

LA PROSA NARRATIVA EN *EL ARTISTA*

Una de las características más significativas de la revista romántica *El Artista*¹ reside en el gran espacio dedicado a la creación literaria en general y a la prosa narrativa en particular; esto la puede colocar en una posición privilegiada para el estudio de las formas y géneros que produjo el Romanticismo español. No podemos detenernos aquí en el estudio pormenorizado del papel de la revista en la constitución de este movimiento, y por ello nos limitaremos a señalar brevemente algunos elementos característicos que se ponen de relieve al considerar el corpus de las narraciones en prosa que en ella aparecen bajo una perspectiva que pueda servir para colocar esa narrativa en el más amplio campo de la prosa romántica, objeto de este congreso.

Creemos oportuno aludir a dos aspectos de *El Artista*:

— El primero es que no podemos considerar la revista (y en esto seguimos a Marra²) como el órgano o el portavoz de una determinada vanguardia cultural o literaria. *El Artista* es (y de ahí su importancia, quizá más a nivel de sociología de la literatura que literaria en sí misma) un contenedor privilegiado de tendencias, modelos y también, por qué no, modas culturales, dirigido hacia un amplio sector de usuarios: esa franja socio-cultural mixta (en cuanto formada por herederos del reformismo ilustrado y exponentes de la naciente burguesía) que confluye en los ideales más o menos renovadores expresados por una amplia parte de la sociedad española post-fernandina.

— El segundo se refiere al proyecto cultural que determina la estructura conceptual de la revista y que se materializa en sus perspectivas literarias. En este sentido parece oportuno referirse a Eugenio de Ochoa, quien, como se sabe, no sólo fue su director sino esencialmente el alma y la mente organizadora, aparte de la pluma más prolífica³. Ochoa ha conocido, y vivido, en París los modelos culturales que, triunfantes, parecen ser propios del primer tercio del XIX. Y estos modelos culturales responden, esquemáticamente, a dos características: son *románticos y nacionalistas*. Y esto es, incluso en su esquematismo, lo que Ochoa intentará implantar en España a través de *El Artista*, pero no con un enfoque estético vanguardista sino con un proyecto cultural reformista capaz de adaptar a la situación de su país unos modelos por él sentidos como ya *formales y formalizados*.

En definitiva, Ochoa no pretende sino aplicar a la creación artística un conocido concepto de la época que él formula de la siguiente manera: "la literatura es, en todas las épocas y en todos los países, la expresión más exacta del estado social" (II, 265) .

Es precisamente eso lo que Ochoa hará con la prosa narrativa que aparecerá en su revista: adecuarla y ponerla al servicio de su proyecto, y por lo tanto, materializar en forma de relatos lo que considera son las modalidades características y definitorias del Romanticismo.

En *El Artista* hemos contabilizado unas treinta narraciones que hemos dividido en tres grupos⁵:

1. Breves composiciones de carácter humorístico o ingenioso. 2. Artículos o narraciones más o menos costumbristas. 3. Relatos de variada temática y ambientación.

Este último grupo, del que nos ocuparemos, está formado por unos quince relatos bastante homogéneos por lo que se refiere a las modalidades narrativas (con algunas excepciones como el cuento de Espronceda titulado *La pata de palo* (I, 13.8 - 140) o un extraño relato de Pedro de Madrazo titulado *Alberto Regadón* (I, 185 - 191; 196 - 203) que es una especie de monólogo interior). Cinco de ellos están escritos por el propio Ochoa y ello nos permite intentar un análisis donde se pueden individuar, por la homogeneidad del corpus, las tendencias prevalecientes de esta narrativa, y que serán en general extensibles a los demás. Los cinco relatos son: *El castillo del espectro* [CA] (I, 15 -19), *Zenobia* [ZE] (I, 44 - 47; 55 - 58), *Stephen* [ST] (I, 234 - 238; 243 - 248; 259 -262), *Ramiro* [RA] (I, 293 - 298), *Luisa* [LU] (II, 40 - 45).

