RISA EN LARRA, LA RISA DE LARRA

Mariano José de Larra, nuestro primer clásico moderno, fue y quiso ser muchas voces en la literatura española: poeta, autor teatral, novelista, traductor y — lo que en los años románticos era de rabiosa modernidad — escritor de periódicos. El repaso crítico que hizo de la sociedad de su tiempo y la invención imaginada de las sociedades de otras épocas — la Edad Media, de modo muy *romántico* — nos proporcionan material rico y abundante para la discusión sobre el tema que aquí nos ha convocado. Todo ello es tan evidente, que me atrevo a sospechar que sólo con la evocación de algunas aproximaciones al tema de la risa en la prosa de Larra — aunque resulten muy limitadas en su extensión y en su alcance interpretativo — podría suscitarse una vigorosa reflexión sobre la *risa romántica* y las intrincadas cuestiones de todo tipo que esta manifestación cultural nos plantea.

Las páginas de Larra fueron, y siguen siendo, un reactivo moral para los lectores; su persona fue, con toda probabilidad, un *testproyectivo* que catalizaba emociones intensas del tiempo histórico que le correspondió vivir. De la "jovialidad" que ejercitaron las otras máscaras del costumbrismo romántico — "El curiosos parlante", "El solitario", "El estudiante", "Abenámar"... — a la "condición maligna" (II, 162) [1] que la opinión pública adjudicó a "Fígaro" va menor distancia que la que corre entre el "charlatán, enredador y curioso" que estrena seudónimo en "Mi nombre y mis propósitos" (texto del 15-1-1833) y el derrotado ebrio de "deseos e impotencia" de "la Nochebuena de 1836"; y esto es así porque la actitud de nuestro escritor ante la risa responde a los presupuestos teóricos del romanticismo más radical, que él pudo llegar a conocer de forma difusa durante su viaje de 1835 [2], y que, sin lugar a dudas, nos devuelve a un testigo imprescindible en la aclimatación española de la *modernidad* pergeñada por Heine en 1826 [3].

La risa *en* Larra no es sólo el, gesto añadido de los medios seres, — "la planta nueva", "El ministerial", "El hombre globo"... — o el rictus de la máscara escénica con el que los actores madrileños resolvían las dificultades de caracterización. La apropiación del atributo hilarante era el rasgo llamativo de su fisonomía — Mesonero lo contemplaría la mañana del infausto trece de febrero, "en sus labios aquella

[1] En este trabajo, circunscrito a los artículos periodísticos de "Fígaro", citaré siempre por el tomo (como I, II) y página de la edición hecha por Seco Serrano en la B. A. E., vols. CXXVII y CXXVIII.

[2] LEONARDO ROMERO TOBAR, *El viaje europeo de Larra,* Madrid, Instituto de Estudios Madri leños, Artes Gráficas Municipales, 1992.

[3] Cf. JOSÉ ESCOBAR, "Ilustración, Romanticismo, Modernidad", AA. VV., *EntreSiglos,* Roma, Bulzoni, 1993,123-133.

sarcástica sonrisa que nunca pudo echar de sí" [4] —, y es también el desplante provocativo del *dandy* — "le plaisir d'étonner et la satisfaction orgueillese de ne jamais être étonné" [5] — con el que Larra y "Fígaro" se dirigen a sus lectores: "juntos vivimos, juntos escribimos y juntos nos reímos de ustedes, de los demás y de nosotros mismos" (II, 308a).

Ninguna observación escapa al escalpelo de la risa de Larra que, por ser radical hasta las últimas consecuencias, se hizo a sí mismo objeto de contemplación implacable. Como es bien sabido, en el análisis de sus patéticas contradicciones pero, también, en los guiños irónicos sobre aspectos menudos de su vida y su persona; recuérdese, por ejemplo, cómo bromeaba acerca de las dimensiones físicas de su "imperceptible personalidad", de la que, a vueltas de su nueva profesión en el artículo "Ya soy redactor", anotaba que "el hecho es que me acosté una noche autor de folletos y de comedias ajenas, y amanecí periodista; miréme de alto abajo, sorteando un espejo que a la sazón tenía, no tan grande como mi persona, que es hacer el elogio de su pequeñez..." (I,199a).

