

¿ES QUE HAY UNA SONRISA ROMÁNTICA?
SOBRE EL ROMANTICISMO EN *MUÉRETE Y ¡VERÁS!*,
DE BRETÓN DE LOS HERREROS

La pregunta del título pretende expresar una perplejidad teórica; una pregunta para la que no tengo una respuesta segura y que lanzo, como tímido desafío, con el propósito de poner a debate el tema mismo de nuestra asamblea; es decir, la legitimidad de la sonrisa romántica. Me pregunto si es posible sonreír románticamente con desenfado, con alegría y felicidad. En el plano estrictamente literario, la incertidumbre nos lleva a la problemática de los géneros, cuestionando la naturaleza de la comedia romántica y sus relaciones con el drama. El asunto se ha tratado repetidamente con referencia a la comedia de Manuel Bretón de los Herreros *Muérete y ¡verás!*, desde su estreno el 27 de abril de 1837. Por mi parte, revisando lo que han dicho los críticos, también centraré luego en esta comedia de Bretón mi perplejidad sobre la cuestión de la sonrisa romántica.

Las dudas me vienen del concepto de Romanticismo que expuse en el Congreso anterior, situándolo en relación con la problemática de la Modernidad ¹; problemática demarcadora del espacio histórico en que se enraiza el Romanticismo y de la cual deriva la condición conflictiva que se expresa en el arte romántico. Dije yo entonces que, a mi modo de ver, la conciencia de la Modernidad establecía una relación problemática entre Ilustración y Romanticismo, dos caras de la misma moneda, y proponía que se considerara la Ilustración como una experiencia gozosa de la Modernidad y al Romanticismo, por el contrario, como una experiencia dolorosa de esa misma Modernidad. Entonces indiqué cómo, en 1826, Heinrich Heine se sirve de la nueva palabra *modernidad* ² para expresar el concepto mismo de esa experiencia romántica, es decir, la insatisfacción con el presente que constituye la naturaleza ideológica del Romanticismo, como una reacción general por el desencanto de la Ilustración. Desde el punto de vista romántico, es la experiencia de una Modernidad insatisfactoria, de una sociedad desilusionada o, como dice Larra, de una "sociedad moderna, árida, desnuda de

¹ Me refiero a "Ilustración, romanticismo, modernidad", *Actas del Congreso Entre Siglos. Cultura y Literatura desde finales del siglo VIII a principios del XIX. Bordighera, 3-6 Abril de 1990*, en *Entresiglos 2*, a cura di Ermanno Caldera-Rinaldo Froldi, Roma: Bulzoni, 1993, pp. 123-133.

² Véase ALBRECHT BETZ, *Ästhetik und Politik. Heines Prosa*, München: Carl Hanser, 1971, pp. 29. Heine escribe el neologismo *Modemitäten* "Die Nordsee", *Reisebilder, Säkularausgabe*, 6, V, Berlin: Akademie-Verlag/Paris: CNRS, 1972, p. 78.

preocupaciones [es decir, emancipada], pero también [desnuda] de ilusiones verdaderas, y por consiguiente, desdichada, asquerosa y a veces despreciable, y por desgracia ¡cuán pocas veces ridícula!"³ Es decir, cuán pocas veces cómica. Según esta visión desencantada, la sociedad moderna, desilusionada, pero no ridícula, no ofrece ocasión para la sonrisa. ¿Cómo sobrevivir en tiempos de miseria, "in dürftiger Zeit", que dice Hölderlin en la elegía *Pan y vino*, abandonados de los dioses?

Bueno, sí, comentando el estreno de una comedia costumbrista del Duque de Rivas, Larra considera que la comicidad de los tiempos modernos reside en lo grotesco. Sugiere lo que podría ser la comedia auténticamente moderna, en tiempos deshumanizados. Frente a los consabidos temas de las comedias que se escriben por entonces, propone lo ridículo moderno como motivo de jocosidad: la mecanización del hombre, de "un mecánico moviendo ruedas"; del hombre "que se vuelve máquina él mismo a fuerza de hacer máquinas". Lo grotesco de esta mecanización de la vida moderna es de lo que tendría que tratar la comedia "si es que hay un ingenio que se salve de la irrupción de las artes [mecánicas] y del martilleo de las fábricas"⁴.

