

## ROMANTICISMO ILUSTRADO: CRISIS Y CONTINUIDAD DE LA CULTURA MODERNA ESPAÑOLA

ALEJANDRO PÉREZ VIDAL

El romanticismo no ha dejado nunca de estar de actualidad. Tanto en los estudios históricos como en la propia producción artística y literaria es, más o menos arbitrariamente, desde el origen del movimiento propiamente dicho a finales del siglo XVIII y principios del XIX, un elemento de referencia continuado. En el romanticismo parece apoyarse cierta legitimación del interés por temas como la ensoñación, la locura, la heroicidad o el suicidio, por lo misterioso, lo fantástico y cuanto escapa al sentido común y a la experiencia racionalizable, por opciones formales como el fragmentarismo u otros modos de ruptura con determinadas convenciones realistas emparentadas con normas neoclásicas. Con el romanticismo se asocian a veces determinadas actitudes ante la historia, los mitos o la religión. En el centro de las concepciones del romanticismo destaca a menudo una imagen del artista como mediurgo o como profeta, más o menos impotente, enfrentado a un mundo prosaico, a un mundo movido por una racionalidad mecánica, ciega y ajena al sentido o al sinsentido auténticos de la vida humana.

El interés actual por tales aspectos del romanticismo, en la crítica y la creación artística, tiene su raíz en continuidades que efectivamente existen entre el momento cultural en el que aquél surgió y el que ahora vivimos. No puede olvidarse por un lado la persistencia de la hegemonía de lo burgués, entonces todavía no consolidada con la universalidad de que hoy goza, que nos hace sentir contemporáneos de todo pensamiento y todo arte que toman postura por elocuencia ante las múltiples formas de ese

hecho. Más concretamente, sin embargo, en el interés por lo romántico puede influir lo que el romanticismo tuvo de manifestación de un intenso reflujó postrevolucionario.

La importancia de la Revolución Francesa como punto de partida del romanticismo, de lo que puede ser una comprensión histórica de éste en todas sus dimensiones, quizá no se ha valorado aún suficientemente. En el prólogo a una reedición del *Génie du christianisme*, Chateaubriand explicaba así el enorme éxito inicial de aquella obra, emblemática del primer romanticismo francés:

Cuando apareció el *Génie du christianisme* Francia salía del caos revolucionario; todos los elementos de la sociedad estaban confundidos: la mano terrible que comenzaba a separarlos no había terminado todavía su obra; todavía el orden no había salido del despotismo y de la gloria.

Publiqué yo, pues, el *Génie du christianisme*, por así decirlo, entre los escombros de nuestros templos, para llamar de nuevo a ellos a los servidores de los altares y las pompas del culto <sup>1</sup>.

Y ya en la primera edición, en 1802, después de relatar su experiencia de conservación durante la revolución, explicaba así sus intenciones en la obra: «En cuanto a mí, oscuro israelita, apporto hoy mi grano de arena a fin de acelerar, en cuanto está en mi poder, la reconstrucción del templo» <sup>2</sup>.

Aparentemente lejos de tales énfasis, significativos sobre todo por su amplia difusión, en el primer romanticismo alemán la Revolución política de Francia se entendió principalmente como aspecto parcial de una revolución más general, que caracterizaba la época histórica en la que se había producido. Es bien conocido el fragmento 216 de *Athenäum*, en el que Friedrich Schlegel presentó una de las varias formulaciones de esa idea: «La Revolución Francesa, la *Teoría de la ciencia* de Fichte y el *Meister* de Goethe son las principales tendencias de la época» <sup>3</sup>.

También los escritores del primer romanticismo alemán, por su parte, aunque más elaboradamente que Chateaubriand, se refirieron a la necesidad del mito, de la creación de nuevos mitos

<sup>1</sup> *Oeuvres complètes*, t. XI, Paris, Ladvocat, 1826, pp. 1-2;

<sup>2</sup> *Ibid.*, t. XV, Paris, Ladvocat, 1827, p. XIX.