La virtualidad hilarante de sus prosas hizo mella en sus lectores contemporáneos, hasta el punto que las complejas reacciones que provocaba — tanto las me-liorativas como las peyorativas — conforman un capítulo apasionante de la *recepción* inmediata de un escritor que no supo ni pudo dejar indiferente a su público de todos los días. Valga, como muestra emblemática, este dato inédito: un colaborador de *El Mundo* — bien pagado varadero en el que Larra recuperaba aliento después de la crisis del verano del 36 — describía una disputada sesión secreta de las Cortes ocurrida el treinta de enero de 1837; el anónimo cronista repasa la situación política del momento, describe su estado de ánimo e imagina que

> en aquel momento entraban en el salón diferentes personas, y entre un grupo de gente desconocida divisé a Fígaro, que hablaba recio, reía y hacía reír destempladamente a sus compañeros. Fígaro, sin embargo, no parecía ingenuamente alegre, y en sus ademanes se dejaba notar cierto aire *antisténico.* Pensé ver a Diógenes (perdona la ilusión, Fígaro mío) entreteniendo con sus sentencias a los atenienses, asesinos de Foción y siervos miserables de los sofistas" [6].

La risa en la obra larriana tiene tan variadas implicaciones que, aunque solamente sea a título de primera aproximación, debe proyectarse sobre ella un doble

[4] *La Ilustración Española y Americana,* 8-X-1879; el texto ha sido reproducido en varias ocasiones, véase ahora en R. Benitez, Mariano José de Larra, Madrid, Taurus, 1979, 31.

[5] CHARLES BAUDELAIRE, "La peintre de la vie moderne", *Oeuvres completes,* París, Seuil, 1968, 560a.; cfr. John W. Maclnnes, "Essential Laughter Baudelaire" *"De l'essence du rire", French Forum* (Lexington), 12,1987, 55-64.

[6] *El Mundo,* artículo sin título, 3-II-1837.

foco de luz. Por una parte, el mirador que enfoque el modo de registrar la risa que producían los otros, por otra, la iluminación que explique cómo era su propia risa; es decir, qué provocaba la hilaridad de Larra y por qué reía a solas de sí mismo; en definitiva, una lectura que nos permita ver cómo era la risa *en* Larra y la risa *de* Larra.

1. *La risa en Larra.* El perfil de escritor político y vagamente costumbrista que Mesonero Romanos se esforzó en adjudicarle se compadece con afirmaciones de tipos imaginados en los artículos larrianos, tipos que, en sus diálogos con "Fígaro", le reconocen que "sus artículos me han solido hacer reír alguna vez" (II, 33a) o le interpelan con reproches del tipo de "no teniendo respeto a nadie fácil es hacer reír" (I, 448a). De esta última tacha se defendería hábilmente respondiendo que "si la cosa hace reír por sí, no estará la malicia en nosotros sino en la cosa" (II, 4lb) o señalando — y entonces es cuando Larra mira al que Cernuda denominó "inmenso bostezo demoníaco" — que "en sabiendo decir lo que pasa, cualquiera tiene gracia, cualquiera hará reír. Sea esto dicho sin ofender a nadie" (I, 448a). Para "Fígaro" la realidad inmediata era una portentosa fábrica de ridículo [7] porque "el mundo todo es máscaras, todo el año es carnaval"; la confusión del comportamiento humano en una sociedad confusa era motivo garantizado de admiración y de risa.

Aun a riesgo de la trivialidad repetitiva. Hemos de recordar que la historicidad de la risa es una de los más significativos aspectos de la naturaleza de este peculiar fenómeno del comportamiento humano. Ni todos los arquetipos de humanidad han parecido siempre compatibles con el acto de reír — Cristo, los sabios —, ni todas situaciones risibles lo han sido tal en todas las circunstancias. La retórica parlamentaria del XIX, a vía de ejemplo, no sólo puede parecemos a nosotros sancio-nable por sus desmesuras; para los propios participantes en el rito también podía ser objeto de la risa censora. Cito un acto de risa colectiva en una intervención parlamentaria de Donoso Cortés de 1838 y de la que su biógrafo Gabino Tejado documenta las reacciones de su auditorio:

> La vida de Mirabeau — dice Donoso — es un drama; aquí una de sus más interesantes escenas". El orador entonces avanza algunos pasos hacia el centro de la sala, se pone en actitud declamatoria y añade con enfático acento: "...la escena se pasa en París en 1789 *{extrema hilaridad en el auditorio):* los personajes son Mirabeau y Necker (...). Mira-

[7] El buen sentido lingüístico del escritor le lleva a censurar en sus propios escritos la presencia de la construcción galicista "el ridículo que nos hemos echado encima" (cf. "Filología", I, 100b).

beau era un progresista, señores, y tan progresista que era el Júpiter del Olimpo revolucionario (*risas y más risas en el auditorio)* [8].

Larra que tan agudamente supo captar las implicaciones estéticas e ideológicas aportadas por la noción de *historicismo*[9] no podía desconocer la específica historicidad de la risa en su doble vertiente de hecho de expresión y hecho de comunicación. Historicidad que supone, primero, una dependencia del curso de los tiempos: "también es cierto que no se dan dos siglos iguales, y que la variación de las costumbres no sólo modifica continuamente los argumentos más traqueteados (...), sino que hasta crea ridiculeces nuevas, aberraciones originales, disposición de los entendimientos observadores y perspicaces que saben ver las cosas por su lado risible" (II; 26lb). E historicidad que, por descontado queda, está en la base de tantos de sus chistes verbales con referente circunstancial y efímero (por ejemplo, "un periódico es en el día, en punto a intercepciones, una verdadera Vizcaya", II, 17b). Pero historicidad, en último término, en el hecho de comunicación que implica la vigencia simultánea de códigos diversos, y que nuestro autor definió con precisión al hablar sobre las traducciones en el teatro: "de (la) diversidad de costumbres nace la diferente expresión de las ideas; que lo que en un país y en una lengua es una chanza llena de sal ática, puede llegar a ser en otros una necedad vacía de sentido" (II, 180a).

De las disparidades axiológicas de los tiempos y de las asimetrías en las estimativas sociales pueden resultar dificultades de percepción o restallantes efectos de hilaridad: "en el siglo en que Chateaubriand ha escrito *comme on compte l'âge des vieux cerfs aux branches de leurs ramures, on peut compter les places d'un homme par le nombre des ses serments,* en ese siglo presentarnos el juramento respetado y cumplido hasta la muerte, es cosa que realmente hace morir de risa al espectador más grave" (II, 269b). Las dificultades en el logro del propósito risible se resuelven, en fin, con "la gracia del estilo" que "Fígaro" reclamaba para el escritor de costumbres, y, al llegar a este requisito es cuando nos encontramos con el escritor de raza que fue Mariano José de Larra.

La agudeza, el desvío lingüístico, la eutrapelia verbal son rasgos bien conocidos del estilo de nuestro autor que han suscitado sagaces exégesis [10] por parte de los estudiosos. Su ironía programática y los feroces aciertos expresionistas que con

[8] GABINO TEJADO, "Noticia biográfica" sobre Donoso Cortés, en J. Donoso Cortés, *Obras,* Madrid, I,1903).

[9] Cf. DONALD SCHURLKNIGHT, "El historicismo de Larra y la aristocracia del talento", *Cua dernos Americanos,* 247,1983,157-175.

[10] Para un resumen de las aportaciones, J. L. VARELA, *Larra y España,* Madrid, Espasa-Calpe, 1983,99-143.

ella consigue explican hallazgos tan celebrados como la imagen de las "casas nuevas" vistas como la huida del chocolate "de una chocolatera olvidada sobre las brasas" o la percepción de las servilletas de un banquete "como cuerpos intermedios entre las salsas y las solapas" o da razón, por ejemplo, de la demorada descripción del desparramarse del aceite que la lámpara central del teatro del Príncipe hacía llegar a los espectadores del patio de butacas (I, 191). Pero estas imágenes y las situaciones a que aluden, no por conocidas dejan de ser risibles hoy, muchos años después que las registrara el observador alertado. Los procedimientos lingüísticos de intensificación o atenuación con que nos son transmitidas resaltan su naturaleza ridicula de modo tan eficaz que, afortunadamente, han enriquecido el caudal de la expresión humorística en el español moderno.