La visión patética del Romanticismo se configura teatralmente en el drama mientras que el razonamiento de la Ilustración se realiza en la comedia. "El trágico -dice Friedrich Schiller- debe precaverse contra la tentación de entregarse al razonamiento y debe en todo instante interesar al corazón; el cómico debe evitar el patetismo y entretener siempre al entendimiento. El uno demuestra su arte, pues, excitando de continuo la pasión, el otro preservándonos de ella; y ese arte es naturalmente en ambos tanto mayor cuanto más abstracto sea el objeto del primero y cuanto más patético el del segundo"⁵. La apropiación de lo patético romántico por la comedia a expensas del raciocinio ilustrado debilitaría su comicidad esencial. En principio, la comedia representa un discurso más propio del espíritu ilustrado que del desasosiego romántico. Son dos paradigmas genéricos que nos sirven para representar, en el ámbito literario, el esquema de esta dialéctica de los sentimientos de esperanza y de desesperación que entrañan la Ilustración, por un lado, y el Romanticismo, por otro. La Ilustración confiando en un final feliz para la historia de la Humanidad, sostiene con ilusión la idea de la perfectibilidad, de la razón y de la fe en el progreso. La comedia burguesa sería su paradigma, en que, superados los prejuicios sociales que se ponen en ridículo, se termina felizmente con el triunfo de la razón. Esta es la comedia de la Modernidad representada por la Ilustración.

³ *Obras*, II, ed. de Carlos Seco Serrano, BAE, Madrid: Atlas, 1960, p. 240b.

⁴ *Obras*, I, ed. cit, pp. 46-417.

⁵ En *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, trad. de Juan Probst y Raimundo Lida, Barcelona: Icaria, 1985, p. 100.

Frente a esta ilusión, el Romanticismo ofrecería una representación dramática en cuanto que significa una desilusión angustiada de la visión optimista de la Ilustración. Como he dicho en otro lugar, este conflicto con la Modernidad se agudiza en la contradicción que entraña el romanticismo progresista: el querer compaginar la afirmación optimista de la modernidad, según los principios de la Ilustración, con la rebelión angustiada contra esa misma modernidad, rebelión, al fin y al cabo, definidora del Romanticismo desde sus orígenes contrarrevolucionarios ⁶. Este es, en definitiva, el drama de la Modernidad, representado por el Romanticismo.

Como vemos por las referencias a Kant, a los dos Schlegel y a Jean Paul Richter, que Ermanno Caldera hace al comienzo de su libro *La comedia romántica en España*, es evidente -como él observa- que los teóricos reconocidos del movimiento romántico muestran un gran interés por el problema de la risa. Caldera se refiere, sobre todo a Jean Paul, del cual dice que "contrapone lo cómico a lo sublime, asentando así las bases de una distinción, más rigurosa que la aristotélica, entre comedia y tragedia, pero que, sobre todo, habla explícitamente de una *comicidad romántica*, la cual alcanza, a su modo, aquel carácter de infinitud que es propio del movimiento"⁷. Pero en la teoría estética de este escritor romántico alemán, esta comicidad romántica se eleva al infinito, a lo sublime, para negarlo y destruirlo. Lo cómico romántico es una negación de lo infinito. Lo cómico no es una celebración gozosa de la realidad desublimizada, es decir, prosaica. Según él, el humor romántico no es la sonrisa apacible, sino la inquietante risa mezclada con el dolor. En las consideraciones que hace Jean Paul Richter ⁸ sobre el humor — sobre lo que él llama "el humor o lo cómico romántico" (p. 93), definido como la "destrucción de lo sublime" (p. 94) —, se pregunta: "¿Cómo puede lo cómico convertirse en romántico no consistiendo más que en el contraste de lo finito con lo infinito, y no pudiendo admitir lo infinito?" (p. 93). El humor romántico sería una burla universal, según una ley inversa, que descendiendo a los infiernos abre las puertas del cielo. Uno de sus elementos, "en cuanto sublime destruido", es "la idea aniquiladora o infinita del humor" (p. 97). "Cuando el hombre, como los teólogos de otro tiempo, contempla el mundo terrestre desde lo alto del mundo inmaterial, aquél le parece lleno de pequeñez y variedad: cuando se sirve del mundo pequeño, como hace el humor para medir el mundo infinito, produce esa risa en que vienen a mezclarse un dolor y una grandiosidad.

