LA SONRISA ROMÁNTICA

Después del Renacimiento, sólo el Romanticismo se presenta como un movimiento cultural que pretende — y a menudo consigue — abarcar la totalidad del hombre, el cual nuevamente se coloca en el centro del universo, como medida suma e insustituible de la realidad. El movimiento romántico se convierte así en una fuerza propulsora que, en oleadas concéntricas, penetra y se apodera de todos los aspectos de lo humano: por consiguiente, se produce no sólo una literatura romántica, sino también un teatro, una filosofía, una pintura, una música, en fin una cultura romántica en el sentido más amplio y más profundo de la palabra. Además, todas estas manifestaciones se diluyen en una infinidad de matices, porque el Romanticismo es eminentemente connotativo y se mueve al nivel de los subcódigos.

Claro está que en un universo cultural de esta clase tienen cabida los elementos más diferentes y opuestos: alma y cuerpo, luz y oscuridad, pasado y presente, presente y porvenir, alegría y tristeza, gozo y dolor, y un sinnúmero de otros aspectos contrapuestos entre los cuales descuella — no puede no descollar — esa pareja opositiva que más nos interesa en este momento: el llanto y la risa.

La crítica, esa copiosísima crítica que se ha ocupado del movimiento, ha descuidado bastante el aspecto jovial y sonriente del Romanticismo para dedicarse preferentemente a los tonos tristes y doloridos: tanto al drama y poco a la comedia, mucho a la lírica cargada de *Weltschmerz* y menos a los versos burlescos, sí a la frase moralizadora y no a la risotada satírica.

Es un ademán que nace de cierto malestar crítico que siempre nos sobrecoge cuando nos adentramos en los recovecos algo misteriosos de la literatura jocosa, pero también de un prejuicio, nunca declarado abiertamente y sin embargo tácitamente aceptado muy a menudo, de que el Romanticismo puede — quizás debe — identificarse con el llanto y el suspiro, nunca con la risa y el grito de alegría.

Tal vez influya en este prejuicio la antigua interpretación retórica del Romanticismo como género literario y no la histórica que, como aludí hace poco, le considera un movimiento cultural integralista que, por consiguiente, no puede excluir de sus umbrales a un componente tan importante de la actividad humana.

De dónde y sobre todo por qué brota la risa es un problema que ha apasionado a una entera legión de literatos y psicólogos, sin que haya salido hasta ahora una teoría persuasiva. A este respecto se me permita que, a tantas teorías, añada también, por lo que pueda valer y sin la pretensión de pronunciar la palabra definitiva, una teoría mía que voy a exponer muy someramente. Para mí, llanto y risa son reacciones frente a una modificación de la realidad. Brota el llanto del dolor que nos afecta cuando vemos la realidad modificada por la ausencia de uno de los elementos que contribuían a formar un cuadro estable sobre el que fijábamos nuestra existencia: la pérdida de un ser querido, la caída de un ideal, la desaparición del amor o de la amistad o, también, el extravío de un objeto caro.

Especularmente, reímos por la alegría que sentimos cuando nuestra realidad se ve acrecentada por un objeto nuevo y agradable: el encuentro con una persona amiga que antes vivía fuera de nuestro alcance, la noticia de la salud recuperada y un largo etcétera en el cual hay que incluir la frase final de un chiste que nos descubre un aspecto nuevo y sorprendente de la realidad.

Me parece pues que llanto y risa son dos reacciones muy similares, en que los apectos netamente contrapuestos de sustracción y adición determinan su especula-ridad.

¿Sería posible que un movimiento tan dado a los contrastes descuidase una oposición tan radical, ocupándose de un solo término de la pareja? En efecto, el descuido es mucho más de la crítica posterior que de los hombres de entonces. Quizás en ninguna época anterior, el problema de la risa fuera tan atentamente estudiado como durante el Romanticismo; y los que se ocuparon del asunto eran personajes muy metidos en la corriente romántica o fuertemente relacionados con ella.