No todas las alusiones irónicas o sarcásticas de las prosas de Larra resultan hoy perceptibles para el lector medio a causa de la inevitable erosión de los referentes inmediatos sobre los que reposan y, en estricta relación con el tema que aquí nos ocupa, a causa de la proteica capacidad de risión que suscitan los comportamientos humanos en las circunstancias más diversas. De modo que, si el tratamiento de la risa en las páginas larrianas de crítica social o "de costumbres" es, para los lectores de hoy, susceptible de diversas apreciaciones, las páginas de crítica teatral no ofrecen tamañas dificultades interpretativas en la medida que, en ellas, las afirmaciones del escritor dan la garantía segura de cuándo y por qué reían los espectadores madrileños de los años románticos.

De las abundantes páginas que Larra dedicó a la critica de teatro, un lugar muy destacado tienen las reseñas de comedias clásicas y modernas, ya fueran originales o traducidas. En ellas podemos ver que Larra no cifraba el acierto de la comedia en la consecución de los efectos moralizadores que la tradición crítica había adjudicado al género, sino que estimaba como logro superior la sanción hilarante obtenida a partir del tratamiento de *caracteres* y *situaciones* inteligentemente desmenuzados. La virtud de este acierto — la *vis cómica* — no duda en concedérsela a piezas como la traducción de Picard *La fe de Bautismo* o a las comedias de Martínez de la Rosa *La redacción de un periódico,* aunque manifestara disidencias personales con ambos autores.

Para Larra la *vis cómica* no era la sanción bergsoniana *avant la lettre* que Lista proponía cuando explicaba la especificidad de esta fuerza: "el arte de buscar el punto de vista más ridículo de las acciones y de los personajes viciosos" [11]. La idea de la comicidad teatral que Larra mantuvo no estribaba en una penalización de los desvíos relativos a la moral establecida ni, por supuesto, tampoco la identificaba

[1]A. LISTA, "De Moratín", apud *Ensayos literarios y críticos,* Sevilla, II, 1844, 228-229-

con los excesos hilarantes conseguidos a partir de los juegos verbales [12]. Aunque nunca llegara a definir qué entiende por *vis comica,* sus consideraciones al respecto nos llevan a sospechar que, para él, la mejor fórmula de comicidad teatral era la que derivaba de la irrupción de la rigidez automática en la rica y bullente vida de sociedad moderna. Y sin que llegue a identificarse con un difuso estado de opinión contemporáneo que venía a sostener la aniquilación de la risa en la literatura moderna [13], sí es posible advertir que el grado más aceptable de comicidad que admite para el teatro es la asimilación hispana del *vaudeville* francés contemporáneo [14].

El estado de postración y las inmensas carencias del teatro español del momento abrían enormes posibilidades de censura y de parodia, a las que el partidario de la *regeneración* de la escena nacional y el satírico de raza que fue "Fígaro" no podía permanecer impasible. Errores y disparates de los Ayuntamientos, de las empresas teatrales, de los directores de escena, del público y de los actores; ninguno de los vértices del campo de fuerzas que levantan el hecho teatral escapó a su crítica, aunque posiblemente fueran las torpezas de los representantes sus más apreciados objetos de ridículo.

Desde la observación del pacto implícito entre determinados cómicos y su público [15]hasta las reiteradas desaprobaciones del empleo de pelucas impertinentes,

[12] Por ejemplo, las observaciones sobre la comedia de Gorostiza *Contigo pan y cebolla-.* "El lenguaje es castizo y puro; el diálogo bien sostenido y chispeando gracias, si bien no quisiéramos que le desluciesen algunas demasiado chocarreras como la de los malhadados *fetos* por *efectos,* la de *cebolla que repite,* etcétera, y otras que no queremos citar para que no se nos tache de rigo rosos. Estas gracias son de mal tono, de no muy buen gusto y de baja sociedad, por más que el público las ría y las aplauda en el primer momento" (I, 252a).