⁶ "Larra y la revolución burguesa", *Trienio* 10, nov. 1987, p. 63, y en John S. Rosenberg (ed.), *Evocaciones del Romanticismo hispánico*, Madrid: Porrúa Turanzas, pp. 49-50.

⁷ *La commedia romántica in Spagna*, Pisa: Giardini. 1978, p. 14. La traducción es mía.

⁸ *Introducción a la Estética*, ed. de Pedro Aullón de Haro y Francisco Serra sobre la versión de Julián de Vargas, Madrid: Verbum, 1991. En las citas siguientes de Jean Paul Richter, las páginas indicadas entre paréntesis se refieren a esta edición.

Por esto, así como la poesía griega, en oposición con la moderna [es decir, la romántica], inspira serenidad, el humor [lo cómico romántico], en oposición con la burla antigua, inspira sobre todo seriedad ... y lleva a menudo la máscara trágica, al menos en la mano. Por este motivo, los grandes humoristas han sido... muy graves, y los mejores se deben a una nación muy melancólica. Los antiguos amaban demasiado la vida para despreciarla con el humor" (pp. 97-98). Según esto, el humor romántico desprecia la vida. ¿Sería, por lo tanto, una reacción a un sentimiento doloroso de la vida reflejada grotescamente en un espejo cóncavo? Lo "cómico romántico" de Jean Paul no sería apropiado a la comedia tal como la entiende Schiller, exenta de patetismo y dirigida al entendimiento, como hemos visto antes.

Según este sentido paradójicamente dramático/trágico del humor (el humor con máscara trágica), de acuerdo con la comicidad romántica interpretada por Jean Paul, cabe formular la cuestión de la sonrisa romántica preguntándonos si es que en el Romanticismo sólo cabe la sonrisa sarcástica, aniquiladora, del *Diablo mundo*, de Espronceda, o la desesperada del humorismo de lo grotesco, como en Larra.

¿Existe en el Romanticismo español el concepto de la vida como juego que se expresa en el texto de Friedrich Schlegel que Caldera pone al frente de su libro citado?: "Pretendemos que los acontecimientos, las personas, en suma todo el juego de la vida también se tome verdaderamente y se presente como un juego" ⁹.

El juego puede ser el de la ironía romántica, como una estrategia para escapar de la insatisfacción del presente. Pero también puede ser la burla sarcástica a la sociedad establecida que Heine percibe en Byron en contraste con la nostálgica melancolía de Walter Scott por la pérdida de un mundo sacralizado, abandonado por los dioses. Según Heine, Byron representa la "carcajada revolucionaria" de "un arlequín loco". Es la risa de un arlequín desafiante cuyo juego consiste en fingir que se clava el puñal en su propio corazón, salpicando a las respetables damas y caballeros con la falsa sangre negra que brota de él, en un gesto de burla ¹⁰.

En el ámbito del Romanticismo español, ¿dónde iremos a buscar un humor con máscara realmente cómica, es decir, sin convertir la sonrisa en la dolorida mueca de la máscara dramática? ¿En el humor de la prosa costumbrista? ¿En lo cómico de las comedias románticas? ¿Es romántico el llamado costumbrismo romántico? ¿Es realmente romántica -como se ha dicho- la comedia bretoniana de costumbres? ¿Cuando en este

⁹ Traduzco el epígrafe que Caldera pone en el original alemán: "Wir fordern, daß die Begebenheiten, die Menschen, kurz das ganze Spiel des Lebens wirklich auch als Spiel genommen und dargestellt sei."

¹⁰ Véase el art. cit. "Ilustración, Romanticismo, Modernidad", p. 49. Heine, ob. cit., p. 79.

Congreso hablemos de la sonrisa romántica no estamos hablando de la sonrisa o de la risa en el Romanticismo, en vez de la risa del Romanticismo? Hay sin duda una sonrisa costumbrista. En las *Memorias de un Setentón*, Mesonero Romanos para distinguir la naturaleza literaria de sus "apuntes retrospectivos" de la de sus cuadros de costumbres anteriores, considera que estos escritos pertenecen al género *humorístico*¹¹. Pero ¿pertenecen al Romanticismo? Como dije en un Congreso anterior¹², pienso que la mimesis costumbrista se afirma a sí misma dentro del contexto de la época en su posición antitética relativa a la expresividad romántica. Lo vimos en la perplejidad de la escritora romántica Gertrudis Gómez de Avellaneda en el trance de tener que cumplir el encargo, según ella poco romántico, de escribir un artículo de costumbres para un periódico: "¿Qué debemos pensar nosotros poetas, poetas visionarios de profesión, que entramos en el mundo y salimos de él sin conocerle, y que si por acaso le conocemos, solo logramos la triste ventaja de convencernos profundamente de nuestra incapacidad para pintarle?"¹³.

