

Alberto Santamaría, *La vida me sienta mal: argumentos a favor del arte romántico previos a su triunfo*, Salamanca, El Desvelo, 2015.

LUIS BAGUÉ QUÍLEZ
Universidad de Murcia

Alberto Santamaría (Torrelavega, 1976) ostenta la doble condición de poeta y crítico. Los caprichos editoriales han querido que sus dos últimas entregas compartan un hueco en la apretada mesa de novedades. Por un lado, el ensayo *La vida me sienta mal* prolonga la investigación estética sobre lo sublime que el autor ha desarrollado en monografías como *El idilio americano* (Universidad de Salamanca, 2005) y *El poema envenenado* (Pre-Textos, 2008, Premio «Amado Alonso»). Por otro lado, el libro de poemas *Yo, chatarra, etcétera* (El Gaviero, 2015) proyecta sus intuiciones teóricas en un paisaje real y alucinado, mesetario y fabuloso, histórico y goyesco.

En *La vida me sienta mal*, Santamaría rastrea los orígenes del romanticismo en el tránsito del siglo XVIII al XIX y analiza su repercusión a lo largo de los siglos XIX y XX. El crítico defiende la especificidad de lo romántico como seña de identidad de la cultura contemporánea, ya sea para adherirse a sus principios o para rebatir sus fines. A diferencia de las ideas zombis, que sobreviven tiempo después de su refutación científica, la presencia del romanticismo en nuestros días sigue siendo un asunto complejo y conflictivo. Santamaría nos invita a un recorrido que no sigue el camino de la línea recta, sino que se expande y retrae en idas y vueltas, disquisiciones y merodeos, aceleraciones repentinas y frenazos bruscos. Estructurado en cuatro partes, *La vida me sienta mal* se lee como un tratado panorámico que sobrevuela algunas nociones y planea sobre determinados conceptos.

La primera parte se centra en la prosa poética, el poema en prosa y la *versiprosas*. Estas modalidades discursivas son el resultado de un sistema

de lenguaje que por primera vez admite la representación de «la vida cotidiana en su cotidianidad». Frente a la selva normativa de la Ilustración, a finales del siglo XVIII se abre un nuevo horizonte de expectativas que implica la glorificación de la subjetividad, el triunfo del humorismo, la reivindicación de la arquitectura efímera del fragmento, o la definición de la ironía como una infinitud de contraste en la que se tensan las relaciones perceptuales e intelectuales. La desestabilización de la preceptiva dieciochesca favorece el desbordamiento de los géneros más allá de sus fronteras, así como la identificación del genio creativo con el «ingenio enfermizo». Utilizando como fuentes documentales a los Schlegel, a Chateaubriand y a Novalis, el autor suscribe la existencia de fronteras líquidas entre la prosa y la poesía: mientras que la primera exhibe una «indiferencia suprema» frente a categorías preestablecidas, la segunda aspira a la libertad expresiva sin abdicar de su naturaleza esencial. El punto de sutura entre ambos planteamientos se localiza en el fragmento, que permite acoger todos los acontecimientos de la vida humana bajo la apariencia de una realidad dúctil, maleable y cambiante.