Su historia, su trama general, reside en la estilización de dos momentos, el *encuentro* y la *separación*, cuyo elemento motor es el sentimiento del *amor /odio* visto en una perspectiva casi superracional. Estos dos momentos se proponen, además, en una relación dialéctica en cuanto su resolución es siempre la aniquilación, la disolución.

Por lo que se refiere a la caracterización de los personajes y a su interacción cabe una lectura en clave, diríamos, simbólica. Hay una evidente contraposición entre un héroe positivo (romántico) y un héroe negativo (antirromántico). El positivo es portador de un proyecto (el amor) que es, de por sí, romántico. La negación de su ser romántico está constituida, precisamente, por la no finalización de su proyecto en cuanto obstaculado y aniquilado por el héroe negativo, el antagonista, que de esta forma se vuelve, deviene, antirromántico. No sólo, mientras para el positivo asistimos a una tímida caracterización psicológica, ésta prácticamente desaparece por lo que se refiere al negativo, que adquiere así un valor emblemático, casi arquetípico, en cuanto portador de categorías más o menos universales pero que en cualquier caso se oponen y niegan el ser romántico. Y así, mientras el héroe positivo es caracterizado como: joven y honesto [CA], luchador por la libertad [ZE], culto y sensible [ST], justo y valeroso [RA], incomprendido [LU]; el héroe negativo adquiere o representa valores simbólicos como: la tiranía [CA], la negación de las libertades nacionales [ZE], la aristocracia ignorante y la falta de escrúpulos morales [ST], la traición y la venganza [RA], el egoísmo y la envidia [LU].

En todos los casos estudiados la oposición entre el positivo y el negativo lleva siempre a la aniquilación del primero, a su muerte. Sin embargo es necesario subrayar un factor importante: la destrucción del héroe positivo implica un sacrificio liberatorio pues su desaparición provoca siempre, a su vez, la eliminación (física o moral) del héroe negativo. Y esto es, en cuanto liberación sacrificial, un mensaje que podríamos definir ético: el romántico puede ser, a priori, un perdedor, una víctima en su dimensión física,

pero, al contrario, es un vencedor por lo que se refiere a su dimensión espiritual: su aniquilación conlleva no sólo la destrucción del antagonista sino también su victoria moral puesto que se sacrifica o es sacrificado por su ideal. Al héroe físico se sustituye el héroe moral, depositario en última instancia de un mensaje positivo y atemporal, pero en cualquier caso característicamente romántico:

— ¿Ha muerto ya mi adversario? me preguntó abriendo un poco los ojos y con un acento tan débil y apagado que apenas podía oír lo que me decía.

— Sí, la respondí: ya ha muerto.

— Ahora moriré contenta y vengada ... ¡Enrique! ¡Arturo! ¡oh patria mía! ...

Y pocos instantes después, exhaló entre mis brazos el último suspiro, murmurando con voz moribunda el dulce nombre de su patria. [ZE] (I, 59).

Estas pocas líneas no son suficientes para exponer cumplidamente este recorrido, pero podemos ya aludir, a modo de conclusiones provisionales, a dos cuestiones importantes.

Por una parte se trataría, para Ochoa (y otros), de elevar a categorías colectivas, mediante un sistema *formalizado* y *repetitivo* de representación, las categorías románticas de libertad e individuo: la finalización del amor sería una metáfora de la libertad del individuo; el sacrificio liberatorio, la victoria sobre un mundo superado e incapaz de dar cuenta de los nuevos valores. De esta forma, la representación formalizada de los mencionados conceptos no es más que la transposición de una lucha entre dos sistemas socio-culturales; lucha que a nivel más explícito, y siempre dentro de *El Artista*, se refleja en la conocida polémica literaria entre el "romántico" y el "pastor clasiquino".