La misma antítesis a la expresividad romántica se halla en la comedia de costumbres, a la que se le han atribuido las mismas pretensiones estéticas, según las normas de la mimesis realista. Como es sabido, Manuel Bretón de los Herreros es el representante genuino del género. Narciso Alonso Cortés, en el Prólogo a su edición de las comedias de Bretón *Muérete ¡y verás!* y *El pelo de la dehesa*, considera a este comediógrafo como "el más legítimo autor costumbrista en el teatro del siglo XIX"¹⁴. Le parece evidente "que las obras de Bretón, juntamente con los artículos de los costumbristas sus coetáneos, son los mejores documentos para saber lo que fue la sociedad española de hace un siglo."¹⁵ Sin embargo, *Muérete y ¡verás!* se ha considerado, desde el momento mismo de su estreno, como la representación ge-nuina del género "comedia romántica". Por ello, como hemos dicho antes, referimos a ella nuestra reflexión.

Como es bien sabido desde el mencionado prólogo de Narciso Alonso Cortés, el crítico teatral de *El Eco del Comercio*, comentando el estreno de *Muérete y de un ¡verás!*, atribuía a su autor la novedad de haber inventado con éxito, en esta obra de

¹ En *Obras*, V, ed. Carlos Seco Serrano, BAE CCIII, p. la.

¹² "Narración, descripción y mimesis en el cuadro de costumbres: Gertrudis Gómez de Avellaneda y Ramón de Mesonero Romanos", *Romanticismo 3-4. Acti del IV Congreso sul Romanticismo Spagnolo eIspanoamericano (Bordighera, 9-11 aprile 1987)*, Genova, 1988.

¹³ "La dama de gran tono", *Album del bello sexo*, o *Las mujeres pintadas por sí mismas*, segunda entrega, Madrid: Imprenta del *Panorama español*, 1845.

¹⁴ Bretón de los Herreros, *Teatro: Muérete y ¡verás!*, *El pelo de la dehesa*, Clásicos Castellanos 92, Madrid, 1929.

¹⁵ *Ibid.*, pp. XIX-XX.

teatro, lo que el periodista considera una "feliz innovación" en la comedia como género literario: la "*comedia romántica*"¹⁶. Caldera, por su parte, hace observar que la crítica del *Semanario Pintoresco*, aunque no tan explícitamente, también incluía la comedia de Bretón en el Romanticismo, si bien oponiéndose a la corriente "falsa e inmoral" de "los apellidados románticos de la escuela francesa". Es decir que, en todo caso, el Romanticismo de Bretón sería un romanticismo casticista, en la línea ideológica de Agustín Durán. Hartzbusch la considera "comedia de pensamiento grave".

Fuera de la mención de Narciso Alonso Cortés, en 1929, esta clasificación genérica de *Muérete y ¡verás!* como "comedia romántica" no parece que haya merecido la atención de la crítica hasta casi treinta años después, cuando en 1966 Rupert Alien estudió el elemento romántico de la obra¹⁷. Al contrario, la crítica había considerado *Muérete y ¡verás!* como una sátira paródica antirromántica, antídoto contra la furia pasional del drama romántico y transposición ridiculizadora de algunos procedimientos románticos, como el del personaje que presencia su propio entierro¹⁸. Como ejemplo característico, Alien cita la *Historia de la literatura española*, de Ángel Valbuena Prat: "El personaje ensabanado... tras escenas de funerales, y la dosis de ternura de la amada constante... son claramente motivos del romanticismo, aunque... en forma paródica"¹⁹. Precisamente, el crítico del *Eco del Comercio* que había encasillado *Muérete y ¡verás!* como "comedia romántica" censuraba "la solemnidad con que en el cuarto acto resucita el muerto entre truenos y relámpagos y envuelto en una sábana blanca, cosa que nos parece pertenecer demasíadamente al bajo cómico"²⁰. En cambio, al profesor norteamericano esta interpretación le parece arbitraria. A su modo de ver, la escena en que el protagonista aparece, cuando las campanas tocan a muerto por él y se está oficiando una misa de difuntos en su propio sufragio, no tiene nada de cómico²¹. Según el crítico no es el Romanticismo lo

¹⁶ *Ibid.*, p. XXVIII.