<sup>3</sup> Friedrich Schlegel, *Kritische und theoretische Schriften*, selección y epílogo de A. Huyssen, Stuttgart, Reclam, 1978, p. 99.

a la altura de las necesidades del momento, que el propio romanticismo aspiraba a expresar. Parece claro, por otro lado, que la influencia de la Revolución en el romanticismo alemán y en general en el idealismo, en todo su impulso reorientador del pensamiento, va mucho más allá de lo que sus protagonistas podían admitir programáticamente <sup>4</sup>. La idea misma de refundación del pensamiento y el arte que permea las reflexiones de Friedrich Schlegel puede entenderse como mitificador traslado al lenguaje del espíritu de la experiencia de la Revolución Francesa, y en especial de algunas de sus resonancias escatológicas <sup>5</sup>. La propia mitificación señalaba las distancias que tomaban los románticos. Jauß ha concluido incluso que «la revolución estética de los años 1795 a 1798 se concibió primordialmente como crítica y corrección de la revolución política de 1789» <sup>6</sup>.

Para la historia de la cultura literaria y artística la concepción del romanticismo como una época que se inicia, a grandes rasgos, con la Revolución francesa y en la que se expresa destacadamente la crisis de valores que la acompañó constituye una referencia fundamental. Se trata de subrayar con ella que en aquel momento se plantearon para los intelectuales y artistas europeos nuevos problemas. Unos pudieron quedar decepcionados por la violencia jacobina y otros por el éxito político del tirano Napoleón, algunos pudieron sentirse afectados por lecturas como las de la obra de Burke sobre la Revolución y otros, como muchos intelectuales españoles, por hechos como la invasión de las tropas napoleónicas, los cambios políticos que desencadenó y la toma de partido a que les obligó. En cualquier caso, el desarrollo de aquel proceso emancipatorio, obviamente relacionado con la cultura ilustrada, mostraba concreciones muy diversas de algunas de las utopías ilustradas de la razón y el sentido, y obligaba con ello a ver esa cultura de una forma nueva.

El considerar explícitamente el romanticismo como expresión de aquella crisis permite evitar algunos equívocos al referirse a la época cultural marcada por ella. En la Europa de esa misma

<sup>4</sup> Ernst Behler, «Die Auffassung der Revolution in der deutschen Frühromantik» (1972), en *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie*, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1988, pp. 66-85.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 79-80.

<sup>6</sup> Hans Robert Jauß, *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt, Suhrkamp, 1989, p. 84.

época, en determinados ámbitos, por ejemplo en ciertos aspectos de la cultura popular de todos los países europeos, pudieron pervivir fenómenos característicos de la época prerrevolucionaria, y tales discronías presentan un interés histórico indudable. Parece claro, sin embargo, que las nuevas manifestaciones de la cultura artística y literaria europea se hicieron eco de la extraordinaria experiencia que la Revolución francesa supuso para los intelectuales de todo tipo.

Esta forma de entender los orígenes del romanticismo puede ayudar a definir las opciones posibles entre la confusión que obviamente existe en torno al concepto. La diversidad de acepciones del término romanticismo es ya, al menos desde los años veinte, a partir de la elocuente crítica de Lovejoy, un peligro conocido para la historia de las ideas<sup>7</sup>. Esta diversidad puede entenderse, sin embargo, como signo de vitalidad del concepto y no tiene por qué socavar el discurso crítico, si éste distingue bien los significados que en cada momento delimita o superpone controladamente. Por una parte pueden considerarse las poéticas, los programas de diversas «escuelas» o grupos románticos en las distintas culturas nacionales<sup>8</sup>; por otra suscitan interés los aspectos temáticos y estilísticos aparentemente característicos del romanticismo, aunque obviamente la individualidad de las obras más valiosas no puede explicarse por una poética de época; por último, para la historia de la cultura es importante la varia vinculación de poéticas y obras muy distintas a la época que puede denominarse romántica, en el sentido en que son las corrientes románticas en el sentido más estricto las que la caracterizan.

El caso de la literatura alemana es especialmente significativo, por el claro deslinde de la «escuela romántica» en ella. Puede ser legítimo asociar, como a menudo se hace, la obra de autores como Goethe, Schiller, Hölderlin, Jean Paul Richter o incluso Heine al romanticismo. No pueden olvidarse, sin embargo, las diferencias de todos ellos con respecto a la escuela romántica. Desde

<sup>7</sup> Arthur O. Lovejoy, «On the Discrimination of Romanticisms», *PMLA*, 39 (1924), pp. 229-253, recogido posteriormente en *Essays in the History of Ideas*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1948, pp. 228-253.

