

Ni Dios, ni Patria, ni Ley: Transgresión en las *Canciones* de Espronceda

LUIS CAPARRÓS ESPERANTE

Que es mi dios la libertad
El pirata, v. 32.

Y ellos son justos,
yo soy maldito.
El verdugo, vv. 34-35.

I

Dónde están nuestros «poetas malditos» del ochocientos? Entiéndase bien: auténticos malditos con calidad, no ocasionales rípiadores sujetos a dudas de sacristía o a tiernas añoranzas de conventuales prostíbulos. La pregunta podría repetirse en el caso del setecientos: ¿dónde están nuestros libertinos? Ya no la isla extravagante de un Sade, sino, acaso, un Choderlos de Laclos. Y ya no Rimbaud, en el XIX, sino un *simple* Verlaine, acuñador del término «poète maudit». Entonces, como en el surrealismo del novecientos, la necesaria revolución política va de la mano de la revolución moral: cambiar el mundo, cambiar la vida, son momentos inseparables. ¿Por qué esa actitud —humana, artística, política— no cuaja en grandes obras durante nuestra segunda mitad del XIX?

Acaso la respuesta sea imposible o gratuita la pregunta. Acaso todo ello se deba, antes que a otra cosa, al hondo desajuste entre nuestro ensimismado —y conventual— campanario de pueblo y aquel clamor de yunques y vapor del resto de Occidente; del mismo modo que nuestro timorato romanticismo no parece atender tanto a necesidades internas y objetivas como al brillo —externo, gesticulante, superficial— de una moda importada, a salvo los dos o tres nombres que, por otra parte, no hacen verano.

Se mire como se mire, aquí, por no tener, no tuvimos ni la sentida necesidad de cultivar bodelerianas flores enfermizas, y aún en la última década del XIX se podía seguir manoseando, impunemente, los tópicos clasicistas de la poesía como verdad o como moral. Sin embargo —permítaseme la licencia—, un posible Rimbaud español ¿a quién acudiría como precedente e impulso sino a Espronceda? Espronceda es realmente —perdón, don Pero Grullo— nuestro primer gran romántico europeo, radical y

rebelde en vida y obra, desengañado —en medio de su popularidad— con las sucesivas traiciones del liberalismo, coronado al fin con la muerte de los elegidos por los dioses.

No cabe volver ahora sobre cuantas tergiversaciones de su personalidad construyó nuestro medio literario: desde la imagen paternalista de un señorito calavera —a un imposible pelo de sentarla— hasta la del crápula extremista¹. Poeta y personaje confundidos resultaba ser una mezcla poco digerible en nuestra parroquia. Sin embargo, una vez muerto y bien muerto, aquel artista tan popular como incordiante podía ser neutralizado por una sociedad que había postergado su revolución burguesa hasta el fin de los siglos. Sus desafíos se ahogaban en la marea blandamente sentimental y conservadora de los supervivientes románticos. Las blasfemias y retos de don Félix de Montemar se tragaban diluidas como «antiguas historias» o bien se readaptaban al buen sentido burgués del Tenorio zorrillesco. La libertaria, la rebelde y radical «Canción del pirata» pasaba a ser, incomprensiblemente, una lectura obligada para bachilleres. En fin, ya en 1908, modernismos aparte, podían escribirse cosas tan ilustrativas de los valores dominantes como éstas que recoge Mazzei:

No hay que tomar muy por lo serio la desesperación de este filósofo de la casa llana que se va a un burdel a descifrar en los brazos de Jarifa el enigma del destino humano².

Difícil es hallar una mejor definición de ese prototipo de lecturas... Por todo ello, si no somos quiénes para rectificar hacia la gravedad azoriniana aquel fuerte combinado de dandy y revolucionario, aun parece menos lícito y consistente conjeturar, con cualesquiera intenciones, sobre cómo hubiese sido Espronceda de no mediar su temprana muerte. El está ahí, como pudo y quiso ser, para siempre.

II

Veámoslo en 1835, el año de las *Canciones*³. Espronceda ahonda en su radicalismo —no solamente político—, envuelto en una España en cambio y en donde aún todo puede parecer posible⁴. En lo literario, sus *Canciones*, con esa «Canción del

¹ La lista de despropósitos es larga y florida, como es bien sabido. Marrast entresaca expresivos ejemplos en el «Avant Propos» de su fundamental estudio, *José de Espronceda et son temps*, Klincksieck, París, 1974, pp. 9 ss. En el mejor de los malos casos, el rasgo común a cuantos quieren salvar al poeta, dejando en cuarentena al hombre, es el esquema: «Si Espronceda hubiese sobrevivido, otro sería su cantar». Todavía en 1984, en la introducción a una edición crítica de sus poemas, podemos leer: «Cuando murió, estaba a punto, como quien dice, de *sentar la cabeza* [sic], pues iba a casarse con su prometida Bernarda de Beruete, y a dedicarse a su profesión política de manera seria y regular. Parece que una continuación de su vida en este sentido hubiese desdibujado la figura de este *enfant terrible*, de este literato dinámico y atroz que quiso el destino [sic] que fuese Espronceda» (*Poesías. El estudiante de Salamanca*. Barcelona: Plaza & Janés [BCAE, 29], 1984, p. 33).

² E. CORTÓN, «Espronceda en la lírica», en *Homenaje a Espronceda*, Madrid, 1908, p. 177. Citado por PILADE MAZZEI, *La poesia di Espronceda*. Florencia: «La Nuova Italia» Editrice, 1935, p. 232.

³ Trato aquí de las cuatro canciones publicadas entre enero de 1835 y enero de 1836. «El canto del cosaco», publicado en diciembre de 1838, aunque reforzaría muchas de las conclusiones aquí expuestas y se incluye tradicionalmente en el conjunto, responde a otro momento y se desvía del carácter marcadamente individualista de las otras canciones anteriores.

⁴ Desde una década más tarde, Ros de Olano recordaba así a sus amigos Teresa Mancha y Espronceda en el año clave de 1833: «Recuerdo, amigos míos (...) recuerdo todos los detalles, el sitio y la hora en que os vi juntos por primera vez. Teresa llevaba un muy sencillo vestido morado, y un velo blanco: los hombres se paraban a admirarla, los niños la enseñaban a sus madres, y las madres los reprendían con desdén. Tú, mi buen amigo, tropezabas o dabas con el codo a todo el mundo, y la osadía de tu aspecto parecía retar a los transeúntes, las mujeres no tenían a insulto tu mirada». Citado por R. MARRAST, *op. cit.*, p. 273.

pirata» a la cabeza, reúnen por vez primera las notas más definitorias de la ruptura literaria y ética del poeta. Su popularidad y, sobre todo, su afán por alcanzarla, frente a todo *trobar clus* o todo convencionalismo hiperpoético, las alejan necesariamente de la posterior poesía maldita, si bien, al mismo tiempo, esas negaciones de la literatura anterior y su profunda voluntad distorsionadora de las buenas conciencias —todo lo byroniana que se quiera— las apuntalan como un posible precedente. Más acá de lo que no pudo ser, las *Canciones* de 1835 inauguran su romanticismo rebelde, y con él, nada menos que el romanticismo rebelde español⁵.