¹⁷ "The Romantic Element in Breton's *Muérete y ¡verás!*", *HR*, XXXIV (1966), pp. 218-227. Sobre la relación de Bretón con el Romanticismo véase Luciano García Lorenzo, "Bretón con y el teatro romántico", *Berceo*, XC (1976), pp. 69-82.

¹⁸ Según L. E. Brett: "The play offers a good antidote to the furious passions treated in the Romantic drama and may even be regarded as a take-off of certain Romantic devices, as when the hero is made to witness, as it were, his own funeral, and later appears in melodramatic fashion to rebuke his faithless lover and friend", citado por R. Alien (art. cit., p. 224) de *Nineteenth Century Spanish Plays* (New York, 1935), p. 169.

¹⁹ *Apud* art. cit., p. 224.

²⁰ *Apud* N. Alonso Cortés, Prólogo cit., p. XXVIII.

²¹ Dice: "it is surely arbitrary to see in this scene a parody of the Romantic device which has a man witness his own funeral, especially since the scene, conceived as it is within a religious context, can hardly be expected to provoke laughter" (p. 226).

que se ridiculiza en esta comedia de Bretón: "what is being satirized is the middle-class materialism — *but as opposed to Romantic idealism*" (p. 225, subrayado por el autor). En cambio, lo que se valora es el idealismo romántico cuyas principales aspiraciones son el amor y la libertad frente al materialismo de la sociedad contemporánea. La conclusión del artículo es que *la forma* de *Muérete y ¡verás!* es moratiniana, pero el contenido moral es romántico. Por lo tanto, creo que la tesis de Alien se puede interpretar considerando esta obra teatral de Bretón como un drama con máscara cómica, en el que a la problemática romántica propia del drama se le da una solución feliz, consoladora, imposible en las expectativas genéricas del drama: el triunfo, en la realidad contemporánea, del idealismo individual sobre el materialismo colectivo de la sociedad.

A la tesis de Rupert Alien se ha sumado recientemente Raquel Medina, en un artículo titulado "*Muérete y ¡verás!*-. Propuesta para una comedia romántica"²². Frente a los que pensamos que, en teoría, como hemos dicho antes, la comedia es, por excelencia, el género teatral de la Ilustración, mientras que el drama lo es del Romanticismo, la autora de este trabajo reivindica la comedia como género romántico, junto al drama, en "la doble vertiente genérica del teatro español" (p. 1123). Para nuestra propia tesis, nos parece aprovechable la diferenciación propuesta por R. Medina entre drama y comedia con respecto a la resolución de conflictos. Tiene razón cuando dice que "el final trágico del drama pone de manifiesto la imposibilidad de la libertad y de la individualidad, la frustración de llevar a término la Verdad" (*ibid?*). Al fin y al cabo, ese final dramático es lo que define el llamado "mal del siglo". En cambio, "en la comedia se nos conduce hacia un final conciliador" (*ibid*) del conflicto esencialmente romántico propuesto por el drama. Sin embargo, frente a otros planteamientos críticos, para Medina, "la conciliación de la comedia no sólo no supone una asimilación social o un abandono del programa ideológico [del Romanticismo], sino que se constituye en denuncia del aislamiento en que ideología e individuo se ven inmersos" (p. 1123). Según R. Medina, "drama y comedia presentan propuestas similares desde planteamientos estructurales y resolución de conflictos diferentes" (pp. 1123- 1124). Es decir, que tanto el drama como la comedia presentan el conflicto romántico, pero mientras que el drama termina expresando la angustiada desesperanza de resolverlo, la comedia soluciona la lucha del individuo puro contra la colectividad degradada declarando el triunfo del idealismo contra el materialismo, del individuo frente a la sociedad, el triunfo de lo que R. Medina, siguiendo a R. Alien, llama el "idealismo romántico". En ello se basa su definición genérica de la "comedia romántica" y la clasificación de *Muérete y ¡verás!* como tal.