[13] Es, por ejemplo, idea de Hazlitt o *Stendhal* y que, desde presupuestos polémicos, podemos leer en este texto de la llamada "polémica calderoniana": "¿No podremos saber por qué los escritores que se consagran a las obras de pura imaginación han renunciado a la agradable empresa de hacernos reír? (...) Desearíamos saber si la risa es incompatible con los progresos de la ilustración y sino es lícito de cuando en cuando bajar de la altura de las graves especulaciones para tomar alguna parte en la representación de tal cual defecto ridículo o contraste grotesto *{Crónica Científica y Literaria,* 23-V-1817; cit. por G. CARNERO, *LOS orígenes del romanticismo reaccio nario español,* Valencia, 1978,180-181).

La bibliografía dedicada a la risa en la literatura romántica española es aún escasa; para el teatro véase ERMANNO CALDERA, *La commedia romantica in Spagna,* Pisa, 1978, 101-120; PATRIZIA GARELLI, *Bretón de los Herreros e la sua formula comica,* Imola, 1983; para la lírica, R. P. SEBOLD, "Dolor oculto y culto de la risa en *La canción del Pirata", Homenaie a José Antonio Maravall,* Madrid, II, 1985, 369-383; y para el fenómeno, en general, LEONARDO ROMERO, *Panorama critico del romanticismo español, Madrid, Castalia, 1994, 167-168.*

[14] Cf. MARIANO JOSÉ DE LARRA, *Textos teatrales inéditos,* ed. de Leonardo Romero, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1991, estudio preliminar.

[15] "Guzmán ha hecho reír, como tiene de costumbre, al público... ya nos figuramos que el manejo de los brazos y las manos es una de las cosas más dificiles para un actor" (I, 172a); "Cubas

calvas de guardarropía y rígidas máscaras, Larra no deja pasar ninguna atrofia de la vida teatral del momento que no suscitara una eficaz provocación para la crítica. En el cumplimiento de su programa de regeneración revisa todos los grados de la hilaridad, desde la *sonrisa* hasta la *carcajada* [16], aunque más se interesa por este segundo efecto que por el primero. Carcajadas estentóreas del público en el final del drama estrenado en "Una primera representación", estrépito del patio ante la lluvia de aceite que desprende la lámpara central, rechifla por los errores de vestuario o los elementos del decorado inoportunamente traídos a escena, o por el proyecto profesional de un actor que se imagina actor cómico:

> *¿Y* los graciosos?
> Esto es lo más fácil; estiraré mucho la pata, daré grandes voces, haré con la cara y el cuerpo todos los raros visajes y estupendas contorsiones que alcance, y saldré siempre vestido de arlequín...
> Usted hará furor.
> ¡Vaya si haré! Se morirá el público de risa y se hundirá la casa a aplausos ("Yo quiero ser cómico"; I,189b).

Todos estos rasgos son manifestaciones de un grotesco ejercicio profesional que también observaba en la vida cotidiana, bien en los bancos del parlamento, bien en los ignorantes *cicerones* extremeños [17] o en la máquina humana que acerca lo socialmente censurable al modelo del *dandy,* orgulloso de su impasibilidad; me refiero a los *tipos* que ilustran los artículos "Los calaveras". El teatro de la sociedad y la sociedad del teatro constituyeron el material imprescindible de la risa *en* Larra, es decir, de su trabajo satírico.

2. *La risa de Larra.* Las páginas larrianas agolpan un cuantioso material risible que describe elocuentemente las carencias, las rigideces y las imposturas de la sociedad

ha excitado la risa como de costumbre, con aquella que él tiene tan acohetada, tan chirlada, tan redoblada, tan rasgada, tan rara, tan bien fingida, que es imposible resistirse a su indicación y no reír cuando ál ríe" (II, 14b);. "(A Castilla) le falta aquel don natural que constituye al actor jocoso esencialmente gracioso, sólo por si, y que se comunica del actor a los espectadores como una chispa eléctrica" (I, 220b).

[16] "Traté de reprimir una carcajada que me andaba retozando ya hacía rato en el cuerpo, y si mi educación logró sofocar mi inoportuna jovialidad, no fue bastante a impedir que se asomase a mis labios una suave sonrisa de asombro y de lástima..." (I, 135a).