<sup>8</sup> La diversidad programática del romanticismo y las diferentes acepciones del término en la crítica y los estudios literarios posteriores quedan muy bien reflejadas en Hans Eichner, ed., *Romanticism and its Cognates*, University of Toronto Press, 1972.

el olímpico silencio de Goethe hasta las enconadas críticas de Heine, los signos de sus divergencias han de tenerse en cuenta. Si puede asociarse fructíferamente la obra de esos autores al romanticismo es postulando, bajo ese nombre, una caracterización general de la cultura de la época, por encima de las adscripciones a «escuelas o pandillas», como escribiría Larra.

No hay por qué negar importancia al hecho de que ciertos grupos o escritores y artistas aislados se dieran o aceptaran para sí el calificativo de románticos. Para la historia externa de las ideas, para su génesis y su difusión, la organización de los escritores y artistas en torno a determinados programas es siempre un hecho significativo. No pasa de constituir, sin embargo, una manifestación más del movimiento intelectual de la época.

Las críticas al concepto de romanticismo no pueden contrarrestarse insistiendo en la consistencia de una orientación ideal del movimiento. Lo que puede valer la pena para enriquecer el goce y el estudio de las obras románticas que siguen interesándonos es observar las muy distintas formas en las cuales los escritores o los artistas se enfrentaron a los problemas de la cultura de su tiempo. Las opciones fueron muy distintas. Algunos (desde Goethe hasta Hölderlin) recrearon temas de la antigüedad griega, otros, como Walter Scott y sus innumerables imitadores, se interesaron por evocaciones nacionales o regionales, con especial afición por el pasado histórico medieval, y otros buscaron sus materiales, como polémicamente lo subrayó Stendhal desde el subtítulo de *El rojo y el negro* («Crónica de 1830», el mismo año de su publicación), en las realidades más inmediatas y aparentemente pasajeras. Tanto si trataban de evocar tradiciones míticas o religiosas desdeñadas en cierto modo en la Ilustración como si se proponían cultivar una continuidad con las tendencias ilustradas en las que se había gestado la propia Revolución, en los productos literarios de la época que siguen interesándonos se percibe la voluntad de reflexión sobre la crisis que se vivía.

El momento romántico presenta en España obviamente características muy peculiares. Se ha escrito a veces, respecto a la literatura de la época, que la escasa fuerza del neoclasicismo, con la principal salvedad de la obra teatral de Moratín, quitaba razón de ser a la «reacción» romántica. El mismo esquema se ha repetido, en el plano de la historia del pensamiento y de la cultura en general, a propósito de la «debilidad» de la Ilustración. Para

escapar a lo que puede haber de visión «pendular» de la historia en ese tipo de explicación, conviene recordar un origen más sustancial, aunque más lejano en el tiempo, de aquella situación cultural. me refiero a la creciente opresión de todo pensamiento disidente a partir de la Contrarreforma. Un escritor romántico como Larra planteaba la cuestión en un artículo programático, «Literatura»: «la persecución religiosa, amalgamada con el celo fundador y apostólico que nos llevaba a descubrir mundos nuevos que ofrecer al cielo, sofocó para largo espacio toda esperanza de progreso», y concluía que «en España, pues, causas locales atajaron el progreso intelectual, y con él indispensablemente el movimiento literario»<sup>9</sup>.

Parece evidente que ningún escritor romántico castellano produjo obras del valor de las de los grandes autores renacentistas y barrocos o, luego, realistas y naturalistas. Sin embargo, la poesía contemporánea española hubiera sido distinta sin Esproceda, y las deudas de Galdós o el propio Bécquer con Larra, como sólo recientemente ha empezado a estudiarse, son muy significativas. Por otro lado, si se concibe el romanticismo en la forma que aquí se defiende, está claro que es en el dibujo, el grabado y la pintura, en la obra de Goya, donde se encuentra la obra más valiosa y de significación más universal que da sentido al concepto en nuestra cultura. No habrá que negar las múltiples raíces dieciochescas, rococós y anteriores de la obra de Goya, ni será preciso reducir su originalidad a hipotéticas características estilísticas del romanticismo, para destacar su extraordinaria reflexión, con los medios propios de su arte, sobre la crisis de la Ilustración<sup>10</sup>.

La desgracia de Jovellanos, «víctima de una ofensiva reaccionaria»<sup>11</sup>, con su separación del ministerio de Gracia y Justicia en el verano de 1798 y su reclusión en Mallorca desde abril de 1801, es un hito importante en la historia de los intelectuales ilustrados. La Ilustración era mucho más que tales episodios, más también que los escritos de aquel tipo de intelectual, interesado por la transformación de la sociedad del Antiguo Régimen con los ins-

<sup>9</sup> Mariano José de Larra, *Obras*, ed. de Carlos Seco, 4 tomos, Madrid, Atlas, 1960 (II, 131).

