

## EL DISCURSO METAPOÉTICO EN *EL DIABLO MUNDO*

LUIS CAPARRÓS ESPERANTE  
Universidade da Coruña

### 1. LAS DOS CARAS DEL POEMA

El relato de cómo el viejo se convirtió en otro Adán discurre bajo un argumento paralelo que nos habla de la misma literatura y de los esfuerzos del poeta, auténtico protagonista de esta historia, para decir la realidad. Esta idea tan simple en apariencia tiene una compleja materialización en el texto, desde luego, pero permite reducir a un molde interpretativo coherente muchas de las supuestas incoherencias del poema. Llama la atención, en cualquier caso, la insistencia con la que los versos del poema recalcan en problemas de lenguaje poético y resulta fácil leer en esa insistencia la incertidumbre del poeta consciente ante el desgaste del repertorio retórico de su época y, por tanto, del suyo propio. Los críticos han venido observando con curiosidad esa insatisfacción de quien, por otra parte, es considerado el máximo representante de nuestra escuela romántica. Isabel Román, por ejemplo, concluye así su análisis de esta obra:

Poema de revuelto asunto, polimétrico, de distintos registros lingüísticos y literarios, posiblemente no dé la talla como compendio del mundo, pero sí como compendio y tratado poético. Y no porque recoja múltiples posibilidades expresivas, sino porque marca el final de un período, el romántico, e indica, para sustituir el agotamiento de sus procedimientos, los posibles caminos por los que había de discurrir la poesía <sup>1</sup>.

Si la entiendo bien, Román sugiere que el poema se bifurca desde su raíz en dos planos-compendio: el de la humanidad —con sus problemas— y el de la expresión literaria —con los suyos propios—. Con esa idea, conti-

---

<sup>1</sup> ISABEL ROMÁN GUTIÉRREZ, «Sobre *El Diablo Mundo* de Espronceda», *Revista de Estudios Extremeños*, 44 (1988), p. 759.

núa reflexiones anteriores de Jenaro Taléns, quien allá por los años setenta –«circunstancia» bien marcada en su trabajo– había definido el poema de Espronceda como una «aventura del lenguaje»<sup>2</sup>. Para Taléns, la irrupción en el Canto I de una voz autorial, superpuesta a la puramente narrativa, desataría ese desdoblamiento:

Este distanciamiento (obtenido mediante una muy clara separación autor/narrador) introduce un desdoblamiento en la misma historia: Por una parte se narran unos hechos (la situación de un viejo, su sueño posterior, etc.), por otra la relación que en todo momento une al escritor con su escritura, exponiendo de modo simultáneo la raíz simbólica que dicha narración y dicha relación (dicho desdoblamiento en suma) comportan<sup>3</sup>.

Jaime Gil de Biedma, antes aun, en 1966, apuntaba muy de pasada y de modo absolutamente sugerente ese doble plano: «Lo mismo que el *Don Juan* de Byron, *El Diablo Mundo* aspira a ser a la vez un poema épico y un monólogo personal»<sup>4</sup>.

Después veremos los posibles matices de todas estas opiniones. De momento, éste es el terreno sobre el que se despliega ante nosotros, lectores, el doble discurso de *El Diablo Mundo*. Podríamos comprobarlo de cabo a rabo del poema, aunque su plasmación más evidente quizá se dé en el Canto I, cuya importancia excepcional en cuanto síntesis de posibles alternativas líricas, en aquel momento histórico de crisis, ya fue bien resaltada en los mismos años setenta por Guillermo Carnero<sup>5</sup>. El Canto I está regido todo él por una preocupación esencialmente retórica, por más que se desperdigen en su interior las denotaciones de signo contextual, sean éstas políticas, literarias, sociales, etc. Esa abundancia de reflexiones heterogéneas –sobre objeto no necesariamente literario– viene exigida en realidad por el principio metarretórico que domina la génesis escritural del canto, sin alcanzar a situarse ellas mismas en su hipotético centro de preocupaciones<sup>6</sup>. Con diferencias de intensidad, la idea es válida para el conjunto del poema.

<sup>2</sup> JENARO TALÉNS, *El texto plural. Sobre el fragmentarismo romántico: un lectura simbólica de Espronceda*, Universidad de Valencia, Valencia, 1975, p. 67.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>4</sup> JAIME GIL DE BIEDMA, «El mérito de Espronceda», en *El pie de la letra. Ensayos completos*, Crítica, Barcelona, 1994 [1966], p. 296.

<sup>5</sup> GUILLERMO CARNERO, *Espronceda*, Júcar, Madrid, 1974, pp. 77-78: «Este Canto I de *El Diablo Mundo*, verdadero hito de la poesía española de todos los tiempos, [...] es origen de la poesía contemporánea castellana: de Campoamor y de Bécquer» (*op. cit.*, pp. 77-78).

<sup>6</sup> Piénsese, como ejemplo cercano en el tiempo, en el capítulo siete del *Ulyses*, de Joyce, donde, como se recordará, el discurso narrativo mediante el que se cuentan los hechos se comenta y se dice a sí mismo a la vez, al ser parodia de fórmulas retóricas más o menos periodísticas.

En una lectura desde la superficie, ese segundo plano parece seguir la natural tendencia romántica a una resolución de signo irónico o francamente humorístico. De hecho, el humor de *El Diablo Mundo* se asienta en gran medida sobre ese plano metaliterario, con frecuencia mediante variantes del pastiche. Tenemos así, por ejemplo, el citadísimo comienzo del Canto IV, donde se consumen nada menos que cinco estrofas de estilo neoclásico para alcanzar al fin, en la sexta, este resumen:

Y resonando... etcétera; que creo  
 basta para contar que ha amanecido,  
 y tanta frase inútil y rodeo,  
 a mi corto entender no es más que ruido.  
 Pero también a mí me entra deseo  
 de echarla de poeta y el oído,  
 palabra tras palabra colocada,  
 con versos regalar sin decir nada (*DM*, 3061-3068) <sup>7</sup>.

Es éste, desde luego, el ejemplo más llamativo y sorprendente. Incluso se podría afirmar que Espronceda –sin saberlo, claro– parodia a su futuro lector Bécquer, como parodiará luego a Campoamor o a José Hernández o a Antonio Machado. La misma técnica paródica explicaría la abundancia de llamadas intertextuales a Calderón y a tantos otros escritores españoles, contemporáneos o no, amigos o no, cuestión ésta que ha resaltado Romero Tobar <sup>8</sup>. Aquí se trata de analizar el sentido de esos discursos superpuestos, en el caso de que exista un solo sentido. Una idea, al menos, debe quedar clara desde el comienzo: en Espronceda, la crítica de las retóricas desgastadas se hace desde esas mismas retóricas, sean éstas de signo clasicista o bien de signo romántico. Porque la retórica romántica también es objeto de burla, y conviene subrayarlo. Mediante esa actitud irónica, Espronceda expresa el deseo de superación de los lenguajes viejos y desgastados, y con ellos –y sobre todo–, expresa el deseo de sobrepasar la vieja mirada, ya sin sensibilidad suficiente para reconocer la realidad. Es obvio, o lo es para Espronceda –con buen crite-

<sup>7</sup> De ahora en adelante, señalo los versos entre paréntesis, a partir de la edición de Robert Marrast, José de Espronceda, *El Estudiante de Salamanca. El Diablo Mundo*, Castalia (Clásicos Castalia, 81), Madrid, 1982 (1978).

<sup>8</sup> «En un poema de la extensión de *El Diablo Mundo*, que su autor entiende como obra literaria [...], no podían faltar las citas y homenajes implícitos a poetas admirados (Rodrigo Caro, Dante, Góngora, Pedro de Espinosa, Horacio, Garcilaso, Lope de Vega, Quintana) o a textos literarios que, en el momento de la composición de la obra, habían alcanzado una significación singular como guiño de complicidad entre los poetas románticos españoles» (Leonardo Romero Tobar, ed., *JOSÉ DE ESPRONCEDA, Obras poéticas*, Planeta, Barcelona, 1986, p. LVI).

rio—, que esa superación solamente podrá darse si es simultánea, es decir, si afecta por igual a la visión y al lenguaje que se desprende de esa visión.

Veremos entonces cómo de modo continuado, más allá del primer canto y a lo largo del poema, el lenguaje mismo, desde su relativa autonomía, desarrolla un discurso paralelo al puramente argumental o factual, y cuyo último sentido es —lógicamente— metarretórico. Por citar otro ejemplo, ya muy al comienzo del poema, entre los versos 138 y 145 —versos organizados al gusto dieciochesco, en cuartetos de romance—, se suceden dos estilos contrapuestos, aunque ambos recorridos a fondo por Espronceda en su propia evolución como escritor:

Allí el estruendo se escucha  
de amotinada ciudad,  
carcajadas, orgías, brindis,  
y maldecir y jurar.

Aquí el susurro entre flores  
del cefirillo galán,  
allí el eco interrumpido  
de algún suspiro fugaz (*DM*, 138-145).

La primera cuarteta, la «romántica», tiene el estruendo como marca principal, frente a la segunda, la «clásica», que al estruendo opone el susurro. Aún más, en la primera se acumulan los motivos más llamativos del guardarropas romántico: carcajadas, orgías, brindis, maldiciones y juramentos, sin olvidar ese otro motivo tan propio de Espronceda como es el del motín, que por otra parte resultará ser uno de los primeros descubrimientos de Adán en este poema, como la orgía será el último o el penúltimo. En la segunda estrofa serán las flores, el suspiro fugaz, el inevitable céfiro adelgazado en cefirillo... Pero esa contraposición, sostenida en ese segundo plano argumental —superpuesto al puramente factual— que el propio lenguaje alimenta, acaba por descender sobre *aquello que se dice*: «...todo en confusa discordia / se oye a un tiempo resonar, // breve compendio del mundo...» (*DM*, 148-150). Son dos visiones con sus dos estilos correspondientes. A cada estilo le corresponde además un tono, y a estilos contrapuestos, tonos contrapuestos. Pero ni uno ni otro abarcan la totalidad, el mundo. Es la primera lección, el primer aviso sobre la «confusa discordia» del poema. En cualquier caso, eso sí, es el lenguaje el llamado a responder de la visión, el que nos ofrecerá ese «breve compendio».

Habrán de venir nuestros tiempos para que se nos repita, desde perspectivas complementarias —filosofía, psicología, lingüística, teoría literaria— que nuestra comprensión del mundo pasa a través del lenguaje, que nuestra percepción de la realidad es, antes que otra cosa, un fenómeno de

lenguaje. No sería necesario decirlo: en nuestro caso, el autor no lleva sus intuiciones al terreno del ensayo, en donde siempre se le nota algo agarrado, sino que las resuelve sobre el terreno donde se puede sentir más seguro, en el del propio poema, esto es, mediante el lenguaje literario <sup>9</sup>.

## 2. EL POETA COMO PERSONAJE

Ese plano argumental superpuesto, metarretórico, parece alcanzar por fin un narrador explícito en el Canto I, a partir del verso 716:

Todos más de una vez hemos pensado  
como el honrado viejo en este punto;  
y mucho nuestros frailes han hablado,  
y Séneca y Platón sobre el asunto;  
yo, por no ser prolijo ni cansado,  
(que ya impaciente a mi lector barrunto)  
diré que al cabo, de pensar rendido,  
tendióse el viejo y se quedó dormido (*DM*, 716-723).

Aquí nos ha saltado un *yo* que rechaza y rechazará, como si de la peste se tratase, la literatura engolada y moralizante. ¿Es lícito decir que se trata del autor llamado Espronceda, es decir, el José Espronceda real, histórico, con sus rizos al aire, aquel a quien todos reconocemos en su agitada biografía? No es así, exactamente. Ni siquiera será esta concreta voz la de *el* narrador, sino sólo una voz destacada entre las muchas otras voces del canto. Desde luego, ese concreto narrador que acabamos de encontrarnos se parece extraordinariamente al autor, al Espronceda físicamente existente, como todo el mundo ha visto. Claro que también se parece, y mucho, a Lord Byron, aunque ésta es otra historia <sup>10</sup>. Como acaso

<sup>9</sup> Cfr. GUILLERMO CARNERO, *op. cit.*, p. 92: «No fue Espronceda un temperamento teórico sino intuitivo, y eso carece de importancia: escribió buenisimos poemas sin ser capaz de teorizar sobre el poema, al contrario de Campoamor».

<sup>10</sup> Desde Churchman, nadie pone en duda el modelo byroniano para esas digresiones. Vid. PHILIP H. CHURCHMAN, «Byron and Espronceda», *Revue Hispanique*, 20 (1909), pp. 5-210. Véanse también las numerosas páginas que dedica ALESSANDRO MARTINENGO (*Polimorfismo nel «Diablo mundo» d'Espronceda*, Bottega d'Erasmus, Turín, 1962) al valor funcional de ese modelo, de sentido humorístico e irónico, en principio, pero que mediante las digresiones encuentra una eficazísima fórmula «di passagio» o «salto stilistico» (p. 102) entre tonos y registros opuestos. Son muy sugerentes también las precisiones hechas por Mary Lee Bretz acerca de la ironía romántica, tal cual la definió Friedrich Schlegel y que desbordan largamente el solo modelo byroniano: MARY LEE BRETZ, «Espronceda's *el Diablo Mundo* and Romantic Irony», *Revista de Estudios Hispánicos*, 16 (1982), pp. 257-274.

diría Espronceda, dice él: «¡dolor tremendo!/ mis estudios dejé a los quince años, / ¡y me entregué del mundo a los engaños!» (*DM*, 809-811). Es éste un juego de espejos, donde el parecido se modifica y, sobre todo, se distancia al ser reflejado dentro de un marco humorístico. En realidad, la voz viene a ser la de una especie de conciencia retórica, como un Pepito Grillo en constante sobrevuelo de la escena —ahí donde ese viejo comienza a soñar— que desarrolla un discurso deshilvanado y fragmentario que, a fin de cuentas, resulta ser su marca caracterizadora como personaje. *Personaje*, acabo de escribir, pues el propio texto apunta a su materialidad como personaje —diferenciable de la voz autorial— en muchos pasajes, como este mismo:

Duerme entretanto el venerable anciano,  
mientras que yo discuro sin provecho,  
figuras mil en su delirio insano  
fingiendo en torno a su encantado lecho (*DM*, 844-847).

Ahí tenemos a nuestro «Espronceda» —llamémosle mejor así, entre comillas— objetivado y hasta corporeizado. Esa presencia tiene sentido más allá de la evidente similitud externa con el modelo de Byron, pues cumple también una función determinada, precisa, en ese plano metapoético que estamos recorriendo. Su presencia como personaje sirve para introducir en el texto del poema, mediante un vehículo narrativo perfectamente integrado en su urdimbre ficticia, las numerosísimas reflexiones sobre el estatuto creativo del escritor, sobre su papel social, sobre sus incertidumbres ante la realidad y su reflejo mediante la escritura, etcétera. Todo eso es materia temática del poema, como vamos viendo. Pero el personaje del poeta ni se inicia ni se agota con este *yo*. Conviene recordar ahora, antes de desarrollar esta idea, que el Poeta, con mayúscula de origen, ha protagonizado tanto la Introducción como ese posible epílogo que constituye *El Ángel y el Poeta*. La Introducción, en concreto, nos presentaba el Diablo Mundo del poeta quien, desde un plano abstracto y mítico, anunciaba este otro plano mucho más real y anecdótico que vamos viendo, y aun así, situado como al otro lado del espejo textual —diegético— en que se escribe la experiencia del personaje Adán.

En el Canto tercero nuestro personaje poeta entra muy pronto en escena mediante una graciosa inversión irónica. La voz que cita a Horacio para constatar el viejo tópico lírico del tiempo fugaz toma literalmente cuerpo y se nos presenta en el momento de afeitarse, observando ante el espejo el avance de las canas. Será entonces cuando lance esa exclamación tan graciosa: «¡Malditos treinta años, / funesta edad de amargos desengaños!» (*DM*, 1880-1881). Su caracterización como personaje —o dicho de otro modo, su objetivación respecto a la auténtica voz autorial—, ini-

ciada en el Canto I, alcanza desde ese inicio del Canto tercero un despliegue muy evidente y continuado. «Disgresas» y «disgresas» como un poseso<sup>11</sup>, hasta el punto de perder el norte de su discurso una y otra vez:

Cuanto diciendo voy se me figura  
metafísica pura,  
puro disparatar, y ya no entiendo,  
lector, te juro, lo que voy diciendo (*DM*, 2009-2012).

Y una y otra vez volverá a corregir el rumbo: «y dejando también mis digresiones, / más largas cada vez, más enojosas» (*DM*, 2090-2092)... La prolijidad y el consiguiente cansancio del lector se habrán de repetir como argumentos paradójicamente opuestos a la insalvable tendencia digresiva de esta voz. Desde luego, «Espronceda» está verdaderamente poseso desde el punto y hora en que otra voz, la de Espronceda, guía la suya. Sin embargo, él es imagen de Espronceda, el auténtico, el poeta. Su nombre será, como el de todos, «clavo de donde cuelgan nuestras vidas» (v. 1994), y él mismo se pregonas como tal en el v. 2073: «la suerte quiso / que no fuera yo Adán, sino Espronceda». Ahí está él, encerrado en la caja del texto. Como tal nos permite que lo contemplemos «como en jaula de alambres el canario, / divertido en cantar mi *Diablo Mundo*, / grandilocuo poema y elocuente» (vv. 2078-2080). Es fácil reconocerlo también, como ya lo hizo Marrast en su edición, en ese otro personaje que acude al barullo que sale del cuarto del nuevo joven:

un romántico joven periodista,  
que en escribir se ocupa folletines,  
de alma gastada y botas de charol,  
que ora canta a los muertos paladines,  
ora escribe noticias del Mogol  
cada línea a real, y anda buscando  
mundo adelante nuevas sensaciones,  
las ilusiones que perdió llorando,  
lanzando a las mujeres maldiciones (*DM*, 2358-2366).

¡Qué bien suena esa combinación del «alma gastada», a lo Montemar, y las brillantes botas de charol del dandy! La inteligente autoironía, la capacidad para tomarse a uno mismo de chirigota, no puede ser más clara. Las ilusiones perdidas –ya se sabe– juguetes del viento son, y aun de las angostas escaleras de esa casa en la calle de Alcalá, donde en la turbamulta, «el poeta ha perdido una ilusión, / que ha visto de la dama

<sup>11</sup> Recuérdese ese uso en el v. 774: «y esto otra vez a disgresar me lleva». Vid. ROMERO TOBAR, *op. cit.*, p. 176, n. 29.

no sé qué / y a más acaba de torcerse un pie» (*DM*, 2570-2572). En fin, por esta vía, el personaje narrador llega a adquirir un papel mucho más relevante que el del propio Adán. No es casual que este último comience a andar por su propio pie cuando ya han transcurrido nada menos que 1940 versos. ¿Debería decirse que es entonces cuando comienza realmente el poema? En realidad, si ciframos la «historia» del poema en su protagonista aparente, el poema estaría constantemente empezando sin acabar de arrancar <sup>12</sup>.

Todavía existen otras voces por encima de ese viejo que sueña –y que sueña a su vez diferentes voces, la de la muerte, la de la vida– y aun por encima de este personaje «Espronceda» que dice y comenta al viejo que sueña todas esas voces. Dejémoslas de momento ahí, después de señalar que es el propio personaje narrador quien apunta de un modo muy explícito la voluntad polifónica y polimórfica del poema entero, aunque en última instancia la enmarque en su particular visión romántica, que muy al gusto barroco –oh casualidad– se ciñe a la rima tópica que enlaza *lo justo* con *mi gusto*:

En varias formas, con diverso estilo,  
en diferentes géneros, calzando  
ora el coturno trágico de Esquilo,  
ora la trompa épica sonando,  
ora cantando plácido y tranquilo,  
ora en trivial lenguaje, ora burlando,  
conforme esté mi humor, porque a él me ajusto,  
y allá van versos donde va mi gusto (*DM*, 1372-1379).

El juego con estas mismas rimas se ha repetido al menos dos veces antes <sup>13</sup>. El límite del propio gusto, cuando se le admite un límite, está en el del lector. Por el verso 733, en respuesta casi inmediata al *yo* del verso

<sup>12</sup> Algo de esto ha visto Isabel Román, cuando escribe: «Ahí sigue estando, además, la voz del narrador, que ya en el *Canto I* había desempeñado tan importante papel. No hay que olvidar que Adán es casi un pretexto –por eso lo que menos le interesa a Espronceda es su historia– para que el poeta exprese su visión personal del mundo» (*op. cit.*, p. 751). Ya don Juan Valera, con su peculiar tono, había resumido esa imposibilidad del argumento tal cual subsistió: «Lo que es del Adán de Espronceda no sabemos hasta ahora sino que anduvo en cueros por Madrid y tuvo amores con una manola» («Del romanticismo en España y de Espronceda», en *Crítica literaria (1854-1856)*. *Obras completas*, XIX, Madrid, 1928, p. 41).

<sup>13</sup> Cfr. ROMERO TOBAR, *op. cit.*, p. LXI: «La dicotomía *justo/gusto* de Lope de Vega se ha modificado ligeramente en una rima *ajusto/gusto* que, como se ha indicado, en una ocasión atiende al receptor y en otra al autor del poema, es decir, a los dos fabricantes del texto». Romero Tobar enlaza a continuación este motivo, de modo inteligente, con la polifonía que vamos analizando: «Lo que con una terminología arcaica podría denominarse una combinación de perspectivas en la enunciación



716, nos ha aparecido un *tú* lector, Fabio <sup>14</sup>. Con él en escena, se quiebra el sentido «romántico» de la estrofa citada antes. El académico y clasi-quino Fabio desplaza con su feroz presencia a todos los otros posibles lectores. Entonces, antes de llegar a esa presentación que acabamos de ver, la voz promete ser humilde y clasiquina a su vez. El gusto es ahora del otro:

Juro que escribo para darte gusto  
a ti solo, y al mundo entero enojo,  
un libro en que a Aristóteles me ajusto  
como se ajusta la pupila al ojo.  
Mis reflexiones sobre el hombre justo  
que sirve a su razón, nunca a su antojo,  
publicaré después para que el mundo  
mejor se vuelva, ¡oh crítico profundo! (*DM*, 740-447).

¿Crítica del lenguaje clasicista? Y del romántico también. Al menos, en la medida en que este último lenguaje degeneró a su vez en una *manner*, en un repertorio tópic. «Esprocenda», este parlanchín imparable, no es sino un romántico de esos, y por ello merece el sarcasmo <sup>15</sup>.

### 3. POLIFONÍA Y PLURALIDAD DE LECTORES

Vayamos por partes. A las varias voces del poema se suma, de modo complementario, una galería de diferentes lectores implícitos. Acabamos de ver uno, ese crítico. Observemos cómo nuestro dicharachero amigo prevé constantemente a esos hipotéticos lectores, pues no en vano asume todo el peso de la función conativa del canto. A partir de sus palabras, el lector actual y real —usted, yo— puede imaginarse el despliegue de hipotéticos lectores contemporáneos del poema quienes, codo con codo junto a nosotros, leen, comentan y discuten esos mismos versos que tenemos delante. En suma, que gracias a este tono también los lectores nos integra-

---

del relato es un sutil recurso de polifonía que adelanta al plano de la enunciación bien a una tercera persona, bien al Poeta y su corte de voces y demonios, bien al propio Esprocenda, bien a los personajes ficticios de su invención».

<sup>14</sup> La rima impone en él su tiranía: ese *sabio* lector deberá llamarse *Fabio* por ineluctable sino retórico: «Si no es Fabio tu nombre, en este instante / a dártelo me obliga el consonante» (*DM*, 738-739).

<sup>15</sup> Cfr. MARY LEE BRETZ, *op. cit.*, p. 268, quien lo conecta con la ironía romántica y su ambivalencia fundamental: «More than a declaration of Romantic principles, the allusions to artistic caprice reveal the ambivalence of the poet who rejects both the neoclassical aesthetic and the Romantic reaction».

mos de alguna manera como personajes. «Espronceda» observa y señala con el dedo, entre quienes lo leen, al lector que ahora se impacienta o aburre –v. 721, ya citado–, o a aquel otro que frunce el labio y protesta ante alguna expresión –¡si él es Fabio, el crítico! (vv. 733 ss.)–, o bien al padre preocupado porque su tierno infante no siga la tan tirada senda del poeta (vv. 812 ss.), o lo ve convertido en «caro comprador» (v. 1354) –«consumidor», que diríamos hoy <sup>16</sup>–, o bien alcanzará a soportarlo –viajero por los mismos versos– como un compañero inevitable de todo escritor:

Verás luego también... pero ¿a qué en vano  
me canso en ofrecerte empresa tanta,  
si hasta que el uno al otro no cansemos  
tú y yo en campaña caminando iremos (*DM*, 1384-1387).

Todos esos son, en resumen, el «lector» a secas a quien apostrofa a lo largo de los versos y a quien, a punto de terminarse el Canto I, llamará «público severo» (*DM*, 1492) o, más sencilla y no sé si cariñosamente, «caro lector» (*DM*, 1497). A fin de cuentas, «Espronceda» ha asumido que en este mundo prosaico, materialista y cruel, él es un poco trujimán de feria, y la tan buscada Gloria, como advierte al final de este Canto I, podría suponer acaso un busto suyo en el salón del barbero o bien un frasquito de colonia con su nombre. En el Canto cuarto, frente a la política moderada, dirá aquello de: «sólo nos podéis dar, canalla odiosa, / miseria y hambre y mezquindad y prosa» (*DM*, 2651-2652). Sí, los versos nos suenan a aquellos otros de *A la traslación de las cenizas de Napoleón*, pero «Napoleón», adviértase, es en este primer canto tan sólo el nombre de una marca de colonia... Venta, o Comercio, es el nombre auténtico de la evasiva Gloria y a ella, y a sus exigencias, va el envío final del canto. La rima cambia: *ajusto mi gusto* al verbo *vender*, donde *vender* es la tercera rima, aunque el oído no la perciba. Las referencias al mercado literario, tan habituales en aquel momento, ya no nos extrañan: eso es literatura también. El lector es ya, definitivamente, comprador:

y porque fatigarte más no quiero,  
caro lector, al otro canto espera,  
el cual sin falta seguirá; se entiende  
si éste te gusta y la edición se vende (*DM*, 1496-1499).

<sup>16</sup> Ya BYRON, en su *Don Juan* –al que desde aquí renuncio a citar por menudo– se dirigía al «gentle reader, and / Still gentler purchaser» (*Don Juan*, I, ed. bilingüe, Cátedra, Madrid, 1994, p. 244).

En cualquier caso, ahora me importan menos los contenidos concretos que el modo en que estos encajan en esa doble faz que vamos viendo. Bajo esta condición jocosa y pesimista expresada por el texto, es posible entender mejor la complementariedad de voces y lectores. Existe un pulso sostenido entre el narrador personaje y sus hipotéticos destinatarios o lectores, desde luego, pero debe añadirse que a cada paso ese repertorio de pullas se vuelve irónicamente sobre él mismo, en cuanto voz que se expone a la lectura crítica sobre el tablado público del papel impreso. Cada lector diferente presupone a su vez un escritor diferente, una opción estilística diferente, aunque todas ellas –todas las que surgen de la voz de nuestro «Espronceda»– tengan una inflexión caricaturesca y autoparódica. Es más, será la retórica romántica la que salga peor librada de estas autoparodias. Nadie puede ignorar ese matiz en versos tan «románticos» –y tan repetidos como apoyo didáctico– como aquellos que anuncian: «terco escribo en mi loco desvarío / si ton ni son y para gusto mío» (*DM*, 754-755); o los otros dos con que se cierra esta digresión: «sin regla ni compás canta mi lira: / ¡Sólo mi ardiente corazón me inspira!» (*DM*, 762-763); o un ejemplo más:

– Perdón, lector, mi pensamiento errante  
flota en medio a la turbia tempestad  
de locas reprobables digresiones–.  
¡Siempre juguete fui de mis pasiones! (*DM*, 824-827).

En fin, bajo el peso de esa mirada irónica, hasta el sueño, antes codiciado oasis romántico, lejos de aliviarnos «¡bárbaro en nuestro llanto se recrea!» (*DM*, 731). Obsérvese, en cualquier caso, cómo la intrusión de la voz del supuesto autor logra un efecto paradójico por el cual se postula un máximo acercamiento entre texto y experiencia sentimental y, al mismo tiempo, el modo de esa afirmación provoca en el lector un fuerte distanciamiento respecto a su misma enunciación<sup>17</sup>.

Pero no todo es parodia en este Canto I, ya que tampoco está ocupado en su totalidad por la voz de «Espronceda». Dos son los fragmentos líricos –o pequeños cantos– que imponen su propio espacio y su propia voz en el conjunto. Uno de ellos aparece en el verso 872 y corresponde a la primera de las voces que oye el viejo: «una voz / [...] que el oído no la percibía, / sino que tan sólo la oyó el corazón» (*DM*, 869-871). Ahí ya se enuncia en el mismo texto como voz particular, distinta además del tono

<sup>17</sup> Cfr. MARY LEE BRETZ, *op. cit.*, p. 267: «Although he employs the digression to introduce the writer-critic within the work of the writer-creator, in the digression itself he reverts to a style that suggests the predominance of subjective inspiration over objective commentary. In other words, the conscious and the unconscious are at a play in the poetic invention and in the digressive commentaries on the invention».

oral, coloquial, que dominaba el discurso anterior. Esa autonomía llega a marcarse tipográficamente por el uso de las comillas. La otra voz enlazará con ésta por mediación de la voz lírica –no paródica– que refleja más directamente la voluntad estilística del autor. Al margen de esta voz pseudoautorial, la segunda voz que aquí se destaca es designada del mismo modo como espacio concreto y delimitado, entre comillas: es «una voz como ráfaga de viento, / palpitando de vida y de armonía» (*DM*, 1100-1101).

En los contenidos de ambas voces encontramos una gravedad y un acento dramático muy distantes del tono jocoso que predomina en las digresiones. En cierto sentido, pudiera decirse que la experiencia humana del viejo ahonda el tono reflexivo de los versos que le competen a él directamente. No debemos olvidar que esos dos pequeños cantos, aunque objetivables respecto de su persona, surgen de su propio interior, de su sueño. En la primera de las canciones –convendrá llamarlas así, para diferenciarlas del Canto– quien habla es la Muerte, sin ninguna duda. Su caracterización es ésta: «de vagos contornos, confusa figura, / cual bello cadáver, se alzó una mujer» (*DM*, 866-867). No encuentro yo en su canto mismo ningún contenido metapoético, aunque sí lo tienen su presentación y su epílogo. Esa voz «que el oído no la percibía», solamente el corazón, apunta a una curiosa y pasajera coincidencia con algunos versos de la hermosísima oda de Keats *On a Grecian Urn*, aquéllos donde se dice que

Heard melodies are sweet, but those unheard  
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;  
Not to the sensual ear, but, more endear'd,  
Pipe to the spirit ditties of no tone<sup>18</sup>.

Algo de Bécquer resuena ahí de modo anticipado, pero aún más en los versos que dilatan su final, donde esa voz «que el oído no la percibía» pasa a ser «dulce, inefable y misterioso canto». Después, la canción misma bascula en torno al sentido o sinsentido de las aspiraciones humanas, aunque con una buena cantidad de reflexiones en torno a la dialéctica verdad / mentira, y sus correlatos realidad / ensoñación, sobre los que habremos de volver, pues enlazan en definitiva con el contenido metapoético del conjunto, como veremos después.

El otro canto –el que pudiéramos llamar de la Vida, en contraposición– tiene matices muy diferentes y ahora sí con una clarísima vertiente metapoética. Aunque debería matizar esto último: su sentido va más allá de una exposición metapoética, aunque desde luego la incluye. Esta voz

<sup>18</sup> KEATS, *Poetical Works*, ed. H. W. Garrod, Oxford University Press, Oxford, 1973, p. 209.

viene precedida y acompañada por un coro gigante –y extraño– que ofrece un amplísimo muestrario de cuanto bueno, malo, feo y hermoso, cabe en el mundo, incluyendo por supuesto «los sueños de la dulce poesía» (*DM*, 1033). El viejo contempla ese derroche de imágenes y sensaciones a través del inevitable caleidoscopio esproncediano, aquella «óptica ilusoria y prodigiosa» (*DM*, 1090) que ya se encontraba en tantos otros poemas anteriores, ese filtro que media entre el contemplador y lo contemplado y que, de ese modo, condiciona la veracidad de lo percibido<sup>19</sup>. En cualquier caso, el apóstrofe sostenido de la voz se dirige a un principio vital que es fácil confundir con el *Ánima Mundi* del primer romanticismo dieciochesco. Todavía más, ese principio vital o espíritu del mundo planea sobre el todo y le da vida al todo de manera semejante a cómo la poesía habrá de recorrer la naturaleza en la rima V de Bécquer. Habrá que añadir: en decasílabos paralelísticos y correlacionados, de sabor ciertamente becqueriano. Y como en la rima V –y aún más en la III– el principio vital, el alma del mundo es, como aquí se dice, «luz del mismo Hacedor desprendida» (*DM*, 1138). Es decir, ese espíritu corresponde a un principio creador también. Ese *tú* es «llama creadora» (v. 1104), «puro germen, principio fecundo» (v. 1006), «pura simiente de vida» (v. 1136), «creadora semilla» (v. 1163). No cabe duda alguna acerca de eso.

Si la caracterización vista afecta al carácter nominal del *tú*, ésta se complementa con su dimensión verbal. Este otro polo sobre el que bascula el léxico del pequeño canto es –con imagen horaciana que estará también en la rima III– el de la escultura, que da forma –y vida– a la «inerte materia» (*DM*, 1108): «su lodo modelas y creas / miles seres de formas sin fin» (vv. 1110-1111); gracias a ti, los siglos «cincelan / y embellecen» (vv. 1146-1147) la prisión del mundo; otros se arrancan «el buril» (v. 1155); en fin, «en tu inmenso taller [...] la tosca materia golpean» (vv. 1157-1158).

#### 4. EL DILEMA *VERDAD / MENTIRA* Y SU PROYECCIÓN METAPOÉTICA

Llegados a este punto, convendrá ir atando cabos, pues la multiplicidad de perspectivas y discursos puede disgregar todo intento de encontrarles sentido y coherencia. Hemos visto hasta aquí cómo el poema se va diciendo a través de muy diferentes voces, perfectamente jerarquizadas, e incluso cómo es leído por muy diferentes lectores implícitos. Hemos visto también cómo uno de los temas centrales y repetidos, un tema realmente articulador de los diferentes tonos y sentidos posibles del poema, es el de

<sup>19</sup> Cfr. ROMERO TOBAR, *op. cit.*, p. LI.

la poesía. Este tema viene servido preferentemente –aunque no de modo exclusivo– por el personaje narrador que he denominado «Espronceda», quien representa una distorsión caricaturesca del propio Espronceda y, a través de él, de la figura del Poeta, héroe romántico donde los haya. El poeta mismo –quién él sea, o cómo llega a serlo, o cuál sea su sentido social– es, por tanto, eje temático fundamental.

A partir de aquí estaremos en condiciones de analizar la vertiente metapoética de esa dicotomía axial que enfrenta *verdad a mentira* a todo lo largo del poema y que constituye uno de sus ejes vertebradores <sup>20</sup>. La *verdad*, si escurramos en un sentido metapoético y de época, se corresponde tanto con los valores literarios de la *sinceridad* como con la comprensión e integración en el espacio del texto de *todas* las facetas de lo real. Recuérdese cómo el *Espronceda* de *El Artista* satirizaba al pastor Clasiquino sobre todo por su incapacidad para percibir y decir lo inmediato, por su desapego de la realidad, aunque fuese para negarla <sup>21</sup>. Ése sería el gran pecado de la retórica de los Hermosilla y de sus catecismos al uso, que disfrazaban de *literatura* la vida, pero eran absolutamente incapaces de descubrir la literatura *en la vida* misma. Por ahí va también, en buena medida, el sentido de las parodias que hemos ido viendo en las líneas anteriores.

Sin embargo, y a pesar de las apariencias, lo dicho no significa que la *mentira* ocupe necesariamente el polo negativo de la dicotomía. La *mentira* se corresponde a su vez con la *huida*, es decir, con la ansiada suspensión del principio de realidad. A partir de ese punto, tiene más de un contacto con otro ámbito privilegiado de la visión romántica: el del *sueño*. La verdad suele ser, por desgracia, cruel y descarnada, insoportable acaso. La mentira, en cambio, es consustancial al mundo de los hombres, como dirá precisamente la Muerte en el primer canto:

mentira son sus amores,  
mentira son sus victorias,  
y son mentira sus glorias,  
y mentira su ilusión (*DM*, 920-927).

Ella, en cambio –mujer, «bello cadáver» (*DM*, 867) de «amorosa y pálida figura» (v. 956)– trae descanso y sobre todo certezas, aunque esas certezas puedan resultar inquietantes:

<sup>20</sup> Ello es así hasta el punto de cuestionar el mismo origen de la escritura del relato: «es mi historia tan cierta y verdadera / como lo fue jamás otra cualquiera» (*DM*, 3195-3196). Volveremos sobre este comentario más adelante.

<sup>21</sup> «El pastor Clasiquino» había aparecido en la entrega XXI de *El Artista*, del año 1835.

En mí la ciencia enmudece,  
 en mí concluye la duda,  
 y árida, clara y desnuda  
 enseño yo la verdad (*DM*, 904-907).

Por eso, desde el verso 180 en adelante, la mentira aparece como una permanente tentación para el poeta:

Feliz a quien meces,  
 mentira, en tus sueños,  
 tú sola halagüeños  
 placeres nos das.  
 ¡Ay! ¡Nunca busquemos  
 la triste verdad! (*DM*, 184-189).

La mentira es también la «óptica ilusión»<sup>22</sup>. Como el sueño. Pero entre verdad y mentira está el ancho territorio de la duda. La duda sobre la consistencia de la visión cierra la Introducción, en la que el Poeta oye ese coro de voces que, si todo ha sido realmente un sueño, serían todas sus propias voces, voces que surgen de él mismo, de la misma manera como la luz blanca se multiplica en los colores fragmentados del arco iris. ¿Acaso no le ha dicho «el infernal gigante» que tanto Dios como él mismo son creaciones del hombre? La duda, que es duda calderoniana, salta ya en ese final de la Introducción:

¿Es verdad lo que ver creo?  
 ¿Fue un ensueño lo que vi  
 en mi loco devaneo?  
 ¿Fue verdad lo que fingí?  
 ¿Es mentira lo que veo? (*DM*, 647-651).

Sueña el Poeta en la Introducción, y no se olvide: sueña a su vez en el Canto I, de acuerdo a ese sentido especular que hemos ido viendo, el viejo que será Adán. Son, y lo quiero subrayar ahora, dos sueños correspondientes. La voz que he llamado «Espronceda», a propósito de la historia que narra y parodiando estilos conocidos, tomará partido entre bromas y veras por la verdad:

Mas yo, como escritor muy concienzudo,  
 incapaz de forjar una mentira,  
 confesaré al lector que mucho dudo  
 de la verdad del caso que le admira.

<sup>22</sup> Vid., arriba, n. 19.

Contaré el cuento con mi estilo rudo  
 al bronco son de mi cansada lira,  
 y el hecho a otros afirmar les dejo  
 de haberse en mozo convertido el viejo (*DM*, 3109-3116).

¿Verdad o mentira es la historia que relata? Los periódicos de uno u otro signo coinciden en señalar que es mentira. Él dirá «que es mi historia tan cierta y verdadera / como lo fue jamás otra cualquiera» (*DM*, 3195-3196), lo cual no acaba de parecer una afirmación tajante, ni mucho menos.

¿Cuál es la relación de esto con la propia poesía? Existe en la teoría literaria de los contemporáneos de Espronceda una firme voluntad de ligar la poesía a la experiencia de la contemporaneidad, es decir, de trasladar al arte cuanto de nuevo ofrecía aquella sociedad que sentían radicalmente original frente al pasado más inmediato. Larra, en 1835, en una reseña de las *Poesías* de Juan Bautista Alonso, escribe aquel diagnóstico tantas veces citado: «Nuestro siglo de oro ha pasado ya, y nuestro siglo XIX no ha llegado todavía. [...] Ningún rumbo nuevo, ningún resorte no usado»<sup>23</sup>. El «poeta del año 35» será entonces, según Larra, «un ser ridículamente hipócrita, o furiosamente atrasado. ¿Qué significa escribir cosas que no cree ni el que las escribe ni el que las lee?»<sup>24</sup>. Hay que reaccionar, pero

no todos tienen espíritu suficiente para sacudir las cadenas de la rutina; ni la antigua escuela, que nos abrumba aún por todas partes con su acompasada monotonía, nos permite otra cosa. Antes de inventar nos es forzoso olvidar, y ésta es una doble tarea de que no son todos capaces; acaso cuando le ocurre a cada cual olvidar, es tarde ya para él. Todo va despacio entre nosotros, ¿por qué ha de ir de prisa sólo la poesía?<sup>25</sup>

El comentario no puede ser más expresivo, aplicado a la obra que analizamos. Continuemos, no obstante. En 1840, escribía Gil y Carrasco, esta vez a propósito de Espronceda:

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 comprenderíamos<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> MARIANO JOSÉ DE LARRA, «Poesías de don Juan Bautista Alonso (19 de febrero de 1835)», en *Artículos*, ed. A. Pérez Vidal, Ediciones B (Libro clásico, 19), Barcelona, 1989, p. 635.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 635-636.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 636.

<sup>26</sup> ENRIQUE GIL Y CARRASCO, «Poesías de don José de Espronceda», en *Obras completas de D. Enrique Gil y Carrasco*, ed. Jorge Campos, Atlas (BAE, 74), Madrid, 1954, p. 491.



Y si volvemos a Larra, todo su artículo «Literatura», del 18 de enero de 1836, está repleto de sugerencias para cuanto vamos recorriendo. La lengua, escribe ahí, es siempre expresión de una época y de su progreso respecto al pasado. «Esta lengua, tan rica antiguamente, había venido a ser pobre para las necesidades nuevas; en una palabra, este vestido venía estrecho a quien lo había de poner»<sup>27</sup>. Ante ese panorama, Larra exige de la literatura que busque *verdades*, las verdades inmediatas a los hombres de ese tiempo:

La literatura ha de resentirse de esta prodigiosa revolución, de este inmenso progreso. En política el hombre no ve más que *intereses* y *derechos*, es decir, *verdades*. En literatura no puede buscar por consiguiente sino *verdades*. Y no se nos diga que la tendencia del siglo y el espíritu de él, analizador y positivo, lleva en sí mismo la muerte de la literatura, no. Porque las pasiones en el hombre siempre serán verdades, porque la imaginación misma, ¿qué es sino una *verdad* más hermosa? <sup>28</sup>

La otra necesidad inmediata para la literatura es, tal como lo expresa Larra, que sea realmente nueva:

esperemos que dentro de poco podamos echar los cimientos de una literatura *nueva*, expresión de la sociedad *nueva* que componemos, toda de *verdad*, como de *verdad* es nuestra sociedad, sin más reglas que esa *verdad* misma, sin más maestro que la *naturaleza*, *joven*, en fin, como la España que constituimos. *Libertad* en literatura... <sup>29</sup>

Lo que sigue es bien conocido de todos. Si ahora llevamos esas ideas a un terreno práctico, es fácil entender la necesidad —¿romántica? ¿realista?— de encontrar correspondencia entre la vida real y su expresión literaria, o dicho de otro modo, la necesidad sentida con urgencia de reflejar una cotidianidad inmediata que nunca sería capaz de trasladar al arte la retórica correspondiente a tiempos anteriores. Antes citaba algunos versos de Keats, en su *Ode on a Grecian Urn*. Otros versos de ese mismo poema concluyen con una posible respuesta al dilema que trenza Espronceda entre verdad y mentira y literatura: «“Beauty is truth, truth beauty”, —that is all / Ye know on earth, and all ye need to know» <sup>30</sup>.

<sup>27</sup> «Literatura. Rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra.— Su estado actual.— Su porvenir.— Profesión de fe (18 de enero de 1836), en *op. cit.*, p. 790.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 792.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 792. Para entender en su sentido original las citas de Larra, especialmente las referencias a una literatura «verdadera» e «hija de la experiencia», vid.: SUSAN KIRKPATRICK, *Larra: el laberinto inextricable de un romántico liberal*, Gredos, Madrid, 1977, pp. 187-197.

<sup>30</sup> *Op. cit.*, p. 210.

«Belleza es verdad, verdad belleza». «Antes de inventar nos es forzoso olvidar», señalaba Larra en la primera de las citas, como si estuviese pensando realmente en Adán. La belleza está en una visión nueva sobre lo existente, y esa visión solamente se puede alcanzar con unos ojos nuevos, no gastados por la experiencia, por la historia, por el comercio rutinario de las palabras... Antonio Ros de Olano lo expresa maravillosamente bien en su prólogo al poema, y ahora sí a propósito de Adán: «unas sensaciones no gastadas», escribe él <sup>31</sup>. Más que la «virginidad al alma» o «la inexperiencia al juicio» <sup>32</sup>, son esas sensaciones no gastadas las que podrían captar el vértigo de lo nuevo, de lo que aún no ha encontrado su expresión, sus palabras.

Ros de Olano matizará a continuación que, frente a Adán, «la experiencia, la moralidad y el saber deben pertenecer al poeta, que no es personaje de acción en el drama, sino el disertador y el Genio que penetra en las entrañas de su obra» <sup>33</sup>. Desde luego, no es personaje de acción, pero sí lo es de otro tipo. Si se me permite una lectura literal —que no auténtica— de las palabras de Ros, el personaje disertador —y Genio o Poeta— «penetra en las entrañas de su obra» como parte de la ficción narrativa, desde luego, y además con un papel preciso: la contraposición de su hartazgo de «la experiencia, la moralidad y el saber» frente a la inocencia, la naturalidad y, sobre todo, las «sensaciones no gastadas» de Adán. Por ahí va el cansancio de la literatura que expresa el personaje disertador a cada paso:

Mas juro, vive Dios, que estoy cansado  
ya de seguir a un pensamiento atado  
y referir mi historia de seguida,  
sin darme a mis queridas disgresiones,  
y sabias reflexiones  
verter de cuando en cuando, y estoy harto  
de tanta gravedad, lisura y tino  
con que mi historia ensarto.  
¡Oh, cómo cansa el orden! No hay locura  
igual a la del lógico severo;  
y aquí renegar quiero  
de la literatura  
y de aquellos que buscan proporciones  
en la humana figura  
y miden a compás sus perfecciones (*DM*, 5769-5783).

<sup>31</sup> ANTONIO ROS DE OLANO, «Prólogo», en Espronceda, *El Diablo Mundo*, *op. cit.*, p. 167.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 167-168.

Es tópico literario arraigado la queja sobre la insuficiencia de la palabra escrita frente a la riqueza desbordante de la vida. De la relación entre Adán y Salada escribe el narrador: «Que él no sabe con ella hablar de amores, / sino sentir en su locura ciego» (*DM*, 3437-3438)<sup>34</sup>. Y luego remachará la idea:

Con viva aplicación, meditabundo  
engólfate en los libros a porfia,  
que aunque ellos nunca calmarán tu pena,  
al menos te dirán qué es luna llena (*DM*, 4058-4060).

La verdad –y más si es verdad sentimental– tiene poco que ver, en principio, con la retórica y sus leyes lógicas. Tampoco la belleza depende del metro y del compás. Esas dos ideas resumen las citas inmediatas. «Beauty is truth, truth beauty», repite Keats, al fondo. La Armonía del Mundo, a la que se apela en varios momentos del poema, ya no es para Espronceda una armonía aritmética y monocorde –ajena a la heterogeneidad de lo real– sino, al modo más profundamente romántico, una armonía entre opuestos:

¡La música no oís y la armonía  
del mundo, donde el apacible ruido  
del viento entre los árboles y flores,  
se oye la voz del agua y melodía,  
y del grillo y las ranas el chirrido  
y al dulce ruseñor cantando amores (*DM*, 5784-5789).

Viene esta cita a cuento del Canto VI, a su vez todo él marcado por el forzadísimo contraste entre el velatorio y la orgía en el burdel. De modo semejante, la valiente imagen sonora que despierta el «bullicioso séquito» de duendes y tragos en la Introducción es «cual zumbido unísono / de mosca tenaz» (*DM*, 285-286). Lo armonioso va siempre junto a lo desacordado, aquella «confusa discordia» (v. 148) que veíamos al principio de estas páginas. A esta luz debemos valorar el «realismo» del poema, y las discordancias y digresiones que provoca a cada paso. No es solamente el lenguaje lo desgastado, sino la mirada y la visión misma de las que el lenguaje se desprende. Ésta es la idea a la que una y otra vez debo volver.

<sup>34</sup> Como dirá Bécquer, en sus *Cartas literarias...*: «Cuando un poeta te pinte en magníficos versos su amor, duda. Cuando te lo dé a conocer en prosa y mala, cree». Cito por F. LÓPEZ ESTRADA, ed., *Poética para un poeta. Las «Cartas literarias a una mujer» de Bécquer*, Gredos, Madrid, 1972, p. 224.

Taléns enfatizaba en su estudio este plano metaliterario del texto esproncediano, aunque lo conectaba —de modo alambicado y un tanto paradójico— con su referencialidad histórica, en cuanto que el poema trataría del agotamiento expresivo —el del romanticismo como lenguaje— conectado a un paralelo agotamiento en el plano social y político <sup>35</sup>. Esta idea, aunque válida en su raíz, merece ser discutida, pues, tal como yo lo veo, el poema no responde a un «agotamiento» del romanticismo que, siempre según Taléns, llevaría a «su sustitución por un discurso objetivo como motor de la escritura poética» <sup>36</sup> y que en lógica secuencial —aunque Taléns no lo afirme— debiera ser discurso realista. Antes al contrario, ese volverse contra las limitaciones del propio lenguaje, o del lenguaje a secas, y esa aspiración a partir constantemente de cero, dejando atrás tierra quemada es profundamente romántico. Cierto es que Espronceda resulta ser bien tardío respecto al florecimiento romántico supranacional, pero tan cierto como eso es su afinidad infinitamente mayor a los postulados de ese romanticismo que el que se encuentra en la inmensa mayoría de sus contemporáneos y postcontemporáneos. No se entienda la afirmación siguiente como una paradoja simplemente ingeniosa, pero en realidad Espronceda llega a estar más cerca del mejor (futuro) realismo y hasta del mejor (futuro) simbolismo por la nada simple razón del ser el más romántico entre nuestros románticos <sup>37</sup>.

Lo repetiré: lo previo, la condición, lo realmente importante es ver con nuevos ojos. A este respecto, quisiera recordar aquí palabras de Meyer H. Abrams que pueden sernos muy clarificadoras:

«Le Poète», dijo André Gide, «est celui qui regarde». «El que mira»: de todas las innovaciones románticas, ninguna ha acaparado la atención de poetas, novelistas y pintores (y de los críticos de poesía, novelas y pintura) como la preocupación por el ojo y el objeto y la necesidad de una revolución de la vista que nos hará nuevos a los objetos. Y hasta nuestros días las principales definiciones de la visión transformadora siguen siendo variaciones reconocibles, aunque a ve-

<sup>35</sup> JENARO TALÉNS, *op. cit.*, p. 81: «La continua remisión a un espacio *exterior* al textual instituye la presencia de esa *exterioridad* como parte integrante del discurso poético, de quien el texto escrito no sería más que una de las partes que dialécticamente lo componen. Ese explicitar que, llegados a un determinado punto, el lenguaje no puede ser transformado sin que previamente lo sea la sociedad que le produjo, es característica que marca un paso al frente con relación a la experiencia hölderliniana y de Coleridge antes citadas. Y es asimismo lo que transforma la aventura poética de Espronceda en aventura, paralela y simultáneamente, política».

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>37</sup> Cfr. GUILLERMO CARNERO, *op. cit.*, p. 11: «Espronceda desempeñó un papel capital, en el momento en que la poesía española se debatía en el lenguaje heredado del siglo XVIII y en el callejón sin salida del Romanticismo: escribiendo *El Diablo Mundo*, y muy especialmente el Canto I, origen de la mejor poesía del siglo XX».

ces distorsionadas, sobre las categorías románticas de frescura de sensación, momentos reveladores y la mirada rectificadora que invierte el estatuto de lo bajo, lo trivial y lo insignificante <sup>38</sup>.

Abrams señala a continuación la importancia que llega a adquirir en la práctica norteamericana del XIX, tanto religiosa como literaria, la idea del «poder de renovación del ojo de un hombre que ve como un niño, sobre el supuesto de que volver a ser como un niño es ver como vio Adán» <sup>39</sup>. Por ahí apunta, como bien señala el mismo Abrams, esa visión epifánica que consagrará el simbolismo a partir de Baudelaire, aunque ése sea ya otro capítulo. Esa «frescura de sensación» tiene incluso una lectura histórica, si bien diferente a la idea explícitamente política que barajaba Taléns en su lectura simbólica del poema. Abrams cita a Hazlitt, quien saludaba la poesía de su tiempo por su perfecta simbiosis con los valores revolucionarios de su época, «Época de Revolución». En efecto, pero esto entendido más allá de cualquier didactismo o tendencia. Si la política había efectuado entonces «la elevación de lo que se consideraba la clase más baja en el estado», se correspondía perfectamente con lo hecho en literatura: «En lugar de lo sublime y lo bello, lo cercano, lo bajo, lo común fue explorado y poetizado... Abrazo lo común, exploro lo familiar y lo bajo y me siento a sus pies» <sup>40</sup>.

No voy a recordar ahora el ambiente tabernario del Canto quinto... Bastará con pensar en el Canto tercero y cómo presenta una perfecta circunstanciación: «año cuarenta» (*DM*, 1935), «en el mes de abril una mañana» (v. 2106), entre la madrileña calle de Alcalá (v. 2147) —«en un piso tercero» (v. 2149)— y la Puerta del Sol, con su estatua de Mariblanca (v. 2582). Sumemos a lo anterior la brillante descripción del bullicio urbano, antes y después del motín: «Y la ciudad, y el sol, y sus colores, / la gente, y el tumulto, y los sonidos» (vv. 2861-2862). Podrían entenderse todos esos versos como una variante más del costumbrismo romántico, pero,

<sup>38</sup> MEYER H. ABRAMS, *El romanticismo: Tradición y revolución*, Visor, Madrid, 1992 [1971], p. 421.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 422. Lo había interpretado muy bien Casaldueiro respecto de nuestro poema, en cita que resume lo mejor de su trabajo y que sirve para buena parte de lo que aquí vamos viendo: «El rejuvenecimiento del viejo es un renacer, de aquí su olvido de todo estado anterior, que tanto ha perturbado a algunos críticos, pues con este joven libertado de recuerdos—incluso y principalmente del recuerdo de la lengua—se expresa el anhelo y el ansia románticos, que llena también todo el siglo XIX de sentimiento adánico: sentimiento de lo primero y de lo nuevo, poder aprehender la realidad original, no sentir entre el mundo y el yo la interposición de la historia, poder mirar, oír, sentir sin que se imponga una realidad elaborada por otros ojos, otros oídos, otros corazones» (JOAQUÍN CASALDUERO, *Forma y visión de «El diablo mundo» de Espronceda*, José Porrúa, Madrid, 1975<sup>2</sup> [1951], p. 103.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 422.

después de lo dicho, debieran entenderse más bien como todo lo contrario, como un intento de quebrar la tiranía de la costumbre en la lírica, con sus Filis y arroyuelos y prados o con sus castillos, tabernas humosas y oscuras callejuelas. Circunstanciación no implica aquí «realismo», en el sentido histórico-literario que esta palabra tomará en seguida, sino voluntad de atraer hacia el espacio de la poesía lo más inmediato, lo que está ahí y parece invisible, por anodino, a los ojos del poeta <sup>41</sup>. Desde esa perspectiva —desde la vertiente literaria del conflicto entre verdad y mentira— pueden entenderse mejor aquellos versos tan chispeantes:

¡Oh mundo encubridor, mundo embustero!  
 ¡Quién en la calle de Alcalá creyera  
 tanta felicidad que se escondiera  
 y en un piso tercero!  
 Mas todo son jardines de hermosura,  
 si con su varia tinta  
 el alma en su ventura  
 y mágica ilusión el cuadro pinta;  
 ¡y el más bello pensil trueca y convierte  
 del alma la amargura  
 en páramo erial de luto y muerte (*DM*, 2146-2156).

Aquí está: ni bello pensil, ni páramo erial. Solamente —¿solamente?— un tercer piso, que no un principal, en la calle de Alcalá <sup>42</sup>. La mirada de Adán —envidiada por el poeta— es capaz de ver en él su radical novedad, aunque Adán —como el poeta— carezca aún del lenguaje con que decirlo. Pero el uno puede verlo, porque lo ha olvidado todo. El otro pudiera decirlo, sí, pero para eso es necesario antes verlo, y... Todo resulta antiguo y viejo y desgastado o suena a lo mismo, y tanto da. Soñar, vivir, la vida es sueño... Todo se convierte en palabrería.

Siento que sea nuevo lo que digo,  
 que el tema es viejo y la palabra rancia,  
 y es trillado sendero el que ahora sigo,  
 y caminar por él ya es arrogancia.  
 En la mente, lector, se abre un postigo,  
 sale una idea y el licor escancia  
 que brota el labio y que la pluma vierte,  
 y en palabras y frases se convierte (*DM*, 1316-1323).

<sup>41</sup> Recuérdese cómo también aquel caldo byroniano reivindicaba su carácter lírico: «They made a most superior mess of broth, / A thing which poesy but seldom mentions» (*op. cit.*, p. 322).

<sup>42</sup> La distribución social del urbanismo ochocentista es vertical, como se sabe. Cuanto más arriba, en altura física, más abajo en la escala social. El poeta, el bohemio, el artista, vive en la buhardilla. Los bailes de sociedad se dan en el principal.

La cita es bien expresiva, sin necesidad de realzarla. «Dicha es soñar» —afirmará en este mismo canto—, «dicha es soñar, y en el mundano ruido / vivir soñando y existir dormido» (*DM*, 1298-1299). Mas lo que pudiera ser acaso atractivo en el plano vital no tiene por qué serlo en el literario. Esa idea sería suicida para la literatura. El poeta no trata de huir de la realidad mediante el sueño, sino de ver con ojos nuevos la realidad —incluso a través del sueño, si es preciso. Con ese constante paralelismo que he ido resaltando, el objetivo del poeta vendría a ser *des-envejecer* lo real, como bien subraya la siguiente octava:

*Nihil novum sub sole*, dijo el sabio,  
*nada hay nuevo en el mundo*; harto lo siento,  
 que, como dicen vulgarmente, rabio  
 yo por probar un nuevo sentimiento.  
 Palabras nuevas pronunciar mi labio,  
 renovado sentir mi pensamiento  
 ansio, y girando en dulce desvarío,  
 ver nuevo siempre el mundo en torno mío (*DM*, 1324-1331).

## 5. ÁNGEL, POETA O ADÁN

*El Ángel y el Poeta* es una vuelta de tuerca sobre temas y problemas que estaban en la Introducción. Aquí como allí, el poeta —tan cercano y dicharachero en el cuerpo del poema— se eleva a una dimensión simbólica, mítica acaso: es ahora el Poeta, con mayúscula. El Poeta es, en muchos sentidos, forma superior del hombre, casi angélica. La idea convoca el tópico del poeta como un ser satánico, rebelde, desterrado de los cielos, «hijo de Caín», al modo del romanticismo byroniano más típico:

¡El alma en guerra con su cuerpo inquieta  
 muéstranme en ti la descendencia, en fin,  
 rebelde y generosa de Caín (*DM*, *AP*, 21-23).

No es ésta una idea original, desde luego, pero no por ello deja de ser una última referencia al estatuto del creador, con todas sus grandezas y todas sus limitaciones, con los pies en los infiernos y la frente en los cielos. Entre sus limitaciones, ocupa un lugar destacado la angustia de la expresión, que es motivo favorito de la modernidad literaria:

¡Y sientes en tu espíritu la grave,  
 maravillosa música sùave,  
 y del mundo sonoro la armonía!  
 ¡Qué ineficiente y fría

sientes vil la palabra a tu deseo,  
 y en vértigo perpetuo y devaneo,  
 y en insomnio te agitas  
 y en pos de tu ansiedad te precipitas (*DM, AP*, 30-37).

Si en Bécquer, en su rima primera, el idioma resulta «rebelde, mezquino» para expresar el «himno gigante y extraño» que el poeta sabe en sí, ahora para Espronceda la palabra es «ineficiente y fría», «vil», para expresar «la grave, / maravillosa música süave» del mundo, sentida en su propio espíritu <sup>43</sup>. El optimismo artesanal de Horacio, modelo común a ambos poetas, ya no basta para encerrar la soledad y el desvalimiento del artista moderno. Al paso, habrá que señalar cómo estos pasajes matizan o desmienten, desde su estilo elevado, las ironías en estilo «humilde» acerca de los felices desvaríos del artista inspirado, quien allá en el Canto primero escribía «sin ton ni son y para gusto mío» (*DM*, 755) o «sin regla ni compás» (*DM*, 762). Su «secreta voz del pensamiento» —en lograda formulación— no halla la expresión adecuada:

¡Ni palabra, ni grito, ni lamento  
 hallé a expresar bastante  
 esta secreta voz del pensamiento,  
 este vertiginoso e incesante  
 movimiento del ánimo y trastorno!  
 Yo apostrofaba al mundo en su carrera,  
 giraba el mundo indiferente en torno,  
 y vano y débil mi lamento era.  
 ¡Oh! ¡Mi triste lamento  
 era un leve sonido en la armonía  
 del eterno tormento  
 del mundo y su agonía (*DM, [AP]*, 76-87).

De este modo, su voz del pensamiento es semejante a aquella otra de la Muerte, que era —recordémoslo— una voz «que el oído no la percibía, / sino que tan sólo la oyó el corazón» (*DM*, 869-871), y que además era voz que sonaba desde el interior del viejo.

Es inevitable discutir el destino y la función que pudieran corresponder a este fragmento —*El Ángel y el Poeta*— en la lógica compositiva del poema. ¿Sería parte de su hipotético final, a modo de epílogo? Marti-

<sup>43</sup> Vid. GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER, *Rimas*, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 22), Madrid, 1989, pp. 183-184, y las notas correspondientes del editor, R. P. Sebold.



nengo, por ejemplo, lo insinúa <sup>44</sup> e Isabel Román lo afirma <sup>45</sup>. O acaso pudiera verse como parte descartada de la Introducción. Desde luego, es más fácil entenderlo como epílogo del poema, tanto por razones de simetría estructural como por razones puramente cronológicas.

Si ello fuese así, como yo creo, tendríamos perfectamente encerrada la experiencia vital de Adán en el marco de la experiencia del Poeta. Es más, el paralelismo entre ambos casos hubiese llevado a una fusión de sus trayectorias, de tal modo que Adán –en razón de sus cualidades y de su particular experiencia vital y aprendizaje– alcanzase a ser el Poeta, esto es, algo más que un hombre a secas o que el Hombre. Martinengo, con exquisita lógica, intuye que acaso Adán se hubiese elevado entre cielo y tierra «e avrebbe ricevuto la rivelazione delle leggi che regolano il corso dell'universo» <sup>46</sup>. ¿No es eso, acaso, lo que significa la figura del Poeta, el ser Poeta, en la visión romántica de Espronceda? Se confirmaría así, por lógica compositiva, el protagonismo temático de la Poesía como visión y como enunciación del mundo. Se confirmaría también el destino de Adán como poeta, el Poeta. Todo cuanto el poema tiene de auténtico catálogo de voces y de estilos, su «polimorfismo» retórico –por volver a Martinengo– adquiriría así un nuevo sentido <sup>47</sup>.

En suma, y a modo de conclusión, *El Diablo Mundo* puede leerse como un poema cuyo principal protagonista –acaso el único real– es el propio yo del poeta, ese poeta que asume a cada poco y de modo explí-

---

<sup>44</sup> MARTINENGO, *op. cit.*, p. 37: «è forse lecito aggiungere ancora che Espronceda pensava probabilmente all'opportunità di terminare il poema con una sorta di scioglimento catartico, in cui i mali e le colpe del mondo apparissero riscattati mercè l'arte e la bellezza. Così induce a credere il frammento del *Diablo mundo* intitolato "El ángel y el poeta"».

<sup>45</sup> ROMÁN, *op. cit.*, p. 748: «Parece evidente que el fragmento estaba destinado a ser el final del poema: se presenta otra vez la figura del poema de la *Introducción* junto con un ser sobrenatural, se recoge el tono elevado del principio y, sobre todo, vuelven las reflexiones sobre la condición humana sin matiz humorístico, ofreciendo de nuevo una visión universal. Hay una coherencia evidente, un deseo de dejar el poema cerrado».

<sup>46</sup> MARTINENGO, *op. cit.*, pp. 118-119: «forse Adán, novella incarnazione del Caino byroniano (così induce a pensare il citato frammento [de *el Ángel y el Poeta*]) era destinato a trascorrere in volo fra i cieli e i mondi, e avrebbe ricevuto la rivelazione delle leggi che regolano il corso dell'universo».

<sup>47</sup> La idea se podría reforzar con palabras del crítico italiano que continúan la cita inmediatamente anterior: «Ma, nella forma in cui possiamo leggere il *Diablo mundo*, il motivo dell'armonia dell'universo resta allo stato di abbozzo, di promessa incompiuta. Non è forse avventato, tuttavia, vedervi un simbolo dell'ideale stilistico di Espronceda: trascorrendo attraverso tutti i livelli dello stile, dal più umile al più elevato, ovvero mescolandoli insieme, il poeta intendeva dare all'opera una struttura che nell'armonioso comporsi degli opposti s'ispirasse all'ordinamento universale del cosmo» (*ibid.*, p. 119).

cito el hilo del discurso, ese poeta que lo es precisamente en cuanto generador de literatura y no en cuanto individuo histórico llamado tal o cual. Los ingleses —como gustaba de recordar Gil de Biedma, buen lector de Espronceda y de Cernuda— hicieron del monólogo dramático una fórmula preciosa para anclar la experiencia lírica en el terreno inmediato y palpable de la experiencia, ese espacio ideal compartido por autor y lector. Eso es también *El Diablo Mundo*, como apuntaba Jaime Gil. Y podemos añadir ahora: es además un largo monólogo dramático sobre la visión y el lenguaje en el cual el yo del poeta se busca en el espejo del personaje de Adán, tan cargado de simbolismo desde su propio nombre, tan tardío en aparecer, tan poco apto para la acción externa, tan mediatizado por su forzado aprendizaje de esos dos aspectos, visión y lenguaje<sup>48</sup>. ¿Verbo hecho carne? ¿Poeta o ángel? ¿Hombre, criatura o creador? Éste es un juego de espejos. El Poeta es primero el de la Introducción, con su lectura sublime y goethiana —que diría Martinengo—; es luego el yo burlón del poeta con *pe* minúscula, cercano, inmediato, byroniano y «humilde»; acaso volvería a ser, para cerrar el poema, el Poeta con mayúscula del fragmento de 1841, sublime y goethiano... A pesar de las circunstancias que truncaron la escritura del poema, al fondo de esas imágenes se remonta un poco más a cada canto el carácter (meta)literariamente ejemplar, modélico en la calidad de su experiencia, como proyecto de voz, que es Adán.

Otras posibles sugerencias que se desprenden de esta lectura quedan solamente como eso, como sugerencias de imposible confirmación, pero que sin duda enriquecen la capacidad generadora de sentidos del poema. Si la historia de Adán es parábola de la del Poeta, acaso su previsible fracaso vital —o solamente social— pudiera corresponderse en el plano meta-poético con un equivalente fracaso del Poeta y sus aspiraciones. Algo que, bien visto, insinúan los últimos versos de ese fragmento. Por lo mismo, el creciente deseo de integración social de Adán —cuyo motor, pese a todo, parece ser la curiosidad estética— choca de frente con el desengaño y el hastío del poeta, quien viene de vuelta. Aun más, la desnu-

<sup>48</sup> Un temprano lector de mi trabajo, cuya lectura conozco sólo indirectamente —igualmente agradezco—, opina que la idea de «que el principal protagonista es el yo del poeta es ahora de rigor, pues durante los últimos años se ha transformado en artículo de fe, repetido con abrumadora frecuencia, que todo poema que merezca leerse es principalmente sobre su propia estructura y el oficio de la poesía». Si se me permiten unas exclamaciones románticas, ¡cuántos poemas *novísimos* que ya no merecen leerse son otro tanto! (Y por si acaso, diré que no me refiero a los *novísimos* poetas y profesores arriba citados). ¿Dejaría de ser un rasgo distintivo en poesía la intencionalidad metaliteraria explícita, esto es, tematizada? ¿Dejaría entonces de ser relevante, de acuerdo a esa lógica, la diferencia entre la rima I de Bécquer, pongamos por caso, y la LXXVI? Añádanse cuantos ejemplos se quiera.

dez –simbólica– de Adán ¿no es semejante a la transparencia confesional pretendida por el cantor a Teresa?...

Dejémoslo aquí, como esbozos posibles. En cualquier caso, bien puede afirmarse la salud literaria del poema cuando comprobamos cómo su maquinaria se pone en marcha con un mínimo ajuste de engranajes. Algo queda claro. Adán aparece encerrado en los límites de ese marco preciso, y su experiencia, vista bajo este punto de vista, refleja de manera radical la vocación adánica del Poeta romántico:

Alma joven y pura que suspende  
en la región del aire un devaneo,  
y que en su propia luz, la luz enciende  
y da forma y visión a su deseo (*DM*, 3757-3760).



REVISTA DE LITERATURA - 1997 - TOMO LIX - N.º 118