[17] "Esta era — me dijo mi *cicerone*— la plaza de toros; por allí salia el toro — me añadió in dicándome una puerta medio terraplenada — y por aquí — concluyó en voz baja y misteriosa, en senándome la jaula de una fiera — entraban el viático cuando el toro hería a alguno de muerte. Una fuerte carcajada que no fui dueño de contener resonó..." (II, 92a).

de su tiempo. "Castigat ridendo mores" podemos afirmar con el clásico para situar al escritor madrileño en la tradición literaria de la que era tributario y heredero[18], bien que reconoce y subraya la intrínseca dificultad de este género de escritura:

> Reconozcamos, pues, a una voz, que el inconveniente de la sátira no es su inutilidad, sino la dificultad que le es inherente para manejarla, dirigirla y no hacer de ella un arma alevosa, que en lugar de campear por la virtud, emponzoñe más y más sus tiros delicados (I,198b).

Pero, con más contundencia aún que la sátira aplicada a terceros, Larra escribe una conmovedora sátira autotélica — "monólogo satírico" es la fórmula definidora que le ha aplicado José Luis Varela — que, como el lenguaje poético de los grandes románticos, se significa en su propia recursividad y, por tanto, se reescribe a sí misma al tiempo que el escritor viaja en la búsqueda de su risa personal.

En esta búsqueda, creo que la palabra más pertinente es la de *sonrisa,* en la medida que su aparición en el discurso larriano implica la existencia de un complejo estado de ánimo en que se entreveran la percepción inteligente, el distancia-miento, el desengaño y la auto-parodia; la *ironía* romántica en una palabra. Cuando la palabra *sonrisa* aparece en contextos significativos — en la emoción que suscita el don Periquito de "En este pais", en el efecto perseguido en las páginas de *El Pobrecito Hablador* (I, 174), en "mi sonrisa, propia de un pobre hombre" según subraya este último en "¿Quién es el público...?"... —, entonces la palabra tiene un componente de autorreferencialidad cercano a la confesión que se desvela obscenamente en textos como en este de "El reo de muerte":

> (evocando un pasaje del poema de Casti) "sonreíame todavía de este pequeño recuerdo, cuando las cabezas de todos, vueltas al lugar de la escena, me pusieron delante que había llegado el momento de la catástrofe (II, 67b),

o, sin ningún elemento ajeno interpuesto, en este apunte del artículo "Varios caracteres":

> Cualquiera me conocerá en estos días en que el fastidio se apodera de mi alma, y en que no hay cosa que tenga a mis ojos color agradable. En estos días llevo cara de filósofo, es decir, de mal humor; una sonrisa amarga de indiferencia y despego a cuanto veo se di-

[18] La estimación de Larra como *satírico* fue establecida ya por sus contemporáneos aunque con una visión reductora de sus alcances como cultivador de esta forma literaria; Pio Baroja, por ejemplo, abundaba en este entendimiento del escritor romántico (*La caverna del humorismo, Obras Completas,* V, 421).

buja en mis labios (...); no saludo a ningún amigo ni conocido (...); el tedio me abruma con su peso, no puedo tener más que tedio" (I, 290a).

Y, si desde la "biblioteca de la humanidad" que "Fígaro" convocaba en su crítica de *Los amantes de Teruel* hasta la "librería" pergeñada en el artículo "Literatura" puede fundamentarse la nómina de autores imitables, tres nombres registrados en esas bibliotecas nos dan la clave que explica la función del grotesco romántico en las páginas de Larra. Esos nombres son Cervantes, Shakespeare y Sterne; los dos primeros, aludidos y presentes en muchos pasajes de su obra; el *viaje sentimental* del tercero, inventariado entre las pertenencias del suicida [19]. Pues bien, estos tres nombres son fundamentales en la construcción de la teoría del "arabesco" de Friedrich Schlegel y en la fundamentación de la risa en el sistema estético de Richter [20].

No es caso ahora el repasar la novedad que la estética de los románticos trajo a la explicación teórica y a la práctica poética de la risa. El giro copernicano que todo ello supuso nos llevaría a considerar la fractura habida entre la risa romántica y la risa de la cultura popular [21] y, en otra dirección, la potenciación de las relaciones que articulan risa, mundo sobrenatural y literatura fantástica [22]. De este sugestivo universo teórico, sí me interesa retener el punto de confluencia entre las categorías de *sublime* y *ridículo* que Larra ilustró muy adecuadamente para el vituperio de determinadas prácticas teatrales madrileñas — valga la coincidencia en el mismo escenario de *El Trovador y* la comedia *Las fronteras de Saboya* (II 278a) —, y de modo singular, para la iluminación de su lacerante monólogo.