<sup>10</sup> Contra la reducción de determinadas obras de Goya al estilo romántico o al romanticismo transcendentalista puede verse Valeriano Bozal, *Imagen de Goya*, Barcelona, Lumen, 1983, especialmente pp. 267-270.

<sup>11</sup> Javier Varela, *Jovellanos*, Madrid, Alianza, 1988, p. 160.

trumentos de la monarquía absolutista. Pero la inviabilidad de su proyecto, del «absolutismo ilustrado», que aquellos hechos manifestaban, tiene también aspectos de significación universal. El retrato de Jovellanos por Goya, de la primavera de 1798, expresa la precariedad y el valor de aquel ideal de un modo que estimula la reflexión en marcha sobre la actualidad de la Ilustración<sup>12</sup>. La guerra de la Independencia y la revolución política que acompañó a la resistencia antinapoleónica fueron manifestación abierta de la nueva época en la que se había entrado. Se añadían nuevos problemas y nuevas formas, pero algunos de los antiguos seguían planteados.

La difusión de la poética romántica en España atestigua efectivamente la precariedad de la vida intelectual del país a principios del siglo XIX. Sus distintos episodios, protagonistas y órganos de expresión van siendo ya bastante conocidos, y se va estudiando también el origen de sus ideas, aunque perviven algunas marginaciones y tópicos injustificados. Respecto a la trayectoria de quienes más pueden interesar al lector de hoy, principalmente Espronceda como poeta y Larra como prosista, conviene no olvidar la diferencia entre sus posturas. A través sobre todo de su vinculación a *El Artista*, el periódico más caracterizadamente romántico, Espronceda se asoció abiertamente al nuevo programa literario. Larra, en cambio, evitó identificarse en general con él. Es significativo, además, que hablando de literatura europea atribuyera en cierta ocasión especial importancia a Heine; seguramente conocía su crítica de la escuela romántica alemana, con la que Heine había replicado indirectamente a la imagen difundida en Europa por *De l'Allemagne* de Germaine de Staël<sup>13</sup>.

Si Larra y Espronceda no coincidían en la denominación de la nueva literatura nada les separaba, en cambio, al referirse a la necesidad. Ambos la veían en función de esquemas generales de historia de los pueblos. En un primer momento Espronceda recogió los que habían puesto en circulación las más tempranas interpretaciones españolas de la poética romántica alemana, que

<sup>12</sup> Dos tematizaciones recientes son Carlos Thiebaut, ed., *La herencia ética de la Ilustración*, Barcelona, Crítica, 1991, y, en el plano político, Jörg Rüsen, Eberhard Lämmert y Peter Glotz, eds., *Die Zukunft der Aufklärung* (El futuro de la Ilustración), Frankfurt, Suhrkamp, 1988.

<sup>13</sup> Agnes J. Aregger, *Heine und Larra. Wirkungsgeschichte eines deutschen Schriftstellers in Spanien*, Zürich, Verlag Reihe W, 1981.

vinculaban al romanticismo, contrapuesto al clasicismo de raíz grecolatina, con «el triunfo y establecimiento del cristianismo»<sup>14</sup>. En sus escritos sobre literatura no llegó a conceptualizar su evolución hacia otras concepciones; un texto polémico como «El pastor clasiquino», publicado en *El Artista* en 1835, dista de expresarla con claridad.

Larra, más advertido como crítico, relacionó en seguida las nuevas tendencias con el presente inmediato: «Embotadas en fin las sensaciones de los hombres de nuestra época —escribe en 1833— por la funesta sucesión de revoluciones políticas y grandiosas que han trastornado en nuestros tiempos el orbe, érales preciso a los ingenios tomar una senda nueva»<sup>15</sup>. Incluso para explicar efectismos dramáticos como los de Dumas, frente a quienes, como el propio Larra en momentos de vacilación, lo acusaban de inmoralidad o traición a la misión didáctica de la literatura, recurría a las exigencias del momento histórico: «¿Ha sido el género romántico y sangriento el que ha hecho las revoluciones, o las revoluciones las que han traído el género romántico y sangriento? Que españoles nos digan en el día que los horrores, que la sangre no está en la naturaleza, que nos añadan que el teatro nos puede desmoralizar, eso causa risa; pero aquella risa homérica, aquella risa interminable de los dioses de la *Ilíada*» (II, 278).

