidas, cuya pálida luz aumentaba el horror [...] Entonces las hachas se apagan, los esqueletos desaparecen, y las ventanas se abren: vuelto en sí del miedo Mr. Hill, quisiera poderse persuadir que había sido un sueño y una ilusión cuanto acababa de oír y de ver, pero mil circunstancias se lo impedían. Tiene en la mano el papel hallado en la caja, y que le parece haber venido por una operación mágica este papel; le da la respuesta a su pregunta que no ha comunicado a nadie; la voz que le amenazó con el infierno y los diablos, le causó un sonido que le dura todavía. La memoria de los tres esqueletos y de sus movimientos le hace erizar los cabellos; a cada instante teme ver renovar esta escena de horror. (302-303)

Luego explica detalladamente cómo se llega a producir el efecto, pero asegura al lector de su manual que no es más que magia y por eso, sujeto a leyes naturales, no a fuerzas sobrenaturales. Desmistifica el proceso al asegurar:

Tales son [...] los medios de que me he valido para hacer una operación que Vd. le ha parecido sobrenatural, y que la hubiera siempre creído por tal, a no haberle yo levantado el velo que la cubría. Ya Vd. ve que nada de esto es capaz de habilitarme para desterrar enfermedades, mandar los elementos, ni ejercer brujerías ni sortilegios; y solo me alabé de estas habilidades a presencia de Vd., para ver hasta donde puede extenderse la credulidad, en quien ha llegado ya una vez a concebir miedo. (316-317)

Me pregunto, sin embargo, ¿por qué se tradujo y se publicó esta obra en 1833? ¿Qué había en la sociedad española, o en el mundo teatral de esta época, que hizo necesaria la presentación de un libro que revelara secretos que algunos - por lo menos directores de escena - querrían mantener ocultos? Sospecho que tiene que ver con el costumbrismo, es decir, con la nueva manía de levantar velos - de "conocer causas" en palabras de Virgilio - y de documentar el cómo y el por qué de la sociedad actual. El autor costumbrista trata de revelar secretos sobre la sociedad en que vive - hacer ver la maquinaria social de su existencia, su construcción social. La *Enciclopedia* sirvió esta función en la Europa científica e ilustrada. El autor del manual sobre la magia blanca busca la maquinaria de su existencia, busca lo real. El costumbrismo puede ser (para estar de acuerdo con Mesonero) una dialéctica entre lo que es y lo que fue, o puede ser una dialéctica entre lo que es y lo que parece ser. Está claro que la literatura costumbrista no es la realidad, sino un simulacro de la realidad, fabricada por técnicas literarias y una conciencia artística para producir un efecto literario. ¿Será posible que el traductor de este libro quiera desterrar de las tablas españolas tanta influencia francesa por revelar los secretos de la maquinaria que produce la ilusión teatral? ¿Será posible que la traducción y publicación de este libro sea un acto ideológico, un tiro más en la eterna guerra entre el pasado y el futuro que caracteriza el movimiento costumbrista, dividido, según Javier Herrero, en dos tendencias opuestas, una autoritaria y otra libertaria (210-211)? ¿Será posible que *La mágica blanca descubierta* sea obra auténticamente subversiva por desear no sólo revelar verdades sino transformarlas?

Hemos empezado diciendo que uno de los aspectos del costumbrismo es el de la documentación de lo real, hijo, como observó Escobar, de la investigación científica del siglo XVIII; dirige pues una mirada analítica hacia lo real, una mirada que aspira a esclarecer sombras. Los objetos del género costumbrista son, como se ha establecido claramente por la crítica, no los individuos, sino tipos, hábitos y rituales sociales. Entre ellos, el texto a que me refiero analiza uno específico, el teatro.

Pero la nueva mirada costumbrista no puede aceptar las sombras mágicas, y ve, tras la costumbre aparente de la escena, otra costumbre más profunda, la del truco o engaño. Ambos aspectos del costumbrismo se entrelazan aquí, el romántico que sueña y el ilustrado que revela. Con su penetrante concentración la razón revolucionaria se enfrenta con un costumbrismo romántico que intenta seducir al público con su retórica de sombras. Por eso, podemos estar de acuerdo con Joaquín Marco, para quien el costumbrismo es "mezcla de modernidad, vetustez, germanía, ironía zumbona y artificiosidad" (136). En otras palabras, es la magia.

DAVID T. GIES
Universidad de Virginia

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Álvarez Barrientos, Joaquín, "La comedia de magia. Estudio de su estructura y recepción popular". Tesis doctoral, sin publicar. Madrid: Universidad Complutense, 1986. "Del pasado al presente. Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 38 (1990): 219-245.
- Caldera, Ermanno, ed. *Teatro di magia*. Roma: Bulzoni, 1983.
- Caldera, Ermanno y Antonietta Calderone. "El teatro en el siglo XIX (1808-1844)". En *Historia del teatro en España*, 2 vols. Ed. José María Díez Borque. Madrid: Taurus, 1988. I: 393-609.
- Escobar, José. "El artículo de costumbres en España a finales de la 'Ominosa década' (1828-1833)". *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, 2 vols. Bordeaux: Université de Bordeaux III, 1977. L 377-383.
"Literatura de 'lo que pasa entre nosotros'. La modernidad del costumbrismo". *Sin Fronteras. Homenaje a María Josefa Canellada*. (Madrid: Editorial Complutense, 1994): 195-206.
- Fox, E. Inman. 'Apuntes para una teoría de la moderna imaginación literaria española'. *Homenaje a Jose Antonio Maravall*, vol. 2 (Madrid, 1985): 341-350.
- Gies, David T "Don Juan Tenorio y la tradición de la comedia de magia". *Hispanic Review* 58 (1990): 1-17.
"Inocente estupidez!: *La pata de cabra* (1829), Grimaldi and the Regeneration of the Spanish Stage". *Hispanic Review* 54 (1986): 375-96.
- Herrero, Javier. "El naranjo romántico: Esencia del costumbrismo". *Hispanic Review* 46 (1978): 343-354. Repr. en *El romanticismo*, ed. David T Gies (Madrid: Taurus, 1989): 199-211.
- La mágica blanca descubierta, o bien sea Arte Divinatoria, con varias demostraciones de física y matemáticas. Por J. S. Corregido y considerablemente aumentado por el presbítero don Joaquín Eleuterio García y Castañer, de la villa de Guadasuar, beneficiado y sochantre en la iglesia parroquial de los Santos Juan Bautista y evangelista de la ciudad de Valencia, y maestro de capilla de la de San Martín Obispo de la misma*. Valencia: Imprenta de Cabrerito, 1833.
- Marco, Joaquín. "El costumbrismo español como reacción". *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos y Homenaje a Gerald Frenan*. (Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 1987): 127-139.

Romero Tobar, Leonardo. *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid: Castalia, 1994.

Rubio Cremades, Enrique. *Periodismo y literatura: Ramón de Mesonero Romanos y El Semanario Pintoresco Español*. Alicante: Institut de Cultura Juan Gil-Albert, 1995.