El pirata, el mendigo, el verdugo y el reo de muerte son un cuarteto muy del gusto romántico, como no hace falta repetir. También muy al modo romántico, se trata de cuatro voces poéticas que se expresan preferentemente desde la primera persona. Y, ya como remate, son tres o cuatro voces marginales, socialmente indeseables, con los que el romántico Espronceda puede establecer una sólida simpatía e identidad. A fin de cuentas, el autor implícito, el quinto yo subyacente, es el propio poeta romántico, entendido, claro está, como personaje, como el indudable personaje central: la voz —un tanto histriónica— que grita alto y fuerte, la conciencia sensible que denuncia, ese corsario urbano a que aspiraba a parecerse nuestro José de Espronceda.

Adelantaré que no planteo con esto una estrecha correspondencia entre personajes y autor, tan seductora como hipótesis en el caso del pirata⁶. La literatura y la vida tienen exigencias propias, y la tan cacareada sinceridad romántica no deja de ser —si de literatura hablamos— un artificio literario más. Pero si el pirata no es Espronceda —o no lo es totalmente—, ello no impide que el poema y las circunstancias de su realización se constituyan, en el marco global de su producción, como un posterior símbolo anímico y personal de sus perdidas ilusiones de libertad; o sería aun más justo, de la pérdida alegría y optimismo en esa búsqueda. Así, esa objetivación del poeta en la canción inaugural se contempla mejor con una mirada retrospectiva. Será su proyección interior al conjunto de la obra posterior un modo de iluminar el sentido profundo de aquel simbólico pirata de 1835.

Desde este punto de vista, en *El estudiante de Salamanca*, la desesperanzada Elvira verá «a lo lejos un navío / viento en popa navegar»⁷, mientras que en el personalísimo «Canto a Teresa», de *El diablo mundo*, la voz poética dedica toda una octava a su recuerdo:

⁵ Así lo señala, como ejemplo, Marrast, a partir de la definición de J. Aynard: «La *Canción del pirata* est son premier poème romantique, le premier poème romantique espagnol, dans le sens où le romantisme se définit, non comme un répertoire d'oripeaux littéraires, mais comme 'une inquiétude morale, religieuse et métaphysique', comme 'un manque de foi et non une foi', l'expression d'une sensibilité douloureuse excitée par le sentiment de la fin d'un monde» (*Ibidem*, p. 468).

⁶ Cfr. JOAQUÍN CASALDUERO, *Espronceda*, Gredos, Madrid, 1961, pp. 149 y 154: «Las cinco canciones nos entregan por medio de cinco figuras —el pirata, el cosaco, el mendigo, el reo de muerte, el verdugo— el ser moral y espiritual del poeta. El lector, sin que nada se interpusiera entre él y el poeta, sintió estar en contacto con una mente y un corazón. (...) En los mejores románticos de Europa, entre los cuales se cuenta Espronceda, esas figuras son símbolos de su vida espiritual y moral, son motivos líricos con los cuales se expresa y revela su sensibilidad, su sentimiento».

⁷ Cito el poema por la edición de R. MARRAST, José de Espronceda, *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*. Madrid: Castalia (C.C., 81), 1982, p. 99.

Mi vida entonces cual guerrera nave
 que el puerto deja por la vez primera,
 y al soplo de los céfiros süave,
 orgullosa despliega su bandera,
 y al mar dejando que a sus pies alabe
 su triunfo en roncós cantos, va velera,
 una ola tras otra bramadora
 hollando y dividiendo vencedora⁸.

«A lo lejos» o «entonces», en el preciso contexto sentimental en que se inscriben, sitúan ese símbolo de la nave como exponente de una actitud anímica ya distante, en espacio y tiempo. El pirata —uno con su nave— era en aquel entonces —1835—, como muchos han señalado ya, todo un símbolo de alegre libertad anárquica; es decir, de una libertad aún posible en comunión alegre con el mundo⁹. Pero donde esa experiencia, en principio sentimental, adquiere un tono conceptual e incluso ideológico es en el núcleo del estribillo.

El célebre estribillo, que lo es de una «canción», tiene un marcado carácter himnico y, en cuanto tal, ofrece una rotunda declaración de principios. No nos basta, en consecuencia, la tan repetida alusión a su carácter —indudable— de canto a la libertad, con el mar bravo y sin límites como principal elemento simbólico. En realidad, ese himno se constituye en profundidad como una suerte de antihimno. Más allá del canto del alegre pirata, el autor implícito, el poeta-personaje, alude a otros himnos más cercanos, y en los cuatro versos de ese estribillo se entrelazan cuatro fuertes negaciones, a una por verso.

Para Casaldüero, en él se encierran «las directrices del hombre romántico: Dios, Ley, Patria»¹⁰. Pero ¿son ésas también las «directrices» del romántico rebelde Espronceda, o las del autor implícito, o las del pirata, rebelde a todo y a todos? Enseguida lo analizaremos, pero antes conviene precisar aun más. En realidad, no son esos tres principios los únicos que aparecen, pues a ellos hay que añadir un cuarto, más que significativo en el contexto: la Propiedad, la Hacienda o como queramos titular a ese «tesoro» que encabeza la retahíla. Así visto, el estribillo nos ofrece cuatro conceptos centrales de ese himno, o mejor, de ese antihimno: la Propiedad, Dios —que en coherencia con el tono institucional dado, sería tanto como la Iglesia—, la Ley y la Patria. Son, por tanto, cuatro conceptos sustanciales, divinizados, para el pensamiento reaccionario —romántico o no— de entonces y de hoy. Espronceda, o sería más adecuado decir su poeta-personaje, los dinamita alegremente:

Que es mi barco mi tesoro,
 que es mi Dios la libertad,

⁸ *Ibidem*, p. 223. Véase el comentario de Marrast, en *op. cit.*, p. 465.

⁹ Cfr. CASALDUERO, *op. cit.*, p. 155: «El Romanticismo es una fuerza, un dinámico impulso que en lo ilimitado tiende hacia la libertad. La *Canción del pirata* es el poema del individuo, de lo individual. Un individualismo belicoso, pero su espíritu de lucha tiene un aire de juego, de deporte».

¹⁰ «Esta posesión visual del mundo contiene una canción, la canción del pirata, cuyo estribillo encierra las directrices del hombre romántico: Dios, Ley, Patria. La libertad es el Dios, la fuerza y el viento la Ley, el mar la Patria» (*Ibidem*, p. 155).

mi ley, la fuerza y el viento,
mi única patria, la mar¹¹.