La segunda sección estudia la literatura de viajes como vehículo para la manifestación del «pensamiento errante» que caracteriza al hombre burgués del siglo XVIII. La experiencia formativa del viaje se suma así a la experiencia lectora de guías, itinerarios y diarios. De este modo, la prosa ya no es solo una herramienta artística al servicio de la imaginación, sino un instrumento de alta precisión donde confluyen el mundo exterior y la mirada del turista. En los estertores del siglo XVIII, el viaje evoluciona desde su intención antropológica hasta una dimensión pintoresca en la que tienen cabida la sorpresa, el hallazgo y la imagen deslumbrante. Santamaría ejemplifica esta nueva sensibilidad a través de tres obras: el *Diario de a bordo del aeronauta Gianozzo* de Jean Paul; el *Viaje sentimental por Francia e Italia* de Laurence Sterne; y el *Viaje de Italia* de Leandro Fernández de Moratín. En todas ellas se observa la tendencia a invertir las magnitudes espaciales o a desplazar el foco desde la descripción hasta la introspección. Sin ir más lejos, Jean Paul y Sterne aseguran preferir las «absurdas minucias» de la vida cotidiana a los soberbios espectáculos de la naturaleza. En las letras españolas, ese espíritu contrasublime se encarna en la figura de Leandro Fernández de Moratín, a quien se dedican algunas de las páginas más esclarecedoras de este volumen. Alberto Santamaría parte de la tesis postulada por Luis Felipe Vivanco en *Moratín y la Ilustración mágica* (1972) para avanzar hacia la recuperación del otro Moratín, escondido bajo la peluca ilustrada: he aquí un personaje

a medio camino entre el libertino barroco y el cínico proto-romántico, cuyos deseos reformistas chocan a menudo con un temperamento escéptico y desengañado. Según Santamaría, tres rasgos sitúan a Moratín como precursor del romanticismo que pudo haber sido y no fue: su engañosa complicidad con el lector, su ironía «desatada» y su interés por la fragmentación. La prosa de viajes constituiría el germen de ese Moratín extraoficial, pues revela a un individuo más sensitivo que sentimental: un observador que encuentra insospechados pasadizos entre lo urbano y lo natural, entre lo elevado y lo ridículo. Moratín soporta el viaje como una gabela incómoda y peligrosa, pero no cultiva el distanciamiento necesario para suscitar el placer negativo de lo sublime. Por el contrario, en él prevalece el pintoresquismo sobre la ensoñación filosófica o la emoción estética. Otra muestra del «ingenio enfermizo» moratiniano es la edición del *Auto de fe de Logroño* (1811), que publica bajo el seudónimo del bachiller Ginés de Posadilla. Este texto recoge el proceso inquisitorial contra las brujas de Zugarramurdi, que se celebró en Logroño, en 1610. Frente a la taxonomía científica y a la reflexión erudita que cabría esperar de un ilustrado, Moratín convierte la transcripción del auto de fe en un palimpsesto cargado de anotaciones burlescas, meditaciones sarcásticas y críticas mordaces. Como señala Santamaría, las notas al margen y las glosas trascienden la denuncia de la superstición y se erigen en un juego literario de primer orden, en el que se dan cita la actitud socarrona y la libertad creativa.

En el tercer apartado, Santamaría aborda las modificaciones que la Revolución industrial introduce en el paisaje norteamericano a mediados del siglo XIX. La irrupción del ferrocarril como emblema del progreso no fractura la armonía natural, sino que genera un nuevo modelo de armonía. La escisión entre la mirada atenta y las sacudidas visuales diseña un marco posromántico: la oda a una Arcadia industrial o el canto a un tiempo en marcha. En este sentido, Santamaría interpreta el poema «Ruta de las Indias», de Walt Whitman, como paradigma de una realidad orgánica que sintetiza el sentimiento del paisaje, el asombro ante la tecnología y el nacimiento de una auténtica conciencia nacional.

Por último, la cuarta parte se detiene en la recepción de la herencia romántica a comienzos del siglo XX. Al margen de un romanticismo falso (Benjamin) o «cutáneo» (Ortega), Santamaría profundiza en las conexiones entre imaginación y fantasía a partir de las polémicas en las que participaron Coleridge, Wordsworth o Percy B. Shelley. La prospección en la obra de Wallace Stevens permite comprobar la vigencia del romanticismo

como una estrategia para reorganizar lo visible y transfigurar los objetos mediante el lenguaje. Ese es el eslabón final en una cadena de montaje que nace de la Ilustración mágica y desemboca en la magia romántica. En suma, este espléndido ensayo demuestra por la vía de los hechos lo que Ortega y Gasset formuló a modo de eslogan: «Todos somos hoy románticos».