La ironía y la parodia en esta comedia se refieren, según Medina, "a la crítica de una ideal propuesta por la ideología romántica" (p. 1124). Pero la ideología romántica no propone ninguna sociedad ideal. Es una experiencia dolorosa desesperanzada, sin alternativa realizable, pues si lo fuera, dejaría de ser romántica. En este sentido, la comedia no se diferencia del drama por ofrecer una representación sonriente de la problemática del Romanticismo, sino por proporcionar una compensación idealista a la desesperanza y la angustia del drama: una cura del "mal del siglo". En todo caso, si aceptáramos la tesis de estos dos artículos, el romanticismo de la comedia romántica, el romanticismo de esta comedia de Bretón no radicaría en su comicidad, sino en la seriedad de su exaltación idealista.

El estudio fundamental de la cuestión, como es bien sabido, lo debemos a Er-manno Caldera. Tampoco encontramos la sonrisa romántica en su interpretación de la comedia romántica española en contraposición con el drama. Caldera observa cómo, frecuentemente, los dos géneros teatrales se superponen, resultando difícil marcar la línea divisoria entre ellos. A veces, como en ciertas comedias de Martínez de la Rosa, "no sólo están casi ausentes la risa y los tonos jocosos, sino que la nota dominante es la de la meditación y de la dolorida melancolía" (p. 15). La confusión genérica obliga a que, para distinguir la comedia del drama, haya que "tener en cuenta también otros elementos distintos de los clásicos de la risa y de la jocosidad" (*ibid*), lo cual refuerza la motivación de nuestra pregunta de si es posible, teóricamente, la sonrisa romántica.

Si no es la sonrisa lo que distingue un género del otro, ¿no será debido a que el elemento romántico de la comedia romántica exige la exclusión de la sonrisa? El romanticismo de la comedia no consiste precisamente en lo que ésta tiene de jocosos, sino en lo que en ella hay de serio; es decir, que lo que la comedia pueda tener de romántico es la negación, la ausencia de jocosidad y, por lo tanto, que los aspectos cómicos de la misma son elementos no románticos. Como dice Jean Paul, el humor romántico "inspira sobre todo seriedad . . . y lleva siempre la máscara trágica, al menos en la mano". No es la sonrisa, sino son la diferencia de clase social (el mundo caballeresco del drama frente al mundo burgués de la comedia) y sobre todo, la historicidad de la comedia frente a la ahistoricidad del drama los criterios diferenciadores, según las ideas de Caldera que estamos comentando. Además, la comedia propone soluciones alcanzables a las exigencias del tiempo, mientras que el drama se mueve en una esfera de aspiraciones inalcanzables, pero comparten, según el crítico italiano, "el tormento de la comunicación entre los hombres, la aspiración al amor puro y desinteresado, el sentiminetto del fluir del tiempo, el ansia de absoluto y por tanto el rechazo del término medio y el triunfo del sentido del deber" (p. 16). Caldera atribuye a la comedia "el mérito de haber divulgado la esencia del romanticismo" (*ibid*). Sí, pero quizá esto sea a costa de desromantizar la sustancia dramática del Romanticismo, poniéndola a ras de tierra, pues lo que Caldera considera el triunfo romántico de la comedia sería mostrar su realización y, consecuentemente, su realizabilidad en el plano cotidiano e histórico de la sociedad bur-

guesa contemporánea ²³. Lo cual a mí me parece, por lo que antes he dicho, un Romanticismo doméstico... o domesticado. Al misterio romántico se le da una solución realista.

Esta es la consecuencia que yo saco del espléndido estudio de Caldera sobre *Muérete y ¡verás!* ²⁴. El romanticismo sin sonrisa de la comedia bretoniana sería un romanticismo casticista que se atiene, según Caldera, a "aquellas formas animadas de moralidad y buen sentido que constituyen la esencia del romanticismo español" (p. 113), pero que, a mi modo de ver, consistiría, en realidad, en un intento de domesticar el Romanticismo, de sofocar la angustia romántica que constituye la esencia del Romanticismo como experiencia dolorosa de la realidad presente. Insistimos; una cura del "mal del siglo".