Por otra parte podemos suponer o deducir que las modalidades narrativas formalizadas por Ochoa y que, repetimos, son extensibles a casi todos los demás colaboradores de la revista, no son sino la simple adaptación a nivel de relato breve de modelos y estructuras propias del teatro, la leyenda y la novela⁶. Es decir, en el corpus de relatos estudiados no se dan todavía las características y las condiciones necesarias para que podamos hablar de "cuento" como género moderno. En 1835 y en *El Artista* estas modalidades narrativas tienen simplemente carácter de género fronterizo, de "via di mezzo" entre géneros percibidos como ya autónomos y definidos. El papel esencial de estas narraciones será entonces el de preparar el terreno mediante un ejercicio de escritura, por una parte, y de recepción, por otra, a un género que brillará con luz propia a partir de la segunda mitad del XIX⁷.

RAFAEL LOZANO MIRALLES
Universidad de Bolonia

Notas

1) Se publicó en Madrid, Imprenta de Sancha, desde el 4 de Enero de 1835 hasta comienzos de Abril de 1836. Fueron 64 entregas semanales de 12 páginas cada una, más 1, la última, de 15 páginas. Existe una reciente reproducción facsímil: *El Artista*, Madrid, Edición Turner, 1981, con un amplio prólogo e índices de A. GONZALEZ GARCIA y F. CALVO SERRALLER. J. SIMON DIAZ ha publicado el índice en *El Artista (Madrid, 1835 - 1836)*, Colección de índices de Publicaciones Periódicas, C.S.I.C. 1946.

2) Sobre *El Artista*, aunque es citado en muchos libros y estudios, existe poca bibliografía específica. El estudio más completo es el que se encuentra en los capítulos XII y XIII de R. MARRAST, *José de Espronceda et son temps*, Paris, Editions Klincksieck, 1974. Véanse además las partes dedicadas en: N. ALONSO CORTES, *Zorrilla, su vida y sus obras*, 2^o ed., Valladolid, 1943; E.A. PEERS, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Editorial Gredos, 1954, 2 vol.; V.LLO-RENS, *El Romanticismo español*, Madrid, Editorial Castalia, 1980. Completamente superado después de MARRAST, *op. cit.* es el artículo de J.SIMON DIAZ, "*L'Artiste de Paris y 'El Artista' de Madrid*", en "Revista bibliográfica y documental", I (1947), pp. 261 - 267.

3) Sigue siendo fundamental el estudio de D.A.RANDOLPH, *Eugenio de Ochoa y el Romanticismo español*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1966, con amplio espacio dedicado a *El Artista* y a la prosa de Ochoa.

4) Dice M.MENARINI en su artículo *Teresita: il primo dramma - manifesto del Romanticismo spagnolo*, en *Avvenimenti e discorsi* (Quaderni di filologia romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna), Bologna, Pàtron, 1985, pp. 153 -184: "Come si sa, è degli anni trenta la riscoperta o, meglio, la rivalutazione della letteratura come *espejo, barómetro, reflejo*, ecc. della società che la produce. Così essendo, essa deve esprimersi secondo l'immagine che i romantici hanno di sé stessi: liberi, spontanei, genuini e, soprattutto, contemporanei, cioè non fossilizzati entro schemi logori e fatti non per né da loro" (pp. 166 -167).

5) Hay que precisar que se trata de una clasificación puramente provisional y funcional a esta comunicación; en una fase sucesiva de esta investigación será necesario profundizar en aspectos de tipo estructural, sobre todo, de configuración de géneros y subgéneros, así como de fuentes y elaboración de traducciones.

6) Cfr. , por ejemplo, en este mismo volumen el artículo de E. RUBIO, *Las estructuras narrativas de Doña Blanca de Navarra*.

7) No es casualidad, en efecto, que el libro de M. BAQUERO GOYANES, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, C.S.I.C, 1949, el principal estudio de conjunto sobre este género decimonónico, tome en consideración, principalmente, la producción a partir de los años 45-50. A esto hay que añadir el problema, no secundario, de la enorme ambigüedad y confusión terminológica de los mismos autores para referirse a los diversos géneros, en prosa y en verso, breves o largos (cfr. C. PERU-GINI, *La prosa narrativa romántica: "Cuento" e "Novela" (1826 - 1844)*, en "Studi Ispanici", Pisa, 1982, pp. 125-168).