Ya Kant, en su *Crítica del juicio,* había dedicado algunas páginas a la risa [1] y había propuesto una definición del humorismo [2]. En su estela, los idealistas habían insistido con más ahínco en el argumento, examinando sobre todo ese aspecto de la risa que llaman la ironía. Pirandello, que también se ocupó del asunto y escribió un tratado titulado justamente *L'umorismo* [3], nos presenta un cuadro sintético y condensado de la evolución del concepto de ironía en la época romántica, que vale la pena referir: Federigo Schlegel y Tieck — afirma el dramaturgo italiano — dedujeron la idea de la ironía de Fichte, pero esa idea «deriva sustancialmente de todo el movimiento idealista y romántico alemán postkantiano. El Yo, sola realidad verdadera — explicaba Hegel — puede sonreírse de la vana apariencia del universo: como la pone, así puede también anularla; puede no tomar en serio sus propias creaciones. De aquí la ironía: es decir esa fuerza — según Tieck — que le permite al poeta dominar la materia de que trata; materia que se reduce también — según Federigo Schlegel — a una perpetua parodia, a una farsa trascendental» [4].

Al lado de los filósofos idealistas, de Schlegel y de Tieck, se van alineando, en la primera parte del siglo XIX, varios otros tratadistas alemanes: Christian Weisse,

[1] La define «una afección que deriva de una espera tensa, que de repente se resuelve en nada»: traduzco de E. KANT, *Critica delgiudizio,* Barí, Laterza, 1923, p. 191.

[2] «es la capacidad de ponerse voluntariamente en cierta disposición de animo, en la cual todas las cosas se juzgan de manera totalmente diferente de lo ordinario (hasta al revés)» ID., *ibidem,* p. 95.

[3] Milano, Mondadori, 1986. Fue publicado por primera vez en 1908.

[4] *Ob. cit*., pp. 30-31 (trad. mía).

Arnold Ruge, Karl Christian Krause, además de los más importantes, Schiller y Richter.

De éste último ya se sabe que fue el gran teórico de la comicidad romántica, come bien puso de relieve Menéndez y Pelayo al dedicarle varias páginas de su *Historia de las ideas estéticas* [5], donde nos ofrece un pequeño, precioso resumen de su pensamiento. No quiero repetir aquí lo que de manera tan clara y exhaustiva expresa Don Marcelino, así que me limito a subrayar cómo para Jean Paul el humorismo y la ironía son manifestaciones típicas del Romanticismo. El humorismo, sublime revertido, es una expresión eminentemente subjetiva («en todo humorista el primer papel lo juega el Yo») [6], lo que, afirma Richter, opone el Romanticismo cómico al clasicismo fundado, en cambio, sobre la objetividad. Hasta llega a identificar humorismo y Romanticismo, cuando afirma que si, como declara Schlegel, el Romanticismo es la misma poesía, esto vale mucho más para la comicidad, de manera que, en fin, «todo tiene que hacerse romántico, es decir humorístico» [7].

Cuando, por fin, define el humorismo como una manifestación de lo finito en lo infinito, sale con una expresion típicamente romántica que nos resulta todavía más evidente si, pocas líneas antes, hemos leído la afirmación que la poesía romántica posee «la infinitud del sujeto como un espacio en el cual el mundo de los objetos pierde sus límites como en una luz lunar» [8].

El humorismo envuelve pues a todo el hombre (el parágrafo 32 de la *Vorschule der Aesthetik* lleva el título significativo de «Humorristische Totalität»), conforme a esa visión nueva, integralista de la persona humana que Kant había prospectado y el Romanticismo rápidamente recogido. Una visión que aparece ícasticamente descrita en una de las cartas de Schiller *Sobre la educación estética del hombre,* en la cual el autor no duda en aseverar: «El hombre sólo es totalmente hombre allí donde juega» [9].