El tema principal de *Muérete y ¡verás!* es, inequívocamente, el Romanticismo. No cabe duda de que el asunto es romántico; pero podría ser que realmente no fuera una obra romántica, sino una obra sobre el drama romántico, reflexión crítica sobre el nuevo sistema literario. Una representación teatral que trata del Romanticismo para desromantizarlo, no por medio del ridículo, sino de la transformación reflexiva de su significado ideológico.

El meollo de la cuestión creo yo que está en la magistral interpretación que hace Caldera de *Muérete y ¡verás!* como texto paródico, pero no satírico del drama romántico, en contra de la apreciación corriente en los manuales de historia de literatura y de la ridiculización en las comedia anteriores del autor. La parodia aquí no es sátira, sino reflexión crítica. Caldera señala cómo ahora el interés de Bretón en el drama romántico se centra en un texto dramático determinado, *Los Amantes de Teruel*, de Juan Eugenio Hartzenbusch, estrenado tres meses antes. Para Caldera el procedimiento paródico consiste, según su propia terminología, en una "resemantización del código lingüístico-ideológico del romanticismo" (p. 114) o "trascodificación a un nivel diferente de dramaticidad" (*Historia del teatro...*, p. 480).

²³ "Sotto questo profilo, alla commedia va il merito di aver divulgato l'essenza del romanticismo mostrandone la realizzazione -e pertanto la realizzabilità- ai livelli più quotidiani (non «sublimi», per dirla con Jean Paul) dell'esistenza e, conseguentemente, indicandone certi limiti oltre i quali stanno in agguato la scarsa credibilità dell'eccezione o la risibile singolarità o, infine, la comicità dell'assurdo" (p. 16).

²⁴ En el apartado 1 ("Antirromanticismo romántico", pp. 101-120) del cap. II, dedicado a Bretón de los Herreros, de *La commedia romantica*. Véase también "Antirromanticismo romántico en la comedia", en *Historia del teatro en España*, Dirigida por J. M. Díez Borque, Madrid: Taurus, 1988, pp. 469-483.

Lo que Linda Hutcheon, en su *Teoría de la parodia* llama "transcontextualización": "the kind of parody upon I wish to focus is an integrated structural modeling process of revising, replaying, inverting, and «trans-contextualizing» previous works of art"²⁵. A diferencia de la intención satírica de las comedias anteriores, desde *Marcela*, de 1831, ahora, en esta comedia de 1837, "la parodia se realizaba en un registro diferente, en el que, si bien no faltaban rasgos cómicos, *la comicidad no era esencial* Era más bien una clase de transcodificación a un nivel diferente de dramaticidad: Bretón acogía, a la par de Hartzzenbusch, la antigua leyenda, quizá teniendo en cuenta algunas de las diversas realizaciones literarias, pero trasladándola a su época e interpretándola a través de personajes sacados del mundo de la burguesía" (*Historia del teatro...*, 479-80, el subrayado es mío). Con relación a mi pregunta inicial, me interesa insistir en lo que dice Caldera sobre esta transcodificación paródica: que "*la comicidad no era esencia*". Lo cual no nos puede sorprender si recordamos su diferenciación genérica entre drama y comedia románticos, basada en criterios diferentes "de la risa y la jocosidad". Esta salvedad quizá sea, en efecto, esencial para mantener la clasificación de "comedia romántica" con respecto a esta obra teatral de Bretón como parodia sin comicidad. Lo que de romántico pudiera tener esta comedia no residiría en su comicidad. Lo cómico no se utiliza aquí para burlarse del ideal romántico, sino que es que instrumento de sátira social, un medio para ridiculizar los vicios de la avaricia, la hipocresía, el materialismo, según las normas tradicionales de la comedia en cuanto género literario consagradas desde siempre por los grandes clásico del género. En esta comedia la comicidad satírica propia del género coexiste con la parodia, sin que haya confusión de la una con la otra. El proceso de intertextualidad que lleva intrínseco toda parodia se utiliza aquí como procedimiento literario serio para reflexionar sobre el Romanticismo. La parodia como técnica literaria, no la comicidad es lo que explica que el crítico del *Eco del Comercio* la considerara "comedia romántica", comedia sin sonrisa, y Hartzzenbusch "comedia con pensamiento serio".