Bajo esa constelación de posesivos individualizadores, el esquema resultante viene a ser algo así como un «frente a *vuestros* valores, *me* aferro a los opuestos». El barco, sólo en cuanto garante de su libre errar, constituye toda su hacienda¹². Su religión es la libertad, supremo valor que se extiende sobre los otros y se actualiza como libertad de conciencia y pensamiento sobre el texto mismo. En coherencia con ello, la libertad reclamada prescinde de las leyes sociales y escritas, mezquinas y transitorias ante el ideal de justicia que el pirata practica¹³. Sólo la fuerza —sobre la que volveremos— y el viento favorable en las velas son admitidas, pues no caben en el papel. Por fin, su *única* patria es exactamente una antipatria: la que no conoce fronteras, ni límites, ni bandera. Ni Propiedad, ni Iglesia, ni Ley, ni Patria: hermosa canción para inocentes bachilleres¹⁴.

Sin embargo, ¿es posible tal interpretación, o al menos, cabe tal rotundidad? Comencemos por los «peros», y en concreto, por el más grande del árbol romántico: la patria. Por supuesto, no podemos olvidar que el término y el concepto de patria no habían adquirido por aquel entonces el tono cuartelario o *abertzale* —tanto nos da— que hoy irradia. Es más, «Patria y libertad» es expresión favorita de sus poemas más directamente políticos¹⁵. Cualquiera podía traer a colación, por otra parte, este texto suyo tan expresivo:

El espíritu de nacionalidad que crearon las tradiciones que se dividen y esparcen con las familias juntan en un pensamiento único las diversas tendencias, las organizaciones más distintas de los habitantes de un mismo país, reúne y mancomunada los más opuestos intereses, forma una necesidad absoluta de todas las necesidades particulares, y crea, en fin, la palabra mágica *Patria*.

Tras esta primera parte, tan objetiva, Espronceda gira su enfoque hacia su pasada experiencia de exiliado:

Menester es haber vivido lejos de los suyos, con el estigma del proscrito en la frente y el corazón llagado de recuerdos, solo entre la multitud que desconfía del extraño, pobre y sin valimiento propio, y en medio de los que nacieron juntos y juntos viven, menester es haber despreciado la riqueza del extranjero, comparándola con la pobreza del suelo patrio, haber visto las mujeres pasar desdeñosas, y trayendo a nuestra memoria las que con sus miradas halagaban nuestro deseo y derramar lágrimas de envidia y de amargura, solo, infeliz, en medio de tantos

¹¹ J. ESPRONCEDA, *Poemas líricos y fragmentos épicos*, ed. R. Marrast. Madrid: Castalia (CC., 20), 1970, pp. 226.

¹² «Sólo quiero / por riqueza / la belleza / sin rival» (*Ibidem*, p. 227). «Miseria y avidez, dinero y prosa, / en vil mercado convertido el mundo», escribe en «A la traslación de las cenizas de Napoleón» (*Ibidem*, p. 273). Y en un artículo de 1841 afirma: «La Europa hoy día es una gran fábrica de trabajadores» (J. ESPRONCEDA, *Obras completas*. Madrid: BAE, 72, 1954, p. 594).

¹³ «En las presas / yo divido / lo cogido / por igual» (*Poemas líricos...*, p. 227).

¹⁴ Mazzei, en el fondo no muy distante de esta interpretación, siente la obligación de justificarla en los siguientes términos: «È il donchisciottismo elevato a norma di vita che le leggi non son fatte per me, poichè io sono l'unico depositario della giustizia in tutta la Spagna» (*op. cit.*, p. 81). Desde luego, aunque pudiese leerse así —que no parece el caso—, difícilmente cabría hablar de «donquijotismo».

¹⁵ Recuérdense las alusiones en «La entrada del invierno en Londres», «A la Patria. Elegía», «Canción patriótica», «¡Guerra!», etc.

felices, para comprender, para sentir la *Patria*, para no poder pronunciar jamás tan dulce palabra sin conmoverse¹⁶.

La «mágica palabra» se aborda, como vemos, desde dos puntos de vista diferenciados: el racional —y ella es *mágica*— y el sentimental —y entonces pasará a ser *dulce*. Pero ¿a dónde nos conduce Espronceda con ese texto? Pues ni más ni menos que al viejo ideal del iberismo político: la mancomunidad hispano-lusa, vale decir, la superación de todo nacionalismo estrecho, expresado aquí mediante la fórmula del «sí, pero».

En otros momentos, el Espronceda periodista, no condicionado por servidumbres literarias, expresará un mismo afán internacionalista. En la segunda parte del artículo anterior afirma «que nosotros militamos bajo la bandera de fraternidad y unión entre los pueblos»¹⁷. Y en el artículo titulado, precisamente, «Libertad, igualdad y fraternidad» (1836), prácticamente coetáneo de las *Canciones*, las últimas líneas apelan al futuro con estas frases llenas de presagios:

En la igualdad consiste por último la emancipación de las clases productoras, hasta ahora miserables siervos de una aristocracia tan inútil como ilegítima. Ella es sola la fianza de la Libertad, así como la fraternidad es el símbolo de su fuerza. Formen una santa alianza entre los pueblos cultos, a la manera que sus enemigos, comprendiendo mejor sus intereses, se aprietan mutuamente las manos para ayudarse a oprimirlos. Sea su primer grito el de *fraternidad* para que el triunfo de la Libertad sea cierto. Sea la *igualdad* el pensamiento fuerte que impela en su marcha a la humanidad. ¡Pueblos! Todos sois hermanos; sólo los opresores son extranjeros¹⁸.

«Patria y libertad» se expresa como «Independencia y libertad» en el poema «El dos de mayo»¹⁹, con el que se opone al «Patria, Trono y Altar» de los absolutistas y carlistas, que celebraron la segunda invasión francesa movida por la Santa Alianza y aún esperaban la tercera.

III

Pero llegados a este punto, conviene dar un giro rotundo a nuestro enfoque. En realidad, lo anterior no es ni tan necesario ni tan clarificador como pudiera parecer para la interpretación que aquí se ofrece. En pocas palabras, el meollo no está en saber si ésta se corresponde o no en profundidad con cuanto sabemos del modo de pensar de Espronceda. O dicho de otro modo: la clave no está en la «sinceridad» o en el respeto a la letra de un pensamiento político coherente, sino que esa clave, de existir, se encuentra en la coherencia interna del poema y es ésta la que condiciona el discurso ideológico subyacente, y no al revés. El proceso inverso encontraríamos en los numerosos poemas esproncedianos de corte político, donde es la servidumbre a la coherencia ideológica la que refrena y desbarata la expresión literaria.

¹⁶ J. ESPRONCEDA, «Política general» (1841), en *Obras completas*, pp. 592-593.

¹⁷ *Ibidem*, p. 598.

¹⁸ Recogido por GUILLERMO CARNERO (ed.), en su *Espronceda*. Madrid: Júcar (Los Poetas, 11), 1974, p. 100.

¹⁹ *Poesías líricas...*, p. 269.