Desde luego, es difícil que estos autores influyeran directamente en el Romanticismo español; por otro lado no cabe duda de que sus ideas se irían difundiendo con el ampliarse de la atmósfera romántica general, de manera que, aunque indirectamente, penetrarían también en la España de la primera mitad del XIX. Sin embargo, quien seguramente fue leído es Víctor Hugo, uno de los maestros más cono-

[5] Madrid, CSIC, 1962, IV, pp. 108-129-

[6] «Daher spielt bei jedem Humoristen das Ich die erste Rolle»; véase JEAN PAUL *Werke* , München, Hanser, 1963, 5ter Band, p. 132, § 34, titulado justamente «Humoristische Subjektivität»». Véase también p. 110.

[7] «alies muss romantisch, d.h. humoristisch werden», *ibidem* , p. 127.

[8] Véase *ibidem* , p. 124.

[9] «der Mensch ist nur da ganz Mensch, wo er spielt», *Carta* XV, cit. por Pirandello, *ob. cit.,* p. 32.

cidos del Romanticismo hispánico. Y Hugo, en su célebre *Préface* al *Cromwell,* en 1827, insistía sobre ese aspecto peculiar de la comicidad que es lo grotesco, al cual atribuía la prerrogativa de ser el principio nuevo de la nueva edad que había nacido con el Cristianismo, «el rasgo característico, la diferencia fundamental que separa ... el arte moderno del antiguo, la forma de hoy de la forma muerta o — para servirnos de palabras más vagas pero más aceptadas — la literatura *romántica* de la *clásica»*[10]. Y consideraba además lo grotesco como «una de las bellezas supremas del drama» ".

No quiero aquí hilvanarme en la distinción — que también aparece en los tratados románticos — entre grotesco, ironía, sátira, humorismo etc. Me contento con constatar que, a nivel teórico, la risa, o la comicidad, bajo cualquier forma, se considera como un rasgo propio del movimiento romántico, a menudo como el más típico, el más caracterizante.

Tanta discusión acerca del asunto parece, sin embargo, no dejar huella visible en los tratadistas españoles del Romanticismo: ni Böhl, ni los redactores del *Europeo,* ni Durán, ni Alcalá Galiano, ni, por lo que me resulta, los varios escritores de artículos periodísticos. Pero la risa, una risa a menudo explícitamente romántica, se propagó igualmente en la península ibérica.

Su marca romántica resulta evidente en primer lugar en las sátiras anticlasi-cistas (como había que esperar, desde luego), sobre todo en las del *Artista,* donde, entre otras cosas, Espronceda se mofa del Pastor Clasiquino, «tenaz en su empeño de seguir hecho borrego mientras le durase la vida»[12]. La risa que, en general, la revista quiere despertar a costa de los clasicistas brota esencialmente de la caricatura del lenguaje artificioso empleado por aquéllos: la *máquina preñada* por el canon, el *sonoro tubo* por la trompeta, y todas esas palabras alambicadas, como «Favonio, Mavorte insano» o «el ceguezuelo alado Cupidillo» etc. [13]; o más bien, como mantiene Pedro de Madrazo, «ese floreo empalagoso que respiran las letrillas de Clori, Filis y Silvia de nuestros modernos poetas amadores»[14]. Los redactores del *Artista* ríen, pues, y hacen reír, por un lenguaje que suena alejado del uso corriente y con el mismo fin y los mismos medios acuñan ellos también vocablos ridículos, como «clasiquino» y «clasiquinismo».

Tanto puede ser el temor de caer en el artificio de la vituperada *Kunstpoesie* que el mismo Espronceda no duda, en un momento dado, en burlarse de una des-

[10] V. HUGO, *Cromwell,* Paris, Nelson, s.a., «Préface», p. 20 (traducción mía).
[1] *Ibidem,* p. 35 (id.).
[12] *El Artista,* I, p. 252.
[13] *Ibidem,* I, p. 251.
[14] *Ibidem,* II, pp. 27-28.

Tanto puede ser el temor de caer en el artificio de la vituperada *Kunstpoesie* que el mismo Espronceda no duda, en un momento dado, en burlarse de una descripción idílica que él mismo ha compuesto. En el *Diablo mundo,* después de algunas estrofas que describen el despertar de la naturaleza, con su «nebulosa bruma», su «vaporosa cumbre», sus «avecillas» que «revolando cantan», agrega, guiñándole un ojo al lector:

Resonando... etc. etc.; que creo
basta para contar que ha amanecido
¡y tanta frase inútil y rodeo,
a mi corto entender no es más que ruido! [15]

Lo que encuentran ridículo los románticos es lo ficticio, lo estereotipado, lo pedantesco, como subraya Eugenio de Tapia, el cual se burla también de esa poesía arcádica con que «cualquier mozuelo / que haya bebido un trago en Heli-cona» se convierte en pastor y

dice que se alimenta de ambrosía siendo
pan y cebolla cuanto masca [16].

Por otro lado, o por consiguiente, las mismas motivaciones son las que estimulan las sátiras antirrománticas. Las cuales, en realidad, se mofan justamente de los aspectos esclerotizados, facticios de cierta manera romántica que había adquirido rápidamente los rasgos de un academicismo que era exactamente lo que los románticos combatían: las largas melenas, los dramas truculentos, la retórica no menos artificiosa de la clasicista. En efecto, en estas sátiras, cuando clásicos y románticos se contraponen, como en la célebre viñeta del «Clásico y el romántico cuando llueve», guardan sólo un parentesco muy lejano con los movimientos culturales relativos, siendo más bien la cristalización simbólica respectivamente del buen sentido rutinero y de la falsa retórica progresista.

Es que los romanticos, los cuales aman la risa tanto como aman el llanto, se ríen también de sí mismos, como hemos visto hace poco en Espronceda. No se explicaría, sin este amor a la risa, el florecimiento de periódicos satíricos que se publican entre 1830 y 1850: *El Duende, El Jorobado, Fray Gerundio, La Nube, El Tío Camorra, Don Circunstancias, El Dómine Lucas...* Algunos de ellos proclaman abiertamente su adhesión al Romanticismo:

[15] Canto IV, w. 41-44.

[16] «La pedantería», en *Ensayos satíricos en verso y prosa* por el Licenciado Machuca..., En la Imprenta Nacional, s.l, 1820, p. 11.

La Nube (redactado, como muchos, por Juan Martínez Villergas) se subtitulaba *Semanario romántico de truenos, relámpagos y piedras* y declaraba que sus redactores, antes de pasarse al bando de los clásicos, «se pasarían a Cabrera»[17]. Anteriormente, *El Duende,* en 1836, se jactaba de ser «un periódico romántico» y que, por eso, «no tendrá ni pies ni cabeza; no se distinguirá el principio, medio ni fin etc.»[18]. *El Jorobado,* en fin, hacía una implícita declaración de fe romántica al afirmar que lo que quería era gustar al pueblo, y anotaba: «Preferimos esta palabra de *pueblo* a la de *público-,* pueblo, pueblo, pueblo»[19].

Por supuesto, el lugar preferente de la comicidad fue la comedia, que repetía, en clave cotidiana y actual, motivos que el drama presentaba en perspectiva histórica y metahistórica. Asimismo interpretaba en términos de risa, o más bien de sonrisa, los sucesos luctuosos del drama.

Como la tirantez del tiempo no me permite aducir ejemplos, prefiero preguntar: ¿en qué consistía la comicidad de las comedias románticas? En este mismo Congreso, otros contestarán con más puntualidad. Quisiera, sin embargo, externar la impresión, que se puede sacar de la lectura de ciertas reseñas, de que lo que más despertaba la risa era el lenguaje [20].

Una reseña de *No más mostrador*[21] reconocía que «el diálogo, salvas algunas trivialidades, abunda en gracias picantes». De la bretoniana *Marcela* decía un articulista que poseía «la viveza y naturalidad que reclama un diálogo destinado a hacer reír»[22]. Nueve años más tarde, en 1841, al comentar *Mi secretario y yo,* también de Bretón, se mantenía que «serán siempre oídas con gusto las frases del idioma puramente mercantil, tan juiciosa y oportunamente aplicadas al lenguaje del amor»[23]. Siendo claramente imposible agotar el asunto, quisiera sólo concluirlo citando una reseña de *Muérete y ¡verás!,* que salió en el *Semanario pintoresco,* donde se reconocía en Bretón, al lado de la pintura feliz de los caracteres, un estilo

[17] Véase *Antología epigramática de D. Juan Martínez Villergas,* Madrid, Gráficas Brasil, 1968, p. 260.

[18] Refiriéndose a los redactores, añade: «Y todos de consiguiente calaveras, tarambanas, parlanchines, amigos de la novedad»: *El Duende, periódico romántico* etc., «Prospecto», s.f.

[19] n° 1 del 1 de marzo de 1836, p. 3.

[20] Hacía tiempo que el teatro español expresaba su deseo de risa y alegría. A principios del siglo, de parte de algunos literatos se había librado una batalla contra las comedias lacrimosas y en pro de las festivas. Andrés Miñano, en la Introducción al *Gusto del día,* afirmaba que su obra tenía «por objeto contener los progresos de las Comedias tristes o lastimeras»; y José Mor de Fuentes había declarado igualmente su intento de propugnar la difusión de las comedias festivas contra la invasión de las *lloronas* porque, en fin, confesaba que prefería «los chistes y la alegría» a los «ayes y tristezas» (Introd. a *La muger varonil).*

[21] *Rev. de Teatros,* I, n° 118, Entr. 5ª del ll-V-1831.

[22] *Cartas Españolas,* IV, cuad. 33, del 5-I,1832.

[23] *Rev. de Teatros, n° 31 del 1S-IV-1841.*

cómico, o, por decirlo con las palabras del periódico, «aquella fuerza cómica que es peculiar de su pluma». Tal vez sea interesante anotar que esto decía a propósito de una comedia que otra reseña contemporánea no dudaba en definir «con permiso de quien haya lugar, la comedia romántica» [24].

Finalmente, por lo que se refiere a la poesía, merece la pena citar una reseña del *Moro Expósito,* en la cual, después de afirmar que «la más atrevida de sus innovaciones está en el lenguaje», se añade, seguramente recordando a Hugo, que el autor «En varios episodios se detiene en hacer descripciones de sucesos y personas de un aspecto grotesco»[25].

Lo grotesco que el anónimo crítico discernía en la obra de Rivas, quizás se pueda también entrever, aunque en un sentido más bien moral, en esos célebres versos finales del *Canto a Teresa,* donde, con un brusco viraje que nos remite a la estructura del chiste, Espronceda exclama:

> Truequese en risa mi dolor profundo.
> Que haya un cadáver más, ¡qué importa al mundo!

Ya no se trata de la risa apacible de la comedia: es la carcajada transgresiva, tan esproncediana y tan romántica, que mana de la visión desesperanzada de un mundo en el cual todo puede convertirse en objeto de risa. «La propia realidad abriga lo cómico», había proclamado Richter[26]. Pero Larra, adelantándose a Espronceda, ya había convertido en trágica la afirmación del pensador alemán, cuando, profundamente amargado ante la macabra visión de un cadalso, había sentenciado: «no hay idea positiva ni sublime que el hombre no impregne de ridiculeces» [27].

Tal vez sea esta la más acertada interpretación de la sonrisa romántica.

ERMANNO CALDERA
Universidad de Genova

[24] Véase G. LE GENTIL, *Le poete Manuel Bretón de los Herreros,* París, Hachette 1909, p- 525 y N. ALONSO CORTÉS, Intr. a *M. Bretón de los Herreros, Teatro,* Madrid, Espasa-Calpe, 1928, p. XXVII.

[25] *La Revista Española, 23-24-V*-1834.

[26] «da die Wirklichkeit selber das Komische beherbergt», *ob. cit.,* p. 103.

[27] «El reo de muerte», en BAE CXXVIII, p. 67.