Caldera, en *La commedia romantica in Spagna*, distingue acertadamente dos clases de parodia: por un lado, la parodia con intención de provocar la risa y, por otro, la parodia "más seria y más ingeniosa, opuesta sí al drama, pero en un mismo plano de dignidad"²⁶. Con esta distinción teórica, Caldera se adelanta a la moderna teoría, a que antes he aludido, sobre la parodia del posmodernismo, expuesta por Linda Hutcheon, que no se reduce, como en las definiciones corrientes de los diccionarios al uso, a la imitación burlesca, con intención de provocar la risa mediante la comicidad ridiculizadora, sino que consiste, fundamentalmente, en "a form of

²⁵ En *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, New York and London: Methuen, 1985, p. 11.

²⁶ "Alla parodia composta con l' intento di suscitare la risata, andava così acostando un'altra forma parodistica, più seria e più ingegnosa, antagonistica sì al dramma ma su di un uguale livello di dignità " (p. 114).

imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text" (p. 6).

Hay que considerar la parodia como un procedimiento serio de reflexión crítica. Volviendo a la etimología de la palabra griega afirma esta autora que frente al término *burla* que exige la inclusión del concepto de ridículo como componente semántico, el término *parodia* no lo necesita. Así que, según la profesora canadiense, la parodia, "en su «tras-contextualización» e inversión irónicas, es repetición con diferencia" (p. 32). Imitación con distanciamiento. La parodia es una relación bitextual que implica una distancia crítica entre el texto parodiado y la nueva obra adosada al mismo, una distancia usualmente marcada por la ironía, por el doble sentido constitutivo de la estructura formal tanto de la parodia como de la ironía. Según esto, la parodia queda definida por Hutcheon "as a formal synthesis, an incorporation of a backgrounded text into itself. But the textual doubling of parody (unlike pastiche, allusion, quotation, and so on) functions to mark difference" (p. 53).

Desde este punto de vista, lo que Caldera llama transcodificación o resemantización del código lingüístico-ideológico en la parodia (la "trans-contextualización" paródica en la terminología de Hutcheon) es una inversión irónica. Por medio de la parodia, el texto de *Muérete y ¡verás!* hace suyo el discurso romántico de *Los amantes de Teruel*, sin ridiculizarlo, pero invirtiendo irónicamente su significado; es decir que la comedia asume el drama, se apropia del texto dramático, concretamente el texto del drama de Hertenbusch, estrenado tres meses antes, incorporándolo a su propio texto, pero marcando las distancias entre el significado de uno y otro: resemantizándolo, para utilizar la terminología de Caldera. El nuevo significado propuesto en la transcodificación genérica es que el "Weltschmerz", el "mal du siècle" del drama tiene remedio en la comedia. Incorporándolo al texto de la comedia, el mundo bienpensante se apropia del texto de la angustia romántica. En efecto, el discurso romántico se puede neutralizar sin acudir a la sátira ridiculizadora, basta con transcodificarlo o resemantizarlo, es decir, invertirlo irónicamente incorporándolo al ambiente cotidiano y doméstico de la clase media, infundiéndolo así, compensatoriamente, un colorido de idealismo poético al prosaísmo gris de las relaciones humanas en el mundo moderno. Sin drama, con el final feliz de una sonrisa reconfortante que deja a todos satisfechos. El resultado de la transcodificación, de la resemantización, es decir, del cambio de significado, es una desromantización.

Al final la pareja de enamorados puede sonreír feliz, como si dijeran "también nosotros somos románticos". Que el mundo no es un drama, ni siquiera una comedia, sólo un entremés, es la conclusión metateatral de la obra.

La estrategia pragmática de la parodia es la lección optimista, no romántica, para aprender a vivir. Recordemos los últimos versos del diálogo final:

Pablo. ¿Qué dice usted, don Elias?
Elias. Que el mundo es un entremés, don Pablo.
Matías. Es cierto.
Luperc. Así es.
Antonio. Para aprender a vivir...
Elias. No hay cosa como morir...
Pablo. Y resucitar después.

Resucitar de la muerte, de la desesperanza, con que concluye inevitablemente el drama romántico. Los espectadores pueden salir del teatro satisfechos, con la sonrisa en los labios, después de haber pasado una agradable velada. El drama convertido en entremés.

JOSÉ ESCOBAR
Glendon College
York University - Toronto