Cuando, algunos años más tarde, Baudelaire explicase su teoría de la risa habría de acudir a un personaje literario que cierra la cadena de las grandes figuraciones del *gothic tale.* Melmoth, el errante transmigrador inventado por Maturin. La risa tremenda, casi infernal, de este personaje, era para Baudelaire "la résultante

[19] Cf. CARMEN DE BURGOS, *Fígaro...,* Madrid, 1919,160; podría tratarse de un ejemplar de la traducción espanola de 1821 de la que, según Montesinos, se conserva un ejemplar en la British Library.

[20] Véase *Gesprach über die Poesie* del primero (ahora en español, trad. de Miguel Angel Vega, Madrid, F.U.E., 1983, vol. I, 60-120). Para la teoría de Richter M. Menéndez Pelayo dio un su cinto esquema interpretativo en sus *Ideas Estéticas* (ed. Nacional, vol. IV, 123-127) y ofrecen una visión de conjunto: R. WELLEK *Historia de la crítica moderna (1750-1950),* Madrid, Gredos, II, 1959, 118-128) y W. KAYSER, *Lo grotesco, su configuración en la literatura* (trad. española, Buenos Aires, 1964, 62-65).

[21] Ver MIJAIL BAJTINE, *La cultura Popular en la Edad Media y en el renacimiento,* Barcelona, 1974, especialmente pp. 42-47.

[22] Ver TOBIN SIEBERS, *Lo fantástico romántico,* trad. española, México, Fondo de Cultura Económica, 1989-

nécessaire de sa double nature contradictoire, qui est infiniment grande relative-ment à l'homme, infiniment vile et basse relativement au Vrai et au Juste absolus" [23] Pero el poeta francés no añadió en su brillante análisis que los momentos más acongojantes de la novela son aquellos en los que la tenebrosa risa del feroz personaje se cruza con atisbos del ser angélico que es susceptible de traicionar "una lágrima", sólo una lágrima de emoción, de pasión, de penitencia [24]. Aquí la superposición de la lágrima y la risa no es una variante del motivo clásico de Heráclito y Demócrito — "¿Qué te ríes, filósofo cornudo?/ ¿Qué sollozas, filósofo anegado?", que hubiera preguntado Quevedo —; la fusión de lágrima y risa es en esta novela la ilustración patente del grotesco romántico sobre el que Victor Hugo había hablado extensamente en el prólogo de *Cromwell* y, en una línea de continuidad, en una novela de 1869 [25]; Larra, sin duda, sí pudo conocer el primer texto del autor francés.

La risa *en* Larra es la cristalización de su actitud ante el absurdo desorden de la vida colectiva, del desorden que traduce la instalación del automatismo inerte en la corriente de la existencia. Algo que había expresado con nitidez en su reseña de la comedia de Rivas *Tanto vales cuanto tienes* [26] y que reitera en otras ocasiones referidas expresamente a los comportamientos hilarantes [27]. Pero la risa de Larra es el indicio de un estado de ánimo desgarrado y de una actitud desolada. Es la conjunción de lo sublime con lo ridículo y de la sonrisa con la lágrima. Glosando a otros

[23] "De l'essence du rire", Baudelaire, ed. cit., 373a.

[24] "... y se echó a reír con esa horrible convulsión que mezcla la expresión de la veleidad con la de la desesperación, y deja al oyente dudando si no habrá más desesperación en la risa, o más risa en la desesperación. — No te comprendo — dijo la pura y tímida Isidora —; y no te rías más si no quieres volverme loca de terror; ¡al menos de ese modo tan espantoso! — *Yo no puedo llorar,* dijo Melmoth..."; "desvió la mirada, pero no lloró; o si lo hizo, rechazó las lágrimas como lo haría un demonio, con sus zarpas ardientes..." *{Melmoth,* trad. española, Madrid, Siruela, II, 1987, pp. 184 y 216).

[25] *L'homme qui rit(ed.* en *Romans,* Paris, Seuil, 1963) donde se construye otra vez el mo delo romántico de la juntura risa-llanto; por ejemplo en este pasaje: "En ce moment, Gwynplaine, pris d'une émotion poignante, sentit lui monter à la gorge les sanglots, ce qui fit, chose sinistre, qu'il éclata de rire. La contagion fut inmédiate. Il y avait sur l' assemblée une nuage; il pouvait crever en épouvante, il creva en joie" (ed. cit., 329b).

[26] "Pero manifestar lo ridículo de un ser racional y poético como el hombre; de un ser espi ritual que se empeña en despojarse a sí mismo de su imaginación para limitar el círculo de sus goces; que se vuielve máquina él mismo a fuerza de hacer máquinas..." (I 417a).

[27] "Han visto ustedes unas caras paradas, unos ojos mudos (...). No, esos son oficinistas o propietarios. Se levantan, fuman, dicen palabras, dan pasos, saludan, entran, salen, se ríen (estos nunca lloran), son hombres entre otros hombres. En una palabra, duermen despiertos" (I 29lab); "en realidad el ministerial tiene más de artefacto que de otra cosa (...). Se sonrió un ministro, y quedó hecho un ministerial" (I, 438a).

autores — Moratín o Beaumarchais [28] — deja ya constancia de esta acuñación hispana de la risa romántica; pero cuando proyecta la tensión de estos opósitos en su propia biografía es cuando Larra consigue troquelar un impagable modelo del grotesco moderno en español.

Entre los varios pasajes del autor en que la risa se funde con la lágrima, traeré a cuento aquella despedida poética, en la frontera extremeña, que traslada un intenso estado emocional vivido por el hombre:

> mil recuerdos personales me asaltaron; una sonrisa de indignación y de desprecio quiso desplegar mis labios, pero sentí oprimirse mi corazón, y una lágrima asomó a mis ojos (II, 116b)

o el humedecerse de la risa que describe magistralmente en "De la sátira y los satíricos":

> el escritor satírico es por lo común, como la luna, un cuerpo opaco destinado a dar luz, y es acaso el único de quien con razón se puede decir que da lo que no tiene (...); esa acrimonia misma, esa mordacidad jocosa que suele hacer tan a menudo el contento de los demás, es en él la fría impasibilidad del espejo que reproduce las figuras no sólo sin gozar, sino a veces empañándose (II, 164).

Ahora bien, la reproducción especular que ha asombrado a todos los lectores es la que exhibe Larra en "La Nochebuena de 1836", donde la "risa estúpida" del criado recrimina a un amo "preciado de gracioso, (que) haría(s) reír a costa de un amigo, si amigos hubiera" para congelarse ambas, tanto la risa automática como la risa de la crueldad, en "una lágrima preñada de horror y desesperación" (II, 3l6b, 317b) contempladora inerte del presagio fatídico ("¿llegará ese *mañana* fatídico?"). Espejos y dobles tenían una tradición tópica en la literatura romántica europea: piénsese en Jean Paul Richter y su planteamiento del *doble* —; Larra, en este artículo reitera el *topos* del *doble* en una fusión conmovedora del hombre y el escritor que hace visible la implacable anatomía de todo lo risible del mundo y el desvelado radical de universo íntimo. Sobre estos polos veo el estrato más profundo de

[28] "(...) En nuestro entender este es el punto más alto a que pudo llegar el maestro: en el mundo está el llanto siempre al lado de la risa; parece que estas afecciones no pueden existir una sin otra en el hombre, y nada es por consiguiente más desgarrador ni de más efecto que hacernos regar con llanto la misma impresión del placer" (I, 346ab); "Figaro. — (...) je me presse de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer" (citado en el inicio de "Mi nombre y mis propósitos", I, 173).

la risa de Mariano José de Larra que, ya fuera *sonrisa* ya fuera *carcajada,* transmite todavía un mensaje inteligente e inquietante, "quizá enviado a la tierra por el diablo", como había sentenciado Bonaventura.

LEONARDO ROMERO TOBAR
Universidad de Zaragoza