

Sobre *El Diablo Mundo* de Espronceda

Para la mayoría de la crítica, *El diablo mundo* ha de ser valorado de modo parcial. Aun admitiendo sus aciertos esporádicos —de entre los que suele destacarse el *Canto a Teresa*, desgajado del resto—, la opinión más generalizada es la que hace notar su desorden y carácter fragmentario, la carencia de un plan preconcebido, la ramplonería de sus supuestas pretensiones filosóficas o la falta de estructura y unidad de estilo. «Conjunto monstruoso» aunque «bellísima por partes» lo llama Valera, quien sólo selecciona de *El diablo mundo* —junto a la *Canción del pirata*, *A Jarifa en una orgía* y algunos fragmentos de *El estudiante de Salamanca* —el *Canto a Teresa*, la *Introducción* y el *Canto I*, para «competir con la más exquisita poesía que, durante el siglo XIX, se escribió en cualquiera lengua humana»¹. Las palabras de Guillermo de Torre, por citar a un crítico moderno, bien pueden resumir la consideración que la obra ha merecido: *El diablo mundo*, «es un fracaso, pero un fracaso grandioso. Grandioso por la magnitud del empeño que supone, tanto como por el tamaño de la frustración»². Y sin embargo, junto a tímidas reivindicaciones que abogan por concederle mayor importancia dentro del panorama literario del XIX español, la afirmación rotunda de Jenaro Taléns; «obra cumbre, en mi opinión, de su autor y unode los textos más ambiciosos y ricos de la literatura escrita en castellano»³.

Tras una primera lectura del texto, la reacción del lector es de sorpresa ante la heterogeneidad del poema. Para valorar en su justa medida el juicio de Taléns, será preciso plantearse en principio si la desigualdad y diversidad de que adolece aparentemente es fruto de la impremeditación, la urgencia o el desinterés de Espronceda o si, por el contrario, responde de manera consciente a una determinada concepción del hombre, del mundo y, sobre todo, del hecho literario. Tal diversidad ha sido entendida como resultado de la carencia de un plan organizado a la hora de componer tan ambicioso poema: falta de estructura lógica, ruptura de la secuencia temporal, extemporaneidad del *Canto a Teresa*, mezcla indiscriminada de géneros, bruscos cambios de tono y estilo, hu-

mor caprichoso, intervenciones digresivas del narrador, carácter inconcluso del texto... Si nos atenemos a la opinión de autores cercanos a Espronceda, como Ros de Olano, prologuista de la primera edición de *El diablo mundo*, su propósito fue en efecto ambicioso, no sólo desde el punto de vista temático sino también desde el literario: «aspira nuestro poeta a compendiar la humanidad en un libro, y lo primero que al empezar ha hecho ha sido romper todos los preceptos establecidos, excepto el de la unidad lógica»⁴. Hay, pues, dos intenciones evidentes: una, la «filosófica», concepto éste que habría que entender a la luz del humorismo de Espronceda; otra, la puramente literaria. Espronceda propone una nueva forma expresiva, distinta y libre, no sometida a normas, para traducir el sentimiento de un hombre —Adán, su protagonista— que también se resiste a someterse a convenciones sociales e incluso a leyes morales o naturales (no entiende la existencia de Dios, se rebela ante la existencia de la muerte...) y que atiende, como única realidad posible, a su propio subjetivismo, razonable o no, que constituye su esencia. Las vagas pero firmes aspiraciones de Adán escapan a cualquier tipo de razonamiento. Desoye, por ejemplo, los ruegos de Salada y participa en el asalto a la casa de la condesa de Alcira en un impulso cuyas consecuencias morales no se detiene a sopesar:

Mira, Salada, no sé
si la acción que se medita
es buena o mala, ni entiendo
ques es mal ni bien todavía,
Yo allá voy. Cualquiera sea
el hecho, dicha o desdicha
nos traiga, yo he de seguir
la inspiración que me anima.

(vv. 4912-4919)

Los anhelos de libertad del hombre no han de ser expresados mediante la sujeción a normas literarias; Espronceda pretende romper las reglas, crear, en definitiva, otro tipo de estética: lo que Ros de Olano llamaba *armonía* al contraponer la tradición clásica con la forma de *El diablo mundo*: «Antes la armonía imitativa estaba reducida a asimilar en uno o dos versos el galopar monótono de un caballo de guerra, por ejemplo, y hoy nuestro poeta expresa con los tonos en todo un poema no sólo lo que sus palabras retratan, sino hasta la fisonomía moral que caracteriza las imágenes, las situaciones y los objetos de que se ocupa. Esta es la armonía del sentimiento»⁵. O, si se quiere, la estética de lo subjetivo, que responde al concepto mismo que del mundo tienen los ro-

mánticos. Ello puede justificar, de igual manera, la carencia de una estructura rígida y los cambios de tono. El poema parece ir conformándose a medida que se escribe, siguiendo los impulsos o las apetencias del autor, quien confiesa escribir

sin ton ni son y para gusto mio
(v. 755).

guiado por su propia subjetividad, de la misma forma que Adán había de seguir la inspiración que le animaba:

...la fábrica del mundo y su portento
sin regla ni compás canta mi lira:
¡Sólo mi ardiente corazón me inspira!
(vv. 761-763)

Señalar entonces como fallos las digresiones, los cambios de estilo o la falta de estructura —evidentes, por otra parte— supone no entender el poema ni el propósito de Espronceda.

