

# LA LINGUA ITERARIA DE LARRA

(en cuatro artículos de *La Revista Española*)

Manuel Martínez Forega\*

## Resumen

Fígaro (1809-1837) en su actividad periodística mostró una especial preocupación por las expresiones artísticas y por las maneras de la sociedad española. Aquí, con base en algunos de sus artículos, se hace una lectura de su carácter, su vocación por la autenticidad, algunos de sus recursos estilísticos —entre los cuales sobresale el uso de la sátira—, su manejo del lenguaje y algunas de sus reacciones como crítico. Una mirada a la lectura que el gran periodista hizo de la España que vivió en su fugaz existencia.

## Abstracts

During his journalistic activities, Figaro (1809-1837) seemed to have a special concern for the artistic expressions and manners of Spanish society. Here, based on some of his articles, a reading is made of his character, his vocation for authenticity, some of his stylistic resources —especially his use of satire—, his command of language and some of his reactions as a critic. A look at the reading that the great journalist made of that Spain which he lived in his brief existence.

La cronología de los artículos que vamos a analizar se centra en la primavera de 1833, es decir, próxima a finalizar la que con razón se llamó “ominosa década”, y cuando la experiencia de la brevísima regencia de María Cristina había abierto algunas puertas a la esperanza regeneracional. Un año antes de su muerte, en septiembre de 1832, una grave enfermedad de Fernando VII hace posible que María Cristina asuma, el 6 de octubre de este mismo año, las funciones de regente. Al día siguiente, concedió una amplia amnistía que permitió el regreso al país de más de diez mil liberales; fueron abiertas de nuevo las universidades y, aunque el rey volvió a ocuparse de los asuntos del Estado a partir del mes de

\* El presente trabajo se fija fundamentalmente en la indagación del lenguaje (figuras retóricas, sintaxis, lexicología, morfología...) empleado por Mariano José de Larra bajo el pseudónimo de Fígaro en sus artículos publicados en la *Revista Española* y es producto de una de las líneas documentales que fue necesario desarrollar durante la elaboración de la Tesis Doctoral. Para su elaboración se optó por elegir al azar una fecha y una publicación y seguir, a partir de este momento, la cronología establecida —en este caso— por la *Revista Española*. La búsqueda de tropos, campos semánticos —y su traslación— asociados al contenido de las reseñas críticas, morfos, registros y recursos narrativos se basó en un análisis primeramente filológico, aunque sin desdeñar su efecto de recepción literaria, en tantos casos asociados a lo que Sklovski llama “extrañamiento”.

enero siguiente, la situación siguió siendo dominada por su esposa, apoyada en los ministros Encina, Ulloa y Fernández del Pino. Siguió una mayor tolerancia editorial que, en cierta manera, se evidencia en el cambio de tono que separa los artículos de Larra en *El Duende* (1828) de los que publica en *El Pobrecito Hablador* (1832-1833) y en el mismo bienio en *La Revista Española*.

Este impulso reformador permitió aumentar a once los periódicos de nuevo cuño, que se añadieron a los cuatro ya existentes con anterioridad a la regencia. En este moderado inicio aperturista se inscriben, por consiguiente, los artículos a que aludimos; un contexto en el que todavía permanece vigente la censura, que Larra tratará de capear con formulismos, alusiones laudatorias al monarca o simplemente ejerciendo una crítica literaria aséptica, sin compromisos.

### **Discurso (2 de abril de 1833)**

Desde muy joven, con el relativismo que se impone a la hora de juzgar su proveya edad, Larra definió la que sería, en adelante, su irrenunciable actitud: ser auténtico, decir siempre la verdad. Ya en 1832, a sus veintitrés años, había dicho:

Reírnos de las ridiculeces: ésta es nuestra divisa; ser leídos: éste es nuestro objetivo; decir la verdad: éste es nuestro medio.<sup>1</sup>

Ahora, en 1833, nos ofrece un claro ejemplo de cómo hay que atreverse cuando es necesario, sin escrúpulos, a desvelar la situación en que se encuentra el teatro español de la época. El pretexto para ello va a ser el *Discurso* publicado por el señor D.A.D., del que Larra hará la reseña crítica. Pretexto porque sólo unas pocas líneas del articulista aluden —favorablemente— a la publicación del crítico literario, mientras que la mayor parte del artículo está dedicado a exponer, a través de un apunte histórico, la visión personal de *Figaro* sobre el teatro español. Pero es que, efectivamente, el panorama escénico conocía sus horas bajas en esa fecha inmediata a la explosión romántica en Espa-

ña. *Figaro* es consciente de esto y se lamenta. Se lamenta de la “ridícula amalgama de conceptos sutiles, de metáforas metafísicas, de pedantismo escolar y del sentimentalismo que empezaba a introducirse en el teatro” dieciochesco, que “sólo tenía y conservaba de los Lopes y Calderones sus defectos”. Teatro antiguo en el que Larra reconoce el romanticismo inconsciente español: “nuestro drama antiguo, lleno de bellezas, se desplomó en la ruina del género, que entonces no se llamaba romántico todavía, pero que no por eso dejaba de serlo”. A pesar del nefasto intervencionismo de los dramaturgos neoclásicos, que emprendieron “osadas mutilaciones” con “manos inexpertas...; ridículas enmiendas que aún duran y se estilan entre nosotros con el nombre de “refundiciones”... por donde de vez en cuando columbramos los destellos de los padres del Romanticismo”. (*Obras*, I, Página 206<sup>2</sup>).

No sólo atribuye *Figaro* al teatro áureo la paternidad del romanticismo español, sino que coincide con el señor D.A.D. en afirmar lo que más tarde ha originado abundantes polémicas; nos referimos a la peculiaridad con que cada nación acoge un movimiento literario “nuevo”: “el gusto de la naciones en materias de Teatro... procede de la diferencia de sus necesidades morales y de su modo de ver, sentir, juzgar y existir”, y “la cuestión del género clásico y del romántico no puede nunca ser absoluta, sino relativa a las exigencias de cada pueblo”. En cualquier caso, nos encontramos con un Larra dispuesto ya a aceptar el nuevo género romántico, aunque en último término prefiriese las obras dotadas de interés social y didáctico. Es 1833 un año clave en la evolución estética de Larra; de la misma manera que el drama histórico iba sustituyendo a la tragedia clásica, Larra iba abandonando la rigidez extrema del neoclasicismo en favor de un acercamiento al sentir romántico, pero sin abandonar aquel.

Veamos de qué forma *Figaro* nos transmite estilísticamente su juicio. Para significar el silencio a que el teatro se vio condenado a mediados del siglo XVIII, Larra acude al símil ilustrativo: “Nos hallábamos como aquél que habiendo olvidado una lengua antes de aprender otra, se viese en la dura precisión de no hablar ninguna”.

Acaso pueda entreverse una referencia autobiográfica, personal: recuérdese que Larra, apenas aprendida su lengua materna, se vio impelido por las circunstancias a aprender la francesa.

También el lenguaje figurado está presente para señalar la labor del señor D.A.D., que “ha

descarnado y vuelto esqueleto el teatro antiguo, como hace con una mujer hermosa el escalpelo del anatómico". No sólo ha recurrido a la personalización, sino que además ha conseguido un efecto de degradación estética: el teatro antiguo español, en efecto, está muerto o, mejor, lo ha matado la crítica moderna; sin embargo, es necesario analizar profundamente la serena belleza del cadáver. La imagen se acentúa con la comparación de la mujer hermosa, y el proceso a que ha sido sometido el teatro a través de la publicación de D.A.D. se intensifica con el uso de dos tecnicismos: la disección del corpus dramático español a través del "escalpelo" analítico del "anatómico", o, lo que es lo mismo, el crítico forense. Por otro lado, se mantiene a lo largo de todo el artículo una relación semántica proyectada en tres direcciones: 1) se evoca el lenguaje especializado del área médica configurando una metáfora pura: "osadas 'mutilaciones' con que manos inexpertas tuvieron la audacia de desfigurar los 'partos' de los grandes poetas". Denomina "mutilaciones" a las refundiciones y "partos" a las obras dramáticas, ambos en consonancia con la imagen del forense; 2) acude a la imagen del debate parlamentario cuando señala que:

el señor D.A.D. es imparcial, y no es la divisa exclusiva e intolerante de un "partido" literario que no quisiese "capitular" con el contrario... El autor, fundado en este principio, desenvuelve hábilmente las causas... y podemos asegurar que pocas veces hemos visto "defender esta cuestión" de una manera tan ingeniosa [...] siguiendo una "expresión enérgica" del mismo autor....

Es preciso anotar además cómo del decurso se desprende una confrontación entre la labor que los refundidores llevaron a cabo con "manos inexpertas" y la "mano maestra", es decir, el buen juicio, la agudeza crítica que Fíguro reconoce en el "Discurso" de D.A.D.; y 3) la tercera asociación semántica alude a la esfera de la muerte: la crítica moderna (no la de D.A.D.) ha desmenuzado sin ningún escrúpulo el bello cadáver de su víctima hasta descarnarlo, pero ya antes (a excepción de Luzán, Montiano, Iriarte y Moratín) el teatro y la crítica neoclásica habían acometido al teatro antiguo hasta que se desplomó:

Las rastreras obras de los Valladares y Comellas; todas fueron malas, porque en todas bajaban y subían

los telones, porque en todas había conceptos; todo, pues, quedó enterrado en el silencio del olvido.<sup>3</sup>

La enumeración, de carácter ascendente, es totalizadora; las anáforas adverbiales, retóricas. Con ellas se consigue ilustrar la progresiva decadencia del género dramático cuyo final no puede ser otro que el fallecimiento y posterior entierro.

Todavía Fíguro no nos muestra el efectismo lingüístico que veremos más adelante. Recursos menos significativos como el uso (constante en toda su prosa periodística) del pronombre enclítico ("infiérese"), el uso del artículo definido ante nombres de países: "la Europa" (galicismo común de la época), no muestran la posterior versatilidad de recursos de que hará gala la prosa de Fíguro. Puede apreciarse, no obstante, la consciencia con respecto al lenguaje que maneja, sencillo, fiel a su carácter divulgativo.

### ***Representación de Gabriela de Vergi, tragedia en cinco actos (16 de abril de 1833)***

Se trata de un artículo de estricta crítica teatral, una vez más, favorable. Para dignificar la labor interpretativa de la Rodríguez y del actor Latorre y ponderar el buen tono de la obra, se vale Fíguro de un estilo correcto, sin vulgarismos ni coloquialismos; de un decurso equilibrado y retórico en el que faltan las digresiones. Aparece el plural de autor, el mayestático, que será ya una constante definitoria en todos sus artículos de opinión. El uso arcaico del pronombre enclítico, a pesar de que Larra no gustara del empleo generalizado de arcaísmos, es asimismo una constante de su prosa periodística que por habitual ya no comentaremos en adelante. Lo que destaca sobre todo en el artículo es su estilo retórico, lleno de fórmulas escolásticas, entre las que sobresale la desviación de sentido de la frase: "Parécenos según nuestras *cortas luces* que la señora Rodríguez ha afirmado en este papel su opinión...".

Además del uso figurado del lenguaje, la retórica de la modestia implícita en la cursiva encierra, en realidad, soberbia, pues lo que está manifestando es una opinión crítica asumida y afirmada sin reservas más adelante: "imposible... leer con mayor acento de verdad y de dolor la carta de Raúl".

El uso retórico de las anáforas interrogativas constituye un recurso estilístico con múltiples variantes. Al objetivo general perseguido —al que sirven igualmente las series exclamativas—, cual es la dramatización de sentimientos y emociones, se une, en este caso, el de sustituir a una afirmación categórica con objeto de intensificar el aserto crítico:

¿Qué acento de voz tan penetrante... hemos oído jamás...? [...] ¿Quién no se eleva con ella al oír? [...] ¿Quién no ha derramado alguna lágrima al leer en sus palabras...? [...] ¿Y quién no ha visto el triunfo de la ejecución dramática...? [...] ¿Qué horror nos quedaba que ver, qué catástrofe que presenciar, qué mayor dolor que sentir?

Las respuestas, elididas, a cada una de las interrogantes, son obvias: “ninguno”, “nadie”, “ninguno”, con lo que el juicio crítico queda ponderado y ensalzando el objeto al que el juicio va dirigido.

La favorable acogida que Fíguro presta a la tragedia *Gabriela de Vergi* le sirve, en último término, para manifestar la necesaria preponderancia del sentimiento sobre la razón que ha de regir en los escenarios (y esto es romanticismo). Los elogios que dirige a la interpretación del actor Latorre y de la actriz Rodríguez no persiguen, en el fondo, sino este objetivo:

[...] la actriz que ha hecho sentir a nuestro corazón... lo que nunca había sentido hasta ahora en las tablas españolas; olvidemos el frío raciocinio y tengamos por cierto que el sentimiento es mejor juez en materia de teatro, aunque menos argumentador.

### **El testamento. Salida del Señor Julián Romea, actor nuevo, en el papel de Roberto (23 de abril de 1833)**

Aunque próximos al anterior en lo que a equilibrio y lenguaje retórico se refiere, los tres brevísimos artículos recogidos bajo el epígrafe titular que hace referencia sólo al primero, ofrecen como novedad el uso del diminutivo en sus funciones cualitativa y cuantitativa. No fuerza Fíguro el uso diminutivo en sus artículos, consiguiendo así el tono justo de afectividad y gracia: “Este dramita, harto sencillo y pobre de caracteres y situaciones...”

El diminutivo tiene aquí una función valorativa despectiva, pero otras veces tiene función cuantitativa: “El actor Latorre desempeña perfectamente ese papelito interesante”.

O afectiva: “...procurando hacer desaparecer ciertas maneras y tonillo que se resienten...”

Los dos primeros casos en “ito” se encuentran en perfecta relación con la mediocridad de la obra que se representa, de la que no son culpables ni Latorre ni el más tarde prestigioso

actor Julián Romea. El tercer caso en “illo” responde a la intención de atemperar el juicio corrector que el crítico Fíguro dirige a la actriz valenciana Carolina del Castillo para que enmiende lo que no son sino defectos sin importancia, defectillos, vamos, porque, en realidad, “se la ha visto con gusto representar este papel” y “manifiesta tener disposiciones para la escena...”

Que la estilística de Larra pudiera obviar un recurso tan efectista y efectivo como la metáfora sería algo impensable; sin embargo, José Luis Varela afirma no encontrar un uso metafórico en la prosa periodística de FÍGARO:

Larra no conoce el uso metafórico, no sustituye lo comparado con el segundo término de la comparación, sino que lo introduce por “como”, “parece a”, “semejante a” “remeda a”; es decir, utiliza la imagen más sencilla y primitiva.<sup>4</sup>

La afirmación de Varela no obsta para que, en efecto, los artículos que analizamos abundan en metáforas, simples o puras: así lo vimos en el primero de los artículos analizados. Si en la metáfora “la relación entre el término metafórico y el objeto que él designa habitualmente queda destruida”, ya que “no designa la representación mental del objeto referido”,<sup>5</sup> podemos perfectamente admitir como ejemplo de metáfora pura el siguiente uso de Larra: “...y aun ‘el metal’ de su voz es agradable...” La palabra metal no alude indudablemente a la representación mental que designa (como no lo haría “timbre”, que es a lo que Larra quiere aludir, pero cuyo semema ha adquirido ya actualización conceptual, convirtiéndose en término especializado dentro de los contextos teatral y musical), sino que designa directamente al timbre —calidad de voz— por medio de aquellos de sus elementos de significación que no son incompatibles con el contexto. Sirva este caso como ilustración de un uso que en absoluto ignorará Fíguro en casi ninguno de sus artículos.

Por otra parte, y dado el entorno político en el que escribe, qué mejor manera de eludir la censura que recurriendo al velo de la significación figurada, al enmascaramiento lingüístico. Naturalmente no se trata de un uso de desviación desmesurada del significado, como el barroco se encargaría de magnificar, pues ni era éste el propósito ni mucho menos serviría a su intención esencialmente divulgadora, pero sí constituía un perfecto apoyo estilístico muy eficaz (al que Fíguro recurre frecuentísimamente) para ampliar el ámbito del significado e intensificar la expresión.

La vena satírica de Larra se manifiesta torrencialmente en una veloz y apretada censura a la falta de dicción de los actores de teatro madrileño. Ciertamente es que era éste uno de los asuntos que más le preocupaban, pues veía en el teatro, más que un espectáculo o un género literario, el espejo donde debía reflejarse la cultura de un pueblo, un reverberador del buen gusto y de la educación. No extraña, pues, que se mostrara especialmente sensibilizado ante los defectos que denunciaba el ámbito teatral en todas sus partes. De ahí que se preocupase hasta del aspecto físico de los actores: refiriéndose a Julián Romea dirá: "Sus dotes físicas son muy recomendables", y a Carolina del Castillo: "Su figura es muy favorable para su lucimiento". Pero lo que a Larra le molestaba sobremanera al analizar los aspectos técnicos de la dramaturgia era la notable falta de dicción lingüística que mostraban los cómicos; grave y notorio debía de ser el problema cuando lo abordó con tanta insistencia. En el tercero de los articulitos que abarca este epígrafe, lo acomete con su vis humorística y satírica, y para conseguir su propósito recurre al contraste entre elementos cultos y conversacionales:

No puede ser..., no puede ser... ¡Chisme horroroso! ¡Periodística comen- zón de satirizar! [...] ¿Los actores, que son los encargados de juzgar y sentenciar ex cátedra...? ¿...se nos ha dicho... que noches pasadas oyeron... en boca de actores no adocenados, las palabras "solegne" y "adbitrio"?... ¡Mentira tanto más espantosa cuanto que parece verdad!

y más adelante:

Verdad es que ya en otras ocasiones hemos cometido la injusticia de citar errores de esta especie; pero vive Dios que nos pesa y que en el día antes creemos ser sordos que creer que tales despropósitos salgan de boca de actores.

El contraste de sentido no sólo confirma la existencia de "tales despropósitos", sino que dota a la gravedad del asunto tratado de un matiz irónico, todavía más acentuado a través de las anáforas interrogativas y de las respuestas anafóricas:

No puede ser, hemos respondido nosotros, no puede ser; es increíble...

¡Imposible! repetimos. ¿Los actores...? ¿Los actores no habían de saber siquiera hablar su lengua? ¿Los actores, que lo primero que hablan en una comedia es del lenguaje [...] habían de decir "solegne" y "adbitrio" y "dracma" y "dracmático" y "ojebto", y qué sé yo más? Imposible ¿Los actores...? No puede ser; es increíble.

Esta forma de contraste disimulado sugiere lo contrario de lo que dicen las palabras, por lo tanto entraña la existencia de una persona —el lector— que sepa lo que el escritor quiere decir además de lo que está diciendo. El humor es aquí alegre, tratando de evitar el tono doctrinal que acaso hubiera exigido el problema abordado. Lo plausible es que con el tono humorístico la censura de Figaro consigue el mismo objetivo, pero, además, acentúa su efecto.

Por vez primera encontramos el uso de galicismos (*parterre* y *madama*, éste castellanizado), que, junto al vulgarismo "hablillas", no tienen sino mera función ambiental.

Un cultismo latino usado con el propósito de ridiculizar la situación que está relatando, pone una nota desenfadada y fresca a la crónica casi aséptica de Figaro:

...el público, malhumorado, se precipitó seguido por las hiadas pluviosas; dentro de las calles de Madrid, buscando en sus casas un amparo contra las inclemencias...

Llama también la atención el uso de fórmulas estereotipadas para aludir a la presencia real en el acontecimiento: "Sus Majestades y Altezas, que se dignaron honrar esta función, príncipe augusto, hermano de nuestro amado Rey, Soberano justo", son formulismos retóricos que eluden cualquier compromiso, pues no nos imaginamos a Larra ignorante aún, próxima la muerte del monarca, de las intrigas políticas de Carlos, a quien califica de "augusto", y del carlismo, al que tanto y sin cuartel denostaría luego. Todo ello confirma la asepsia de una crónica de circunstancias constreñida por la censura (tan hábilmente evadida en otras ocasiones) y en la que sólo el entusiasmo por los logros científicos nos muestra a un Larra inmerso en la dinámica de la época. Sin embargo, el tratamiento ironizante del vulgo en el último párrafo del artículo nos hace recuperar la imagen del hombre sensibilizado contra lo zafio y vulgar. ¿De qué otro modo pueden interpretarse las palabras que dedica a un público que antes, "malhumorado",

se “precipitó” seguido por las hiadas pluviosas dentro de las calles de Madrid? “Por lo demás” —añade a continuación— “tenemos la satisfacción de anunciar que reinó en la concurrencia el mayor orden, y que el público de Madrid dió en su compostura una nueva prueba de su ilustración y del respecto profundo de que está penetrado, siempre que se halla en presencia de sus augustos Soberanos”. Éste no es, desde luego, el público madrileño, sino su imagen paródica. ¿Y qué decir —si se nos permite un juicio extremo— del pretérito “reinó”, de inequívoca relación semántica en su contexto? Ha insistido Larra en la utilización del contraste disimulado a que aludíamos en el artículo anterior, más disimulado aquí si cabe, pero sigue sugiriendo lo contrario de lo que se dice. Larra acudirá con frecuencia a este recurso.

### **En este país (30 de abril de 1833)**

Cuantos recursos estilísticos, usos lingüísticos y estructuras prosísticas utilizará Larra a lo largo de sus artículos, aparecen en éste con la generosidad que propiciaba asunto para él tan preocupante, la sociedad española. Imágenes, símiles, metáforas, préstamos, vulgarismos, arcaísmos, coloquialismos, diálogo, bimetraciones, enumeraciones, etc., etc., contribuyen a conformar una sátira social y de costumbres en la que no individualiza, pues el El Pobrecito Hablador había afirmado:

...el mayor pesar que podemos sentir es el de haber de lastimar a nadie con nuestras críticas y sátiras; ni buscamos ni evitamos la polémica; pero siempre evitaremos cuidadosamente, como hasta aquí lo hicimos, la cuestión personal, toda alusión impropia del decoro del escritor público y del respeto debido a los demás hombres, toda invasión en vida privada, todo cuanto no tenga relación con el interés general. (*Obras*, I, página 164).

Así, pues, usa tipos; en esta ocasión a un tal “don Periquito”. Recurre a lo que José Luis Varela llama “perspectiva naturalista”;<sup>6</sup> esto es, observación, descripción y clasificación pseudocientífica de un tipo social. Larra usará este recurso satírico con total perfección en un artículo que denuncia su tono ensayístico, que incide sobre el falso patriotismo de algunos ciudadanos y en el que destaca el uso de la técnica dialogal propia del drama. Extraña ver, por otro lado, cómo dos artículos escritos en la misma fecha, el anterior y éste, muestran estilo tan distante uno del otro y tan distinta elección de asuntos, lo que da idea de la versatilidad no sólo

de contenido, sino también estilística, de la que Figaro era capaz.

Su actitud ideológica es aquí todavía moderada, no ha surgido aún el radical romántico, aunque, como más adelante veremos, sí entrevé las esperanzas que la regencia de María Cristina había permitido albergar en el camino de la regeneración.

La sátira social abordada por Larra en este artículo se dirige al tipo que sistemáticamente ensalza lo de fuera para deprimir lo de dentro, es decir, a quien, desconociendo la sociedad que le rodea y haciendo gala de una evidente irreflexión, niega las virtudes nacionales en favor de las foráneas. Un hombre como Larra, hondamente preocupado por la situación de España y convencido de que las soluciones partían de la necesaria crítica constructiva y del profundo análisis de los problemas, no podía pasar por alto la censura de vicio tan generalizado y connatural a nuestro carácter: la falta de objetividad cuando se trata de considerar los valores peninsulares, lacra tan notoria hoy como lo fuera en 1833. Y qué mejor forma de abordarlo que en el estilo en que Figaro siempre se encontró más a gusto, sin olvidar su indeclinable afán por expresarlo todo de la manera más sencilla. Ésta es la finalidad, por ejemplo, de las imágenes comparativas:

[...] Así como se propagan hasta los términos de un estanque las ondas producidas por la caída de una piedra en medio del agua.

Lo habitual del fenómeno da a la imagen un carácter ilustrativo comprensible para todos, e indica en qué forma frases como la que da título al artículo —acuñación del propio Larra— son capaces de extender su uso. También: “[...] con la rapidez de un golpe eléctrico”, en cuya imagen ha encontrado Figaro la precisión que requiere en ocasiones su lenguaje; ha huido así de la ambigüedad y éste es el objetivo general que persigue con el uso de símiles tomados de campos especializados de la ciencia. En estos casos ha sido la física, pero también recurre a la medicina: “...como un anatómico sobre su cadáver”. Esta vez tiene la comparación una función degradante del ser humano, impuesta por la idea antecedente: “...y yo, que había empezado a estudiar sobre aquella máquina...” Además de lograr la cosificación de don Periquito mediante la metáfora pura (“máquina” por “hombre”), ha ido creando un retrato degradado a través de las series adverbial, adjetiva y substantiva que anteceden al proceso caracterizador del tipo:

Encontré en una habitación mal amueblada y peor dispuesta...; reinaba en sus muebles tirados aquí y allí, un espantoso desorden...

Este cuarto está hecho una leonera [...] y quedó muy satisfecho de la excusa que a su natural descuido había encontrado. Empeñóse en que había de almorzar con él [...]: un mal almuerzo mal servido [...] Mi amigo Periquito es hombre pesado como los hay en todos los países... y yo...

Otras veces recurre a imágenes comparativas más cotidianas:

Estamos en el caso del que, teniendo apetito, desprecia un sabroso almuerzo con la esperanza de un suntuoso convite incierto, que se verificará, o no se verificará, más tarde.

para ilustrar que el afán desmesurado de obtenerlo todo, y todo lo mejor, impide gozar de "lo bueno que realmente tenemos". En efecto: la avaricia rompe el saco.

Más interesante resulta la comparación que Fíguro establece entre la España que está observando y la muchacha adolescente:

Cuando se halla un país en aquel crítico momento en que se acerca a una transición [...] sucédele lo que a una joven bella que sale de la adolescencia; no conoce el amor todavía ni sus goces; su corazón, sin embargo, o la naturaleza, por mejor decir, le empieza a revelar una necesidad que pronto será urgente para ella, y cuyo germen y cuyos medios de satisfacción tiene en sí misma, si bien los desconoce todavía; la vaga inquietud de su alma, que busca y ansía, sin saber qué, la atormenta y la disgusta de su estado actual y del anterior en que vivía; y vésele despreciar y romper aquellos mismos sencillos juguetes que formaban poco antes el encanto de su ignorante existencia.

El párrafo, bellissimo, no sólo crea un tipo psicológico de comportamiento femenino, sino que a su través se transluce la psicología de una España en vías de transformación, el símbolo (si no la imagen morfológica de una metonimia conceptual) en el que se recoge el carácter de la España intuida por poco tiempo ya como fernandina

y en el que se refleja, en efecto, la sociedad española del momento, inmadura aún, pero que siente la inquietud del descubrimiento, la ansiedad de conocer algo nuevo o distinto que se avecina, pero que puede echarse a perder por un exceso de impaciencia:

Éste es acaso nuestro estado, y éste, a nuestro entender, el origen de la fatuidad que en nuestra juventud se observa: el medio saber reina entre nosotros; no conocemos el bien, pero sabemos que existe y que podemos llegar a poseerle, si bien sin imaginar aún el cómo. Afectamos, pues, hacer ascos de lo que tenemos, para dar a entender que conocemos cosas mejores, y nos queremos engañar miserablemente unos a otros, estando todo en el mismo caso.

Las imágenes comparativas se presentan, pues, con el objetivo de hacer más directo el lenguaje, más sencillo y asequible. Con este tipo de eutrapelia, sencilla y breve, consigue Larra amenizar e ilustrar el contenido de la idea que expone en primer término, pero también arropar la tesis del artículo en su conjunto. Larra es plenamente consciente de que estas digresiones, extensas o breves, irónicas unas veces o simplemente aclaratorias (ilustrativas) otras, facilitan notablemente la comprensión del texto a la vez que enriquecen el estilo.

El lenguaje figurado habrá de servir asimismo para poner de manifiesto el implacable acoso de Fíguro a los defectos de la sociedad. La esfera teatral servirá para calificar el caos político que España conoció durante los primeros treinta años de su siglo XIX:

Hay en el lenguaje vulgar frases afortunadas [...] Muchas de este género pudiéramos citar, en el vocabulario político sobre todo...; aquellas que, halagando las pasiones de los partidos, han resonado tan fuertemente en nuestros oídos en los años que van pasados de este siglo, tan fecundo en mutaciones de escena y cambio de decoraciones.

Reitera el uso de la metáfora pura con función degradante —esta vez con carácter genérico— que habíamos señalado con anterioridad. Cosificación que convierte al hombre en máquina y, por tanto, le priva de su capacidad reflexiva:

[...] un gran pueblo, ansioso de palabras, la recoge, la pasa de boca en boca, y con la rapidez de un golpe eléctrico un crecido número de máquinas vivientes la repite y la consagra... sin entenderla, y siempre sin calcular...

También recurre a la metáfora simple o atributiva:

...una palabra sola es a veces palanca suficiente a levantar la muchedumbre, inflamar los ánimos y causar en las cosas una revolución.

Fíguro lamenta y denuncia la incapacidad del hombre-máquina para comprender qué grado de trascendencia puede alcanzar el uso de una palabra o frase. Así ha sucedido con “en este país”, sintagma que el tipo social diseñado —don Periquito— aplica, como si de una plantilla se tratara, a todo tipo de situaciones. El uso de esta frase tiene, como hemos explicado anteriormente, una causa psicosomática, cuyo efecto no es sólo generar el vicio de la sistemática descalificación de lo nacional, sino que de este vicio, a su vez, deriva el uso de la frase como insustituible báculo:

Ésta es la frase que todos repetimos a porfía, frase que sirve de clave para toda clase de explicaciones... ¿Qué quiere usted?, decimos, ¡En este país!

En el fondo de todo ello se encuentra la convicción de que la palabra constituye un medio activo capaz de generar cambios sociales. Larra, firme defensor de la tesis aristotélica sobre el convencionalismo de la lengua, podía perfectamente admitir su carácter evolutivo en función del uso por el hablante, su función diacrónica, que hace desaparecer o transformar un término paralelamente a la desaparición o transformación de las causas que lo condicionan, pero hay palabras y, sobre todo, frases, que perduran en su uso por encima de toda circunstancia subordinante y cuya utilización corre el riesgo de ser equivocada cuando quien la emplea no es un hombre, sino una “máquina” incapaz de calcular las consecuencias. Ello no impide, sin embargo, que Larra, a pesar de todo, mantenga la creencia en el poder de transformación y confusión que la lengua posee. Y esta queja de Fíguro halla expresión formal en una bimetración paralelística que intensifica el efecto peyorativo:

Cualquier acontecimiento desagradable que nos suceda, creemos explicarle perfectamente con la frasecilla: ¡Cosas de este país! que con vanidad pronunciamos y sin pudor alguno repetimos.

También se sirve Fíguro de locuciones; las más abundantes son las verbales: “cualquiera que sea la cosa que a nuestros ojos choque en mal sentido”. La locución aquí es de carácter popular y contribuye a dar mayor fluidez expresiva, pero ambas proposiciones encierran una metáfora conceptual: “chocar” —préstamo anglosajón— sugiere un sentido activo, se encuentra en evidente relación con el sentido del tacto; tiene, por consiguiente, una función táctil que, en este caso, se atribuye a los órganos visuales, a los ojos, con lo que se obtiene una metáfora sinestésica. Por otro lado, el uso figurado del verbo “chocar” en sustitución del “extrañar” contribuye a la coloquialización del contexto expresivo, respondiendo así a la indeclinable actitud estilística de Larra.

Vulgarismos como “muletilla”, diminutivos con valoración despectiva, como “frasecilla” y préstamos de carácter culto como “beefsteak”, “à la fourchette”, “appartement garni” y “champagne” confieren al texto un contraste equilibrado entre el uso popular y culto del lenguaje.

Es ahora el crítico, que se erige en censor de esa juventud a la que él mismo pertenece, quien propone:

Sustituyamos sabiamente a la esperanza de mañana el recuerdo de ayer, y veamos si tenemos razón en decir a propósito de todo: ¡Cosas de este país!

Larra siempre apoyó la permanencia de la tradición en sentido progresista, es decir, enfocada hacia un reformismo ascendente, por lo tanto su propuesta es, en este sentido, diáfana: recuperar lo que de beneficioso tiene nuestro pasado histórico antes que entretenerse en esperar con impaciencia un porvenir aún incierto; esa ansiedad por el mañana es la causa que Fíguro atribuye al “medio saber” de la juventud española de la época, que no alcanza a valorar los logros positivos de anteriores generaciones y peca de esnobismo, notable desinformación y falta de cultura. Como ha dicho Carlos Seco Serrano, la de Larra es

una elegancia innata, incomparable; la antítesis del snobismo —peligro mortal para la juventud que, si cumple con su deber en el asalto a la estructural social y cultural que la aprisiona, no

siempre tiene, por desdicha, objetividad suficiente para comprender y valorar lo que otras generaciones han hecho; para convertirse en pura negación sin matices—<sup>7</sup>.

O sea, la antítesis de don Periquito, prototipo de joven engolado, vanidoso e inculto, desdénso de su propio país y que Fígaro se encarga de satirizar:

Sólo con el auxilio de las anteriores reflexiones pude comprender el carácter de don Periquito, ese petulante joven, cuya instrucción está reducida al poco latín que le quisieron enseñar y que él no quiso aprender; cuyos viajes no han pasado de Carabanchel; que no lee sino en los ojos de sus queridas, los cuales no son ciertamente los libros más filosóficos; que no conoce, en fin, más ilustración que la suya, más hombres que sus amigos... ni más mundo que el salón del Prado, ni más país que el suyo. Este fiel representante de gran parte de nuestra juventud...

La caracterización satírica del tipo no puede ser más significativa. *Fígaro* se sirve de una enumeración ascendente-negativa cuya anáfora conjuntiva va conformando la función degradante de la descripción del sujeto hasta convertir a don Periquito en una caricatura, vaciándolo completamente de contenido por medio del sentido restrictivo de las anáforas, convirtiéndolo en una "máquina", en un mecanismo "que había empezado ya a estudiar... como anatómico sobre su cadáver".

Ha planteado el problema de España es cogiendo el prototipo del individuo sin educación ni cultura, y la obligación, como escritor público, de tomar partido, condiciona su tendencia a acrecentar los rasgos satíricos que, progresivamente, configuran la caricatura. Pero es necesario descubrir la pasión que Larra, en su anhelo por cambiar la sociedad española, siente a la hora de esbozar situaciones y personajes. Analiza los acontecimientos próximos, los describe y, como veremos a continuación, parece que le son ajenos y le producen sorpresa. Sin embargo, es esta sensación de asombro al tratar situaciones habituales lo que otorga solemnidad a lo cotidiano y hace retóricos los aspectos censurables de los vicios y costumbres de su entorno social.

Uno de los recursos a que acude es el estilo directo, el diálogo dramático, con el que

consigue una impresión de normalidad próxima a la realidad y en el que mezcla acotaciones de carácter narrativo. A ello añade un proceso de ágil dramatización de la escena a través de sucesiones interrogativas y exclamativas:

El segundo empleo que pretendía había sido dado a un hombre de más luces que él.

—¡Cosas de España!— me repitió.

—Sí, porque en otras partes colocan a los necios— dije yo para mí.

—¿Lo ve usted, Fígaro? —me dijo— ¿lo ve usted? En este país no se puede escribir. En España nada se vende; vegetamos en la ignorancia. En París hubiera vendido diez ediciones.

—Ciertamente —le contesté yo—, porque los hombres como usted venden en París sus ediciones.

Y así sucesivamente. A través de las respuestas de contraste ironizante Larra va creando una atmósfera degradante y burlesca, que va ganando paulatinamente en velocidad hasta acabar en fatiga: don Periquito termina psicológicamente exhausto y convertido en un perfecto imbécil. Pero así como Larra propone recuperar una parcela del ayer de España: el pragmático, es decir, un pasado activo y positivo como fundamento para revivir el futuro, rechazará en cambio, como parece obvio, las desventajas que ese mismo pasado ofrece, con el mismo objetivo anterior: esto es, valoración y descrédito sirven a los mismos fines: dignificar la imagen de la España de 1833, vilipendiada por el pisaverde de don Periquito:

¿Por qué los don Periquitos que todo lo desprecian en el año 33, no vuelven los ojos a mirar atrás, o no preguntan a sus *papás* acerca del tiempo.... *en que no se conocía más botillería que... ni más bebida que...; en que no había más caminos en España que el del cielo; en que no existían más... que...*, con las sillas desvencijadas y las estampas del Hijo Pródigo, o las *malhadadas* ventas para caminantes *asendereados*; *en que no corrían más carruajes que las galeras y carromatos catalanes; en que los chorizos y polacos repartían a naranjazos los premios al talento dramático*, y llevaba el público al teatro la bota y la merienda para *pasar a tragos* la representación de las comedias de *figurón* y dramas de Comella;

en que no se conocía más ópera que el Marlborough (o Mambruc, como dice el vulgo...); en que no... más... que...?

Ciertos aspectos de ese pasado han sido degradados. Larra recurre con insistencia a la anáfora en sus artículos y lo hace con objeto de enfatizar y fijar el efecto que desea conseguir en el lector. El lenguaje nítidamente coloquial, con diminutivos ("papás") y aumentativos ("naranjazos") de valoración despectiva; con vulgarismos ("chorizos" y "polacos", de conocida reputación en los teatros dieciochescos); etimología popular ("Mambruc") y locuciones verbales de carácter popular ("pasar a tragos"), está dotado de sentido restrictivo. Efectivamente, las series discursivas introducidas por la anáfora "en que no" intensifican la índole coercitiva en sus correlatos "más" y "que", pero la negación del primer término introductorio proyecta una imagen conceptualmente antitética a pesar del adverbio "más" contenido en el correlato. De este modo, se consigue proyectar una idea de carencia. El objeto del recurso utilizado por Fígaro es mostrar un carácter peyorativo de lo evocado con la intención de valorar, por contraste, el presente, 1833, frente al pasado. Y a ello contribuye tanto el espectro semántico que matiza al párrafo por medio de una adjetivación de contenido igualmente despectivo ("desvencijadas", "malhadadas", "asendereados"), como la eutrapelia verbal satirizante de "no había más camino que el del cielo", imágenes no exentas de ironía ("las estampas del Hijo Pródigo, galeras y carromatos catalanes"), o el contraste irónico entre el despectivo "naranjazos" y el sintagma "talento dramático".

También sirve a la satirización la potencia de confusión del lenguaje, que se manifiesta en la alusión al público que iba a ver las obras del prolífico Cómella —irreconciliable enemigo de Moratín—, donde ese "pasar a tragos" invita, en efecto, a la doble lectura: disfrutar, bebiendo, del espectáculo, sí; pero es que las comedias de "figurón" de Comella debían de aconsejar, al parecer, armarse de paciencia al público para poder pasar el trago de la representación.

En el fondo se advierte en la sátira de Fígaro no sólo el análisis de una sociedad que necesita ir cambiando, y hacerlo a despecho de quienes, como don Periquito, reducen sus aspiraciones de cambio —que no son tales en realidad— a una crítica metódica pero irreflexiva, y lo que es más grave, que parte de una absoluta falta de educación y de cultura. No es sólo la ridiculización de un hábito que, a pesar de Larra, todavía hoy se mantiene arraigado, sino también

la velada alusión a un inicio de transformación que, en 1833, había posibilitado la breve regencia de María Cristina con ayuda de los ministros Encina, Ulloa y Fernández del Pino (el gobierno "vegetal"):

[...] en cuanto a los periódicos, buenos o malos, en fin, los hay, y muchos años no los ha habido.

En el día es menos que nunca acreedor este país a nuestro desprecio. Hace años que el Gobierno, granjeándose la gratitud de sus súbditos, comunica a muchos ramos de prosperidad cierto impulso benéfico, que ha de completar algún día la grande obra de nuestra regeneración.<sup>6</sup>

## Bibliografía

- ARTOLA, Miguel, *La burguesía revolucionaria (1808-1874)*, Madrid, Alianza-Alfaguara, 1981.  
 KIRKPATRICK, Susan, *El laberinto inextricable de un romántico liberal*, Madrid, Gredos, 1977.  
 Larra, Mariano José de, *Artículos políticos* (edición de Ricardo Navas Ruiz), Salamanca, Almar, 1977.  
 —*Obras de Mariano José de Larra*, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, 1960 (4 volúmenes).  
 —*Artículos varios* (edición de Eugenio Correas Calderón), Madrid, Castalia, 1980.  
 LAUSBERG, Heinrich, *Manual de retórica literaria* (2ª reimpresión), Madrid, Gredos, 1983 (3 volúmenes). Versión española de José Pérez Riesco.  
 LE GUERN, Michel, *La metáfora y la metonimia*,<sup>3</sup> Madrid, Cátedra, 1980.  
 LORENZO-RIVERO, Luis, *Larra: lengua y estilo*, Madrid, Playor, 1977.  
 LORENS CASTILLO, Vicente, *Liberales y románticos*, Valencia, Castalia, 1979.  
 MARTÍNEZ BONATI, Félix, *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Seix-Barral, 1972.  
 TOMÁS Y VALIENTE, Francisco, *El marco político de la desamortización en España*, Esplugas de Llobregat, Ariel, 1977.  
 TUÑÓN DE LARA, Manuel, *La España del siglo XIX*,<sup>1</sup> I, Barcelona, Laia, 1981.

## Notas

- <sup>1</sup> "Dos palabras", en *Obras*, I, página 71.  
<sup>2</sup> Para hacer más fluida la lectura, no citaré la procedencia individualizada de cada texto reproducido relativo a los artículos que examinamos. Todos ellos proceden del volumen I de las *Obras* en edición de la Biblioteca de Autores Españoles, siendo su localización extremadamente sencilla siguiendo el orden cronológico aquí establecido.  
<sup>3</sup> Las cursivas son mías; así para todos los casos análogos en adelante.  
<sup>4</sup> *Opus cit.*, página 189.  
<sup>5</sup> Michel Le Guern, *La metáfora y la metonimia*,<sup>3</sup> Madrid, Cátedra, 1980, páginas 17-18.  
<sup>6</sup> *Opus cit.*, página 107.  
<sup>7</sup> "Estudio preliminar" a Mariano José de Larra, *Obras*, I, Madrid, BAE, Atlas, 1960, página xxvii.