Aquí corremos el riesgo de topar con esas peligrosísimas sirenas románticas que han llevado a tantos, descuidados, a confundir vida y literatura. Con toda su brillantez, críticos como Casaldueiro o Marrast han ido, de un modo más que arriesgado, hacia esa estrecha correspondencia entre el pirata de la canción y el propio Espronceda. La correspondencia no puede negarse, como en parte hemos visto, pero —aparte su carácter simbólico— no es ni tan mecánica ni tan estrecha, sino que se filtra a través de condicionantes literarios entre los cuales no es el menor el marco o la serie en el que el poema se inscribe. Precisamente, dado su carácter de pequeño cancionero, la confrontación detallada entre los cuatro poemas favorece, como aquí se intentará mostrar, su interpretación individualizada.

◊ Ni Propiedad, ni Iglesia, ni Ley, ni Patria, cantaría el pirata. La extremosidad del personaje del poema —tan asocial como el mendigo— favorece la extremosidad ideológica de sus propuestas. Si retomamos, desde esta otra perspectiva, la referencia del pirata a la ley —«la fuerza y el viento»—, encontraremos estrechas similitudes con el epígrafe inicial de *El estudiante de Salamanca*: «Sus fueros sus bríos, sus premáticas su voluntad», y aun más con la frase original inmediatamente anterior, elidida por el poeta: «Su ley es su espada»²⁰. Este no es más que uno de los numerosísimos engarces que emparentan a los diferentes personajes esproncedianos. Vista así la cuestión, el carácter marginal, asocial, de ambos héroes explica más que satisfactoriamente sus negaciones.

Todavía más. Cuando Espronceda traza con su pluma la palabra «ley» lo hace en el contexto ineludible de la fluida reordenación constitucional y legislativa de los años treinta. La adecuación de las leyes a la realidad social era una cuestión más que polémica para un liberal exaltado, como puede comprobarlo cualquier lector de Larra. Pero aquí se trata de mostrar cómo la coherencia literaria manda sobre la coherencia ideológica, y para ello, precisamente, podemos acudir a Larra. En su artículo titulado «Los barateros» podemos encontrar un ejemplo cercanísimo a la negativa del pirata esproncediano. Allí, al hilo de un incidente con muerte, sucedido en la cárcel, Larra expone una visión de las leyes realizada con el mismo perspectivismo del pirata:

Los hombres no pueden vivir sino en sociedad, y desde el momento en que aquella a que pertenecían parece segregarlos de sí, ellos se forman otra fácilmente, con sus leyes, no escritas, pero frecuentemente notificadas por la mano del más fuerte sobre la frente del más débil. He aquí lo que sucede en la cárcel. Y tienen derecho a hacerlo. Desde el momento en que la sociedad retira sus beneficios a sus asociados; desde el momento en que, olvidando la protección que les debe, los deja al arbitrio de un cómitre despótico; desde el momento en que el preso, al sentar el pie en el patio de la cárcel, se ve insultado, acometido, robado por los seres que van a ser sus compañeros, sin que sus quejas puedan salir de aquel recinto, el detenido exclama: «Estoy fuera de la sociedad; desde hoy, *mi ley es mi fuerza, o la que yo me forje aquí*»²¹.

²⁰ *El estudiante de Salamanca...*, p. 87 y n. 1.

²¹ M. J. DE LARRA, «Los barateros» (1836), en *Artículos*, ed. C. Seco Serrano. Barcelona: Planeta, 1981, pp. 527-528.

Si se quiere, todo ello —Lista nos valga— es una cuestión de decoro. Tampoco el parlamentario Espronceda haría totalmente suyas aquellas pasotadas del mendigo:

Y do quiera
vayan leyes,
quiten reyes,
reyes den²².

Tan «sincero» es el uno como el otro, y tan hijos de su padre artístico, por más que la guapura y gallardía del pirata nos inviten a afirmar que salió que ni pintado al padre. Conviene, pues, subrayar cómo «La canción del pirata», sin dejar de inscribirse en la órbita de las ideas políticas de Espronceda, responde menos linealmente a éstas en cuanto se deja llevar por exigencias de orden literario, tanto en el lenguaje, como en el tono o en la adecuación de los contenidos al tipo de personaje escogido²³.

Por supuesto, lo anterior no significa que podamos nosotros relativizar o negar a nuestra vez aquellas cuatro fuertes negaciones, porque, se miren como se miren, permanece íntegro su carácter revulsivo. Y más aun, la coherencia literaria e ideológica de esta canción se proyecta, como en parte hemos visto y todavía veremos, más allá de su propio texto. Volvamos, por tanto, a analizarla, como en páginas arriba, desde su proyección y retrospección en el conjunto de la obra esproncediana; y ahora sí, en su relación natural con la serie de las canciones coetáneas.

El Espronceda posterior no renegará del viejo himno de juventud. Simplemente, como a tantos otros románticos europeos, el gusano del desengaño le irá royendo su anterior optimismo. Por ello, para ese futuro Espronceda el pirata asumirá entonces valores nostálgicos, ausentes en el texto de la canción de 1835. En el desencanto de don Félix de Montemar podemos vislumbrar la imagen del naufragio del *Temido*, y don Félix mismo será náufrago a través de un tiempo —vital y literario— en que ya ni el mar puede ser espacio de libertad²⁴. Y si el pirata queda como símbolo interiorizado de aquel impulso alegre, ahora el poeta —ese personaje central— va

²² *Poesías líricas...*, p. 239.

²³ Ya Gil y Carrasco, tras su comentario de las *Canciones*, añadía: «Vienen detrás las poesías que el señor Espronceda ha llamado *históricas*, título que en nuestro entender algo mejor les cuadra que no el de *políticas*, porque si bien van todas enlazadas con nuestros sucesos y desdichas políticas, el autor ha tenido la suficiente discreción para ceñirse a la idea general y luminosa de la emancipación común, sin descender nunca a las miserias de los partidos y a la ruindad de los intereses individuales. Por esta conducta merece el parabién de cuantos tengan en algo la dignidad del arte, pues si como hombre puede seguir el camino que le plazca, como poeta pertenece a la humanidad y al porvenir» (E. GIL Y CARRASCO, «Poesías de don José de Espronceda», en *Obras completas*, ed. J. Campos. Madrid: BAE, 74, 1954, p. 495). Carnero, al comentar la última parte de esta cita, escribe: «Comentario muy juicioso; la Historia demuestra, antes y después de Espronceda, que la ideología es difícilmente poetizable, porque o bien genera un lenguaje meramente expositivo y antipoético, o bien permite mínimas transformaciones en dicho lenguaje para que su función de 'comunicación' no se vea distorsionada por oscuridades y ambivalencias, para lo cual las transformaciones son admisibles desde el momento en que exhiben un elevado grado de lexicalización, que garantice su descodificación unívoca y automática» (G. CARNERO, *op. cit.*, pp. 30-31). Si el lector ha conseguido llegar hasta el final de esta nota, agradecerá que no discutamos matices.

²⁴ Todos los ejemplos que aduce Marrast sobre el motivo *nave=vida* conducen progresivamente, como él mismo señala, a la amargura y la desilusión (*op. cit.*, pp. 465-467). El motivo, por otra parte, antes que romántico y byroniano, es de filiación clásica y horaciana.

a alimentar su pesimismo —en absoluto pasivo— con un diferente personaje simbólico, si bien coetáneo del pirata: el mendigo. Vaya donde vaya, don Félix, como el mendigo, siente el acoso del mundo real, pero también el de sus propios ideales y recuerdos. Para entonces, la renuncia, teñida de ironía, es el único y difícil camino para sentirse libre: renuncia interna y externa, de un mundo insoportablemente real, con el que no caben lazos firmes, y renuncia también de toda proyección personal hacia el pasado o el futuro. Y mientras tanto, al fondo del cuadro, el verdugo, llevado a la última consecuencia de su papel, llegará a ser por fin el rey de este diablo mundo²⁵.

Habría así una coherente filiación entre los héroes de cada momento. Los yoes de las *Canciones* son un primer hito rebelde, pero hito que servirá de base para profundizar más adelante, en pleno titanismo romántico, sobre esas rupturas iniciales.

Pese a las apariencias, la coetaneidad de las *Canciones* no implica aún graves contradicciones entre las posturas de cada uno de los yoes. Desde luego, la alegría libertaria del pirata parece casar mal con la actitud cínica y desengañada del mendigo, o con el patetismo del verdugo o del reo. Sin embargo, todas esas actitudes participan de un mismo fondo común de rebeldía ante los condicionantes sociales. Podríamos adelantar que las diferencias lo son, ante todo, de posición frente a esos condicionantes, de perspectiva social.

Desde luego, cualquier interpretación simbólica que se proponga para esos personajes debe partir necesariamente del marco social, referencia obligada para un romántico rebelde como Espronceda. Ya Guillermo Carnero, en 1974, situaba en su justo lugar esta cuestión, frente a Casaldüero, quien proponía que no se leyese los poemas «como trasunto social»²⁶. Para ello, bastaría acudir a las diferentes reseñas que de su amigo escribió Gil y Carrasco. Por ejemplo, en 1840 afirmaba:

Si la literatura ha de ser el reflejo y expresión de su siglo, para corresponder a su misión, forzoso es que la nuestra retrate las penas, los temores, las esperanzas y disgustos que sin cesar nos trabajan. De otro modo no la comprenderíamos²⁷.

²⁵ «Ya más alto que el grande, que altivo / con sus plantas hollara la ley, / al verdugo los pueblos miraron / y mecido en los hombros de un rey (...) / Que el verdugo / con su encono / sobre el trono / se asentó. / Y aquel pueblo / que tan alto le alzara bramando, / otro rey de venganzas, temblando, / en él miró» (*Poesías líricas...*, pp. 242-243).

²⁶ CASALDUERO, *op. cit.*, p. 153 y ss. Por su parte, Carnero, en línea con su cita anterior, opina: «El éxito logrado en estos poemas es prueba palpable de que la ideología es sólo posible en una obra de arte cuando queda, por así decirlo, implícita aunque descifrable, y el artista, sea consciente de ello o no, nos propone la repercusión en su sensibilidad de esa ideología en vez de la repercusión de la ideología misma. Se equivocan, pues, quienes pretendan que estos cinco poemas han de ser leídos no como poemas sociales sino como símbolos de la vida espiritual de su autor. Precisamente porque admitieron ambas perspectivas en el momento de ser escritos, y porque consecuentemente fue mínima la coartación impuesta por las ideas al lenguaje poético, son estupendos poemas y políticamente más efectivos que el *Epitafio a Guardia* o el *Soneto a Torrijos*, para quien sepa y pueda leerlos» (CARNERO, *op. cit.*, p. 36). Baste traer aquí, paciente lector, el recuerdo de Theodor W. Adorno.

²⁷ E. GIL Y CARRASCO, *op. cit.*, p. 491. Y el mismo Gil, en 1839, reseñaba así una conferencia de Espronceda: «Se ve, de consiguiente, que la poesía se enlaza con todos los conocimientos humanos y que significa en su verdadero sentido 'la expresión del estado moral de la sociedad'. El poeta, pues, y la poesía, dueños del mismo elemento que el guerrero maneja, marcan, lo mismo que él, sus épocas en la Historia, con la diferencia, sin embargo, de que el poeta no ha menester más ejércitos ni compañeros que su inspiración para cumplir su misión sobre la tierra» (*Ibidem*, p. 571).

La «misión», en nuestro caso, se tiñe de rebeldía denunciatoria. Las manifestaciones concretas de la rebeldía son el punto de variación entre los personajes, pero dependen, como antes adelantaba, no tanto de su mayor o menor cercanía espiritual al poeta, sino de un especial perspectivismo social. Por resumirlo en pocas palabras, el pirata está *fuera* de la sociedad, el mendigo en los *márgenes*, el verdugo es ya *instrumento* social y, por fin, el reo de muerte está *encerrado* en lo más hondo y sin salida. A cada una de esas cuatro posiciones corresponde un concreto estado de ánimo o un carácter: exterioridad/*alegría*, marginalidad/*cinismo*, instrumentalización/*asco u horror* y encierro o condena/*patetismo*.

Todo esto se corresponde, por otra parte, con un descenso progresivo en los márgenes de libertad de cada uno de los personajes, lo cual constituye su principal rasgo definidor²⁸. Resulta curioso comprobar, dicho sea al margen, cómo esa gradación desde la alegre libertad al patetismo sentimentaloides es también una gradación en la calidad literaria, y sirva solamente el juicio crítico casi unánime como justificación de esta rápida valoración.

Admitido ese particular fondo social, éste no debiera conducirnos a una lectura estrictamente realista, o para entendernos, social-realista. Obviamente, la piratería quedaba como simple tema literario, cargado de resonancias, para aquellos españoles. Pero tampoco podrían decirnos mucho de la especificidad literaria del mendigo los problemas de asistencia social o de mendicidad que sufría el Madrid de aquellos años treinta²⁹. Aunque, por supuesto, algo más cercana al personaje del verdugo —y, claro está, del reo— era la polémica sobre la pena de muerte³⁰. Y fijémonos, una vez más, cómo también aquí se establece una gradación desde el plano más simbólico y abstracto al más realista y cercano.

Ese plano simbólico de las *Canciones*, en absoluto exclusivo del pirata, constituye quizás el aspecto más interesante del ciclo. En definitiva, el fondo social, real e inmediato del mendigo, el verdugo o el reo son plataformas sólidas para el salto a un orden de ideas más complejo literariamente.

Tenemos así cuatro ubicaciones sociales diferentes, en correspondencia con cuatro caracteres dominantes. En la dialéctica conflictiva de esos personajes con la sociedad y sus valores, ésta, a su vez, se refleja en ellos. En el caso del pirata, su reacción está claramente definida por el nombre del barco: el *Temido*. Desde ese mismo punto de vista, lo más destacable en los casos del mendigo y del verdugo es su doble y contradictoria condición de *necesarios* y *odiados*. Su situación respecto a la sociedad, a «ellos», los otros, implica que ambos términos marchen estrechamente unidos. Uno y otro, por más repugnantes que resulten, son necesarios para el mantenimiento del orden social injusto: el uno, como instrumento de una caridad

²⁸ No lo entiende así CASALDUERO, para quien tanto el pirata como el mendigo alcanzan los mismos resultados de libertad, si bien por medios diferentes (*op. cit.*, pp. 162-163).

²⁹ Cfr. R. Marrast, *op. cit.*, p. 472.

³⁰ Cfr. el tantas veces citado artículo de LARRA «Un reo de muerte» (1835), en *op. cit.*, pp. 373-379, donde encontraremos más argumentos para lo dicho anteriormente sobre las leyes. Respecto al parentesco literario de nuestros personajes con los de Béranger, ya los críticos citados lo han situado en su justo lugar.

degradante — incompatible con la justicia —; el otro, como «instrumento del genio del mal»³¹, del rencor vengativo de la sociedad. Esa misma necesidad, esa oscura e inconfesable necesidad, los hace ser, a la vez, odiados en cuanto emblemas denunciatorios de la injusticia dominante.

Pero esto no basta. En la configuración definitiva de los poemas tiene importancia esencial, como parece evidente, la perspectiva de la primera persona. En este caso, importa el modo cómo esos dos tipos interiorizan en su personalidad la conciencia de su carácter contradictorio, más allá de su papel social. En realidad, su personalidad definitiva y su constitución simbólica se configuran por su modo de responder a esa actitud ambivalente.

¿Qué devuelven ellos? ¿Qué expresan esos yoes bajo los que respira, inevitablemente, el yo denunciador del poeta, constituido en actor? Devuelven, como en el espejo de la madrastra, la faz más negativa del orden social constituido, y lo hacen, además, con ostentación, con provocación incluso³². Al revelar su rostro más fiero, sus harapos y mal olor, sus manos ensangrentadas, arrojan a la luz más cruda — más provocativa — aquello que los otros quieren ocultar y aun ocultarse a sí mismos. De este modo, lo realmente perturbador en sus actividades no surge de una imagen combativa — como era el caso del pirata —, sino de la profundización en los estereotipos que les han sido adjudicados. Paradójicamente, cuanto más sean ellos en su papel, cuanto más racionalicen y perfeccionen el estereotipo, más desnuda e irracional surgirá la necesidad social que los impulsa.

IV

Si nos preguntamos algo más sobre el funcionamiento de los poemas como artilugios de provocación, descubriremos al poeta empeñado en huir de los jardines líricos al uso para arrojar luz en los desagües. Y ello, de varios modos.

Habría un modo directo, el de la cruda imprecación, el de la llamada inmediata a la conciencia, que no falta en estos poemas, pero que cabe mejor en otros, sea «A la traslación de las cenizas de Napoleón», sea «El dos de mayo». Otro modo muy frecuentado en «El verdugo» y, sobre todo, en «El reo de muerte», es la apelación patético-sentimental, inevitable en el gusto de la época, pero de más que dudosos resultados literarios³³. Sin embargo, como vamos viendo, por encima de la apelación directa o la patético-sentimental, los modos más interesantes que encontramos tienen mucho que ver con el ejercicio de la ironía³⁴.

³¹ «Así a mí, instrumento del genio del mal / me arrojan el hombre que traen a morir» (*Poesías líricas...*, p. 241).

³² Es difícil admitir una lectura como la que hace Mazzei para el caso del mendigo: «È la tranquillità e la ricchezza di Diogene questa, non la rivolta sociale» (*op. cit.*, pp. 88-89).

³³ Y, curiosamente, eso lo sabe muy bien el mendigo, cuando, más allá de toda estética, explota el fácil sentimentalismo burgués, simple válvula de escape.

³⁴ Y ello, aunque la ironía — distanciadora por naturaleza — parezca reñida con el máximo acercamiento del modo patético-sentimental, ambos presentes en un mismo poema. Cfr. GIL Y CARRASCO, *op. cit.*, p. 494: «A esto pudiéramos llamar jugar con el corazón de los lectores, porque tránsito tan repentino, y al mismo tiempo tan lógico, de la desesperación a la ternura, y de una versificación nerviosa, constante y descarnada a otra llena de unción, de amor y de suavidad, no es fácil de concebirse, cuanto más de ejecutarse». Como señala Gil, la coexistencia de ambos modos, a manera de ducha escocesa sobre el lector, no dejaría de ser un cuarto modo.

Líneas arriba hablaba de provocación. Es, si se quiere, una curiosa modalidad romántica del *épater le bourgeois*. Aquí el yo del poeta-personaje emerge con fuerza sobre el conjunto de las voces, armado de su arte como un demiurgo agresivo, consciente de su marginalidad respecto a la poesía estetizante, tranquilizadora o moralista. El poeta acusador se presenta como un otro; el otro —el verdugo, el mendigo— desean ser vistos, a su vez, como ese otro especialísimo que es el lector, el «hypocrite lecteur, -mon semblable, -mon frère!» Así, los marginales, la cara oscura de la sociedad, los desarraigados y malditos, se nos aparecen irónicamente con la mueca descarnada de los bienpensantes, los instalados, las conciencias tranquilizadas por siglos de blanqueo.

«Mío es el mundo: como el aire libre, / otros trabajan porque comà yo»³⁵, comienza el monólogo del mendigo. ¿Cinismo? Sí, claro, pero no sólo porque aparezca en labios de un mendigo; también, y ello es más hiriente, porque la frase se correspondería de un modo más lógico con una hipotética «Canción del rentista», extremo opuesto en la escala social. Y ya en el límite de esta actitud, el verdugo, aupado sobre su carnadura real —sociológica, si se quiere—, alcanzará la dimensión simbólica del poder, será «otro rey de venganzas», y con ambivalente orgullo podrá afirmar su entronizada genealogía: «en mí vive la historia del mundo»³⁶. O el verdugo es el rey, o el rey será el supremo verdugo.

Como para Larra, los supuestos contrarios se anulan: el orden es el desorden —la ordenación de la injusticia—, el verdugo es la víctima, los vivos son los muertos. «Un vértigo espantoso se apoderó de mí, y comencé a ver claro. El cementerio está dentro de Madrid. Madrid es el cementerio»³⁷. ¿Qué sucede? Larra llama necios a los transeúntes:

¿Os movéis para ver muertos? ¿No tenéis espejos por ventura? ¿Ha acabado también Gómez con el azogue de Madrid? ¡Miraos, insensatos, a vosotros mismos, y en vuestra frente veréis vuestro propio epitafio! ¿Vais a ver a vuestros padres y a vuestros abuelos, cuando vosotros sois los muertos?»³⁸

Pero la palabra no es necedad, sino hipocresía. «Mala conciencia», la denomina Marrast, en nuestro caso, con buen criterio³⁹. Falsa conciencia, podríamos decir nosotros. La ideología dominante sirve como encubridora de todas las feas excrecencias que ese mismo orden dominante genera: desigualdades extremas, castigos inhumanos, en última instancia se presentan, no como desorden humano, sino como parte necesaria del orden divino. La clave está en cerrar los ojos y en pasar de largo ante los sepulcros blanqueados.

Espronceda pretende lo contrario: devolverle a la literatura su función de revulsivo, desmontar literariamente esas entelequias, buscar y mostrar el envés de las apariencias. En este juego de espejos, ¿quién aprieta el nudo sobre el cuello de la

³⁵ *Poesías líricas...*, p. 235.

³⁶ *Ibidem*, p. 243.

³⁷ M. J. de LARRA, «El día de difuntos de 1836», en *op. cit.*, p. 565.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ «Denuncia la actitud hipócrita de los acomodados para con los pobres y la mala conciencia de los ricos que rescatan su egoísmo farisaico con una limosna o una caridad interesada y episódica» (R. MARRAST, en su introducción a *Poesías líricas...*, p. 38).

víctima?, ¿quién se goza cuando la hermosa aspira su punzante mal olor?, ¿quién disfruta en su horror?, ¿quién destruye los preceptos literarios del «buen gusto»?

El tormento que quiebra los huesos
y del reo el histérico ¡ay!
y el crujir de los nervios rompidos
bajo el golpe del hacha que cae,
son mi placer
y al rumor que en las piedras rodando
hace, al caer,
del triste saltando
la hirviente cabeza de sangre en un mar,
allí entre el bullicio del pueblo feroz
mi frente serena contemplan brillar,
tremenda, radiante con júbilo atroz⁴⁰.

No es gratuita esa especial delectación morbosa en los detallés, en los sonidos sucesivos del tormento, en el regodeo del ritmo y las aliteraciones, en la imagen desbordante de la sangre, en la expresión de placer ante el trabajo —asalariado— bien cumplido... Más allá de la provocación inmediata, el hipócrita lector ha de verse transustanciado en ese repugnante placer a que lo conduce, tras abandonar el tono patético inicial, su guía y servidor, el verdugo. Si no el infierno, bien podría decir éste que los verdugos son los otros.

Y el mismo esquema, el impulso provocador, alimenta la figura del mendigo. En su cínico discurso abundan los pensamientos religiosos: «Y es pecado / la riqueza, / la pobreza / santidad»⁴¹. Y esa santidad connatural lo mueve a cumplir con su deber:

Y a la hermosa
que respira
cien perfumes,
gala, amor,
la persigo
hasta que mira,
y me gozo
cuando aspira
mi punzante
mal olor⁴².

Porque, entendámoslo bien, con ello recuerda a los ricos «cuán cerca habitan / el gozo y el padecer»⁴³...

Ese especial tono provocador falta en los poemas del pirata y el reo, los dos extremos, si bien el pirata adopta ese aire de desafío a la norma que todos advierten y, en el otro caso, al reo se nos lo dibuja joven, horas antes de su muerte a manos

⁴⁰ *Poesías líricas...*, p. 242.

⁴¹ *Ibidem*, p. 237.

⁴² *Ibidem*, p. 237-238.

⁴³ *Ibidem*, p. 238.

del «verdugo placentero»⁴⁴, pero bien arropado con todos los irónicos consuelos de la religión: un altar, un crucifijo, un viejo fraile agonizante y somnoliento, el estribillo mismo, que promete hacer bien «por el alma / del que van a ajusticiar»⁴⁵...

En el caso del pirata, siempre dentro del gusto romántico por los contrastes violentos, la ironía se realiza preferentemente por la inversión. Ya hemos visto cómo el estribillo es un sabio ejercicio de inversión en el que se apela a la Propiedad, Dios, la Ley y la Patria para negarlas de hecho. El mismo pirata es, en sí mismo, la negación por inversión de los valores establecidos sólidamente en tierra firme: «rey», pero «rey del mar», ese mar «a quien nadie impuso leyes»⁴⁶... Y la inversión, como hemos visto, adquiere tono sarcástico en los casos del mendigo y del verdugo. «Mío es el mundo», afirma el mendigo, y con agrio humor lo explica y pone su puntilla a la interesada caridad de los «otros»: «sin ver son mías sus riquezas todas, / que mina inagotable es el pedir»⁴⁷. A su vez, el verdugo inicia su monólogo presentándose como víctima: «De los hombres lanzado al desprecio, / de su crimen la víctima fui»⁴⁸.

Si antes citábamos a Larra como delbelador de la hipocresía social, aun podríamos acudir de nuevo a sus palabras. En ese año 1835, al final de su artículo titulado «La sociedad», exclama:

Esa es la sociedad; una reunión de víctimas y de verdugos. ¡Dichoso aquel que no es verdugo y víctima a un tiempo! ¡Pícaros, necios, inocentes! ¡Más dichoso aun, si hay excepciones, el que puede ser excepción!»⁴⁹

V

Tras la denuncia, en sus diferentes modos, ¿queda alguna propuesta? Robert Marrast, tras su análisis, muestra la conciencia del mundo ideológico de las *Canciones*:

Apparaissent un certain nombre d'idées témoignant d'une vision du monde parfaitement cohérente: absence de sentiment religieux; morale fondée sur le respect de l'homme; dénonciation de valeurs reposant en réalité sur l'hypocrisie, la lâcheté ou l'inconscience, de rites ou de pratiques routinières constituant une série d'alibis formalistes; condamnation des «bons sentiments» aux origines peu avouables, des entraves et des contraintes imposées pour maintenir envers et contre tout un ordre que le poète juge dérisoire et artificiel»⁵⁰.

Todo ello forma el tejido ideológico implícito sobre el que se urden los cuatro poemas, es decir, sobre el que Espronceda avanza hacia un universo plenamente literario, en el que las ideas valen en cuanto superan y se determinan en la prueba

⁴⁴ *Ibidem*, p. 232.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 229 ss.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 227 y 226.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 235, 237.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 240.

⁴⁹ M. J. DE LARRA, *op. cit.*, p. 323.

⁵⁰ R. MARRAST, *op. cit.*, p. 481.

de la expresión. En un sentido lato, por medio de éstos y otros modos⁵¹, las *Canciones* hablan insistentemente de la libertad, bien como valor humano o social, bien como libertad del artista ante su oficio. La libertad es el motivo recurrente, sin duda, pero en los poemas también se muestran diferentes maneras de ejercerla o diferentes maneras de carencia, según cuál sea la posición de cada uno de los yoes.

Desde la perspectiva externa y ágil del pirata, la libertad aparece como un goce de ser y actuar más allá de los límites, incluso al filo del riesgo, pues para el *foras exitus* la libertad total es inseparable de su dignidad, y ésta se asocia necesariamente a la lucha. Desde la perspectiva del mendigo, en los aledaños de la sociedad, la libertad aparece como fruto del despojamiento y la indiferencia, como ruptura de trabas inmediatas por la renuncia, pero una renuncia ni ascética, ni estoica, ni cristiana, sino cínica y total, tanto de lo material como de lo abstracto. Y esa libertad será, por otra parte, incomprensible y hasta escandalosa para el burgués bienpensante: no sólo porque lo es del que nada tiene, sino, mucho peor, porque es la libertad del que nada desea, ni siquiera la propia salvación⁵². Por fin, el verdugo y el reo, encerrados en su obscena complementariedad, afirmarán idealmente la libertad mediante su propia incapacidad para alcanzarla, como metáfora que son —recuérdese a Larra— de la sociedad y el poder. Al cabo, la libertad —multiforme, personal, ética, literaria— será el gran reto lanzado por el autor implícito, por el personaje del poeta, el gran marginado, el corsario urbano, frente a la pazguata sensibilidad de los otros.

Si quisiéramos resumir buena parte de lo dicho, podría sintetizarse en un cuadro como el siguiente:

	PIRATA	MENDIGO	VERDUGO	REO
Situación social	fuera	en los márgenes	instrumento	víctima
Ambito de actuación	libertad		poder	
Determinación anímica	alegría	cinismo	horror y asco	patetismo
Respuesta social	inasible y temido	necesidad / desprecio y odio		caridad hipócrita
Respuesta del personaje	inversión e ironía		apelación patético sentimental	
	provocación directa			
Valores globales	+ ironía, simbolismo, libertad –			

⁵¹ Y de otros, como puede ser la versificación, clave importantísima para su popularización y que otros autores han analizado bien.

⁵² «Y un asilo donde quiera, / y un lecho en el hospital / siempre hallaré, y un hoyo donde caiga / mi cuerpo miserable al expirar» (*Poetas líricos...*, p. 239).

En fin, cuando la época de las *Canciones*, los límites a rebasar, las fronteras de la ruptura, podían parecer aún frágiles y cercanos. Ya Casaldüero señaló en su día cómo estos poemas básculan en torno a la polaridad individuo-sociedad⁵³. Incluso el mendigo, con un pie dentro y otro fuera, ejemplifica la posibilidad de ese tránsito. Su heredero, don Félix de Montemar, ya tropezará con unos límites metafísicos que para él son aún desconocidos. Porque más adelante, cuando las esperanzas revolucionarias se alejan y, al tiempo, Espronceda radicaliza aun más sus presupuestos políticos, el muro simbólico de la realidad adquiere dimensiones cósmicas; esas mismas que convierten en mártir al rebelde don Félix; esas mismas que ahogan la inocente y espontánea alegría de Adán.

La actitud cínica y despojada del mendigo será la única posible cuando las fronteras parecen más inexpugnables que nunca y es más opresivo el acoso de la tozuda realidad. Desgraciadamente, Espronceda no tendrá tiempo para avanzar por ese camino, que es el de la poesía moderna. Sin embargo, y mucho antes, en las *Canciones* no deja de respirarse una atmósfera de provocativo optimismo. Vistas desde nuestra perspectiva, muestran ese indefinible encanto del romanticismo, a un mismo tiempo tan cercano a nuestra conciencia de modernidad y, sin embargo, con esa pérdida inocencia de los primeros pasos. Desde ese punto de vista, hay en ellas mucho de placer —a veces, casi ingenuo— por la transgresión, e incluso, en algún momento, vislumbramos una fascinación por el Mal perfectamente moderna que aleja los poemas de todo doctrinarismo⁵⁴. La literatura, en su juego de creación y destrucción, asume así su valor de termita de lo integrado, de lo excesivamente codificado, de interrogadora del futuro, sin temor, como el pirata mismo, a los límites.

⁵³ «Si consideramos de nuevo en su conjunto los cinco poemas esproncedianos vemos establecerse una polaridad entre el individuo (*Pirata, Mendigo*) y la sociedad (*Reo, Verdugo*), que tiene como centro la degradación de Europa» (*op. cit.*, p. 170). La última alusión se explica porque Casaldüero incluye en su análisis el «Canto del cosaco».

⁵⁴ Cfr. el comentario de Bataille sobre Sartre, a propósito de Genet: «Revelar en la libertad el Mal, se opone a una forma de pensar convencional, conformista y tan generalizada, que su impugnación no se concibe. Sartre en primer lugar negará que la libertad tenga que ser necesariamente el Mal. Pero valora la 'sociedad productiva' sin haber reconocido su naturaleza relativa: sin embargo, ese valor es relativo al consumo, incluso al consumo improductivo, es decir, a la destrucción. Si buscamos la coherencia de estas representaciones, en seguida se echa de ver que la libertad, incluso después de destacadas sus posibles relaciones con el Bien, se halla como Blake dice de Milton, 'del lado del demonio sin saberlo'. El lado del Bien es el de la sumisión, el de la obediencia. La libertad es siempre una apertura a la rebelión y el Bien se vincula con el carácter cerrado de la regla» (G. BATAILLE, *La literatura y el Mal*, 3.ª ed. Madrid: Taurus, 1977, p. 144). Y ya por último, podrían traerse a colación las palabras de Adorno sobre lo feo en arte, esa categoría central de lo moderno: «Entre los derechos de quienes tienen que pagar el precio de la cultura está el de rebelarse contra la totalidad afirmativa ideológica, apropiándose como imagen la de esas máculas de la *mnemosyne*. El arte tiene que convertir en uno de sus temas lo feo y proscrito: pero no para integrarlo, para suavizarlo o para reconciliarse con su existencia por medio del humor, más repulsivo aquí que cualquier repulsión. Tiene que apropiarse lo feo para denunciar en ello a un mundo que lo crea y lo reproduce a su propia imagen, aunque sigue fomentando la posibilidad de lo afirmativo como complicidad con el envilecimiento, fácilmente cambiada en simpatía por lo envilecido (...). El imperio hitleriano, y toda la ideología burguesa en general, nos ha dado la prueba de ello: cuantas más torturas se administraban en los sótanos, más cuidado se tenía de que el tejado estuviera apoyado en columnas clásicas» (Th. W. ADORNO, *Teoría estética*. Barcelona: Orbis, 1983, p. 71).

Otras respuestas nos daría el Espronceda parlamentario o el Espronceda periodista, pero afortunadamente no las mezcla en sus mejores momentos. Cada uno de los muros, cada una de las fronteras, se socava de modos diferentes.

Mucho se le ha perdonado la vida a Espronceda en nuestro siglo, a diferencia de otras de las escasas grandes figuras poéticas de nuestro diecinueve. Al final, queda aquí una propuesta: reavivar los rescoldos del incendio, devolverle su rostro más querido —su personaje— al poeta, desechar por penúltima vez el rostro ficticio de los retratos póstumos, afirmarlo tal cual quiso ser él y fue frente a «ellos», los otros, los de la falsa conciencia, los bienpensantes, toda suerte de beatos falsos. Aunque sólo fuera por eso, tenemos tan pocos malditos...