La vinculación de proyectos literarios como los de Espronceda y Larra con la transición histórica que estaban viviendo no sólo se reflejó en sus escritos programáticos. Poemas de Espronceda como «El dos de mayo» y «A la traslación de las cenizas de Napoleón», lejos del patriotismo elemental de otros momentos, son expresión concreta y muy lograda de una voz profética que reflexiona sobre las circunstancias políticas y culturales; las heroicidades vivas en la memoria, expresión de la posible plenitud de la vida humana en la lucha por la libertad o en la acción del genio, se contraponen a las mezquindades de un presente histórico inerte y huero. Larra elaboró también literariamente aquel tipo de ideas. «Cuasi. Pesadilla política» es en ese sentido uno de los textos más significativos. Recreando la tradición del diablo cojuelo, estimulado sin duda por la novedosa perspectiva visual de los

<sup>14</sup> «Poesía» (*El Siglo*, 24 de enero de 1834), en *Obras completas de Don José de Espronceda*, ed. de Jorge Campos, Madrid, Atlas, 1954, p. 579.

<sup>15</sup> «*La extranjera*, drama en tres actos», 15 de febrero de 1833 (I, 183).



globos aerostáticos, ya entonces en boga y de notable importancia posterior para la imagen de la gran ciudad en el arte del siglo XIX<sup>16</sup>, presenta Larra una visión desde lo alto de Europa y de París, su centro simbólico; a partir de ella elabora su idea de la falsa grandeza, la mediocridad de la vida moderna, significada por el omnímodo «cuasi», el adverbio que insólitamente da título al artículo.

Aquel tipo de imagen del presente histórico derivaba de una contraposición entre los efectos materiales y espirituales del progreso. A propósito de una comedia temprana del duque de Rivas, *Tanto vales cuanto tienes*, Larra había ya ironizado sobre «el siglo XIX, siglo harto matemático y positivo; siglo del vapor; siglo en que los caminos de hierro pesan sobre la imaginación, como un apagador sobre una luz» (I, 416). El cuestionamiento del progreso se expresó en Larra también en términos más generales: «me inclino a creer que el hombre variará de necesidades, y se colocará en una escala más alta o más baja; pero en cuanto a su felicidad nada habrá adelantado» (II, 38).

Las más radicales expresiones de aquella perspectiva aparecen en comentarios sobre autores franceses del momento. Una de ellas se refiere a la obra de Balzac, en lo que es posiblemente el primer comentario público que merecieron en España sus novelas: «Balzac ha recorrido el mundo social con planta firme, apartando la maleza que le impedía el paso, arañándose a veces para abrir camino, y ha llegado a su confín, para ver, asomado allí, ¿qué?: un abismo insondable, un mar salobre, amargo y sin playas, la realidad, el caos, la nada» (II, 240). Una manifestación muy semejante es la suscitada por la representación en Madrid de *Antony*, de Alexandre Dumas, obra característica del romanticismo plebeyo francés: «si el destino de la humanidad es llegar a la nada por entre ríos de sangre, si está escrito que ha de caminar con la antorcha en la mano quemándolo todo para verlo todo, no seamos nosotros los únicos privados del triste privilegio de la humanidad» (II, 248).

---

<sup>16</sup> Artículos de crónica del 30 de abril, 16 de julio y 17 de julio de 1833 y utilización simbólica del motivo en «El hombre-globo», del 9 de marzo de 1835. Sobre la importancia del siglo XIX y en el arte contemporáneo véase Kirk Varnedoe, *Au mépris des règles. En quoi l'art moderne est-il moderne?*, trad. de Jeanne Bourniot, 1990, Capítulo 5, «Survol: l'essor de l'esprit»; más especialmente sobre los globos y el arte satírico de la primera mitad del siglo XIX, pp. 234-240.

Es cierto que en ese sentido se aprecian en los escritos de Larra notables oscilaciones. Pocos meses antes de escribir las frases recién citadas parecía defender una teología de sentido positivo: «Las sociedades [...] marchan constantemente a un fin, a la perfectibilidad del género humano, que en toda su historia descubrimos, por más lentamente que se verifique» (II, 162). Y en un contexto muy particular, su prólogo a una de las numerosas ediciones castellanas de *El dogma de los hombres libres* de Félicité Robert de Lamennais, obra capital del catoliscimo liberal, Larra muestra incluso interés por una concepción religiosa de aquel sentido de la historia: «los que niegan la perfectibilidad del género humano [...] blasfeman contra la Providencia» (IV, 290).

Las aparentes incoherencias de Larra tienen que ver con la complejidad de su proyecto personal, oculta a veces tras la ligereza de su prosa. Para explicarlas habría que considerar además ciertos detalles, intrincados y a menudo poco gloriosos, de la vida política española en los orígenes del Estado liberal. En resumen puede decirse que Larra, aunque compartió ideas fundamentales de los románticos europeos y fue consciente de la caducidad de la Ilustración en sus formas dieciochescas, no renunció a mantener la continuidad con ella en determinadas concepciones de la responsabilidad del intelectual. Su producción literaria estuvo marcada por la vitalidad y a la vez por las grandes limitaciones de un género, el del artículo periodístico. Su dedicación a él con lo mejor de su talento tenía que ver con su condición de escritor decidido a vivir de la pluma, pero también con su voluntad de lograr un eco público inmediato. Sus mayores logros literarios derivan quizá de la voluntad de intentarlo a partir de una radical conciencia romántica de la imposibilidad del intento. La progresiva erosión de sus convicciones reformistas, de clara raíz ilustrada, en alguien como él, incapaz del pragmatismo acomodaticio paradójicamente cultivado en su vida personal por otros románticos españoles, fue sin duda uno de los desencadenantes de la crisis que le condujo al suicidio.

Espronceda tampoco se adaptó a las pautas del nacionalismo conformista o reaccionario o el puro pragmatismo moderado, en las que desembocó una parte de la cultura romántica española. el mismo dijo que los obstáculos al progreso sólo «rinden las almas débiles y trastornan los entendimientos medianos». Espronceda coincidía con Larra en la visión de su época como una

época dominada por «el espíritu mercantil, mezquino en su principio, y siempre impulsado por el sórdido estímulo del interés», pero veía aquello como «desgracia quizá inevitable, necesidad lógica, que si ahoga un siglo entero con sus especulaciones, acaso de interés ruin, llevará a los siglos futuros con su codicia las ideas generosas, las pasiones altivas, los sentimientos buenos y los esparcirá y cambiará con sus mercancías por todas partes»<sup>17</sup>.

En su lenguaje poético Espronceda halló muy diversas formas de expresar su postura ante lo que denominó la «sociedad moderna». El «Himno al sol» conjugaba el ossianismo con la reflexión sobre el problema de la teodicea, tan importante desde la poesía de la Ilustración, señaladamente a partir del poema de Voltaire sobre el terremoto de Lisboa, en la reflexión sobre los males sociales. Tanto el medievalismo del «Canto del cruzado» como la exaltación de figuras marginales en las populares «Canciones», empezando por la «Canción del Pirata», suponían la afirmación de valores contrarios a los que el progreso parecía consagrar, pero no a otros que Espronceda consideraba impulsores a más largo plazo de ese mismo progreso.

La riqueza de significados de «El estudiante de Salamanca» no se agota en una interpretación en tal sentido, pero la persecución sin transacciones del propio deseo y el fin de la aventura en una muerte de incierta transcendencia son parábola de algo que se materializa en la experiencia individual pero que la supera. En la figura de Félix de Montemar puede verse una reflexión de Espronceda sobre el sentido de la acción y la vida de los mejores intelectuales de su generación, que nunca dejaron de apostar por ciertos ideales pero que tampoco quisieron tejer ilusiones fáciles sobre su realización, ni siquiera en la obra de arte.

La ironía que domina en los mejores fragmentos de *El diablo mundo* expresa quizá el aspecto más determinante de la conciencia romántica de Espronceda. La afirmación de la necesidad de una palabra profética que sirva de guía en un presente dominado por la confusión y la incertidumbre de lo nuevo contrasta con las digresiones burlescas del personaje del poeta sobre las insuficiencias de la propia voz, que remiten obviamente a la cultura de la época. El lenguaje poético tradicional resulta inservible,

<sup>17</sup> *Obras completas* [...], cit., p. 594 (artículo publicado en *El Pensamiento*, núm. 1, 19 de mayo de 1841).

pero en la elaboración del nuevo no puede aspirarse más que a lo fragmentario; la voz irónica del poeta destaca ocasionalmente la vetustez de las formas utilizadas, que pone su autenticidad en una perspectiva histórica. Los pasajes de sátira política antimoderada, la imagen del amor plebeyo, con sus aspectos ingenuos y de rebeldía, en el episodio de Adán y salada, la percepción de las desigualdades sociales en el personaje de Adán y en el episodio de su irrupción en el palacio de la mujer durmiente, son todos momentos en los que la palabra de Espronceda puede parecernos enteramente contemporánea. Es la contemporaneidad del romanticismo. Pero en el núcleo de este romanticismo, en la reflexión sobre el sentido de la obra poética, sobre la acción de los intelectuales, sobre la relación entre la dimensión natural y la dimensión social de la vida humana y sobre los efectos del progreso para la justicia y la felicidad en el mundo, Espronceda remite, a través de sus propias ironías, a algunos de los planteamientos de tales problemas en la Ilustración europea, especialmente en Rousseau.

Larra y Espronceda son sin duda, aparte de Bécquer, que es más un simbolista temprano que un romántico tardío, los dos escritores románticos españoles de mayor valor para nosotros. Ambos vivieron directa e indirectamente, desde lados opuestos, las consecuencias culturales de la restauración del absolutismo en 1814, derrota política final de la Ilustración española. Ambos se propusieron, sin embargo, la reanudación de tradiciones intelectuales ilustradas. Expresaron su conciencia de que lo hacían ante una sociedad que en ciertos aspectos aún no había cambiado pero que en otros, decisivos para el artista, imponía perspectivas distintas de las que habían caracterizado a la Ilustración dieciochesca. Sus trayectorias difieren, tanto por el sentido individual de su creación como por los géneros literarios que cultivaron (su coincidencia más equilibrada es en la novela histórica), y también por motivos como su distinto modo de asumir una poética romántica, pero ambas remiten en gran medida a problemas idénticos. Son los problemas de ciertas orientaciones del romanticismo que sólo una compartimentación injustificada de la historia literaria puede contraponer a la Ilustración.

Hay otras obras románticas que pueden seguir interesándonos, como el *Don Alvaro* del duque de Rivas, cuya relación con las tradiciones ilustradas no puede compararse a la que se aprecia

en las obras de Larra y Espronceda. En la época romántica hay también otros escritores de interés, como el Bretón de los Herreros comediógrafo o el Mesonero Romanos costumbrista, cuya atención a los problemas de su época se expresa sobre todo en cierta renovación temática; sus «remakes» formales de la comedia neoclásica y del costumbrismo francés, también esencialmente neoclásico, pueden pagar a veces cierto tributo irónico a la actualidad romántica, pero la voz del escritor reafirma su autoridad como si nada hubiera pasado. Esto último puede también describirse de los *Romances históricos* del Duque de Rivas, pese a las notables innovaciones literarias que suponen. En la voz de Larra y Espronceda se advierte en cambio la voluntad de expresar una crisis, una crisis que afectaba a la identidad del escritor y a muchos otros valores indiscutidos de la cultura, y que en lo esencial sigue abierta hoy.

El reflujo postrevolucionario con el que se relaciona el romanticismo de principios del siglo XIX no deja de presentar paralelos con la situación que hoy se vive en todo el mundo industrializado. Los diagnósticos de fin de la historia, las fiebres restauradoras, muchos son los síntomas que emparentan a ambas épocas. El reflexionar desde hoy sobre la complejidad de la cultura romántica, sobre todo en Europa pero también en España, a través de las obras artísticas y literarias que mantienen su vigencia, conduce a poner de relieve que no todo fueron terapias espirituales, esteticistas, mitológicas y religiosas. Quienes vieron la situación como una crisis de crecimiento, aun arrojando luz sobre los aspectos traumáticos y las dimensiones trágicas de aquel tipo de proceso, fueron quizá quienes más nos interesan, y son a la vez los continuadores directos de la Ilustración. Ahora que urge ya pensar en «la modernidad después del postmodernismo»<sup>18</sup>, quizá no esté de más destacar los precedentes de ese tipo de pervivencias, analizando cómo en algunas corrientes del romanticismo y en movimientos posteriores pervivió la Ilustración.

---

<sup>18</sup> Frederic Jameson, «Modernity after Postmodernism», en *Sociocriticism*, vol. V, 2 (núm. 10), pp. 23-41.

BLANK PAGE