La indudable intención estética tiene un correlato muy claro en la «filosófica»; el poema pretende plasmar un concepto caótico del mundo, en el que no tienen cabida las ilusiones. Ofrece una visión escéptica y desengañada, y el desencanto proviene de la realidad misma, que desmiente la grandeza de lo soñado⁶. Romero Tobar, rastreando las fuentes calderonianas (de *La vida es sueño*) en *El diablo mundo* (vv. 647-649 y 1291 y ss.), entiende que el sueño es para Adán barrera que separa dos estados diversos de conciencia, no como alegoría moral (vida/muerte; razón moral/explosión de los instintos), sino como «imagen prototípica de la poesía romántica que enfrenta realidad material percibida por los sentidos y refugio de la imaginación en el que se fabrican los deseos y se cobija la nostalgia»⁷: después del sueño, el viejo se transforma en joven; después del sueño en el regazo de Salada, Adán cambia de aspiraciones. La oposición entre la realidad y el deseo explica y justifica entonces los tan criticados cambios de tono, de lenguaje o de ambiente en el poema, que han de entenderse como reflejo de los continuos contrastes deliberados del texto, sobre los que volveré más adelante.

Ningún procedimiento más adecuado para expresar la desilusión que el de recurrir a una mente virgen: el recuerdo del Fausto, del Ingenuo, incluso del Andremio de *El Criticón* se funden para dar lugar a un personaje cuya falta absoluta de memoria ha sido criticada a menudo por no responder con exactitud a sus modelos: su inmortalidad no tiene sentido si no la conoce, si no es consciente de ella. Sin embargo, Casaldueño ofrece una satisfactoria explicación para esta supuesta incoherencia del

personaje: no se trata de un rejuvenecimiento sino de un renacimiento; por eso Adán se olvida de todo estado anterior. Así «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»⁸. Esta razón clarifica, una vez más, la rebelión ante la realidad convencional del héroe y la rebelión frente a los estereotipos literarios del propio Espronceda. Adán se asemeja, en su defensa del subjetivismo y la experiencia personal a los personajes de las *Canciones*: el pirata, el cosaco, el mendigo, el verdugo, el reo. Sin embargo, Adán no es un completo marginado, al menos en principio, puesto que ansía integrarse en un orden social que le atrae, entre otras razones, por su aparato estético. No es tampoco un rebelde dispuesto siempre a contravenir todas las normas: se guía en ocasiones por una cierta ética natural e innata, personal. Por ello acompaña a los bandidos, pero se apiada de la condesa y la defiende; por ello va aprendiendo formas de conducta carcelarias que no acierta a valorar, pero se irrita cuando Salada apuñala al bravucón. No duda en acudir a Dios, al que no conoce, cuando la vieja del prostíbulo le habla de él. Es, en principio, bueno en el sentido rousseauiano: incluso el germen de maldad que se adivina en su ansia de riqueza y lujo se presenta, a la vez que como indicio de ambición personal, planteado en términos de injusticia social:

¿Por qué nacen
pobres como yo los unos,
y nacen los otros grandes?
(vv. 4365-4367)

Esto acentuará más los contrastes con la realidad que le envuelve. Haría falta saber qué solución habría dado Espronceda al conflicto planteado entre el individualismo de Adán y la sociedad. Algo de ello puede intuirse: Espronceda va dejando claves que anuncian desenlaces futuros. Los anhelos inexpresables de Adán chocan, en lo que conocemos del poema, con la desilusión que produce la realidad. Adán nace —renace— encarcelado por su propio destino de inmortalidad. Sólo se ha librado de la esclavitud de la vejez y el paso del tiempo, pero el mundo le aprisionará de mil maneras: con sus normas, con su incompreensión, con la insatisfacción que sucede al logro de pequeños deseos. Ansía el amor de Salada cuando está preso, pero una vez fuera de la cár-

cel no le resulta suficiente. De la misma forma que puede adivinarse que Salada intentará matarle (pues ella misma se lo avisa), es fácil presagiar que Adán iría cumpliendo otros sueños: alcanzaría el poder, conseguiría el amor de la condesa de Alcira... pero terminaría hastiado, porque nada de esto bastaría para colmar sus aspiraciones. Encerrado primero en la cárcel y después entre las estrechas paredes de una sociedad estancada y una existencia mísera, vuelve los ojos hacia cuestiones transcendentales que no consigue explicarse: la muerte, el amor, presumiblemente el misterio de la maternidad, Dios... Nuevo Segismundo, no entiende los límites que sujetan su fantasía, su ambición, sus ansias de libertad, ni puede alcanzar lo que sus sueños le ofrecen. La realidad —y Salada, uno de los elementos de la realidad que le rodea— es incapaz de reproducir el caballo con el que ha soñado, símbolo de libertad:

¡Oh! Si me amas, si tu amor es cierto,
llévame al punto donde yo soñé
¡Un caballo! ¡Un caballo! ¡Campo abierto!
Y déjame frenético correr.

(vv. 4576-4579)

Este personaje, constantemente insatisfecho, representa al propio Espronceda, cuyos sueños se extienden también al campo de la creación literaria. Adán se enfrenta con múltiples facetas de la realidad humana; Espronceda se enfrenta a un deseo globalizador, tanto de la realidad como de la poesía. La variedad de la que hace gala el poema se inscribe en el gusto romántico europeo⁹, que utiliza el poema narrativo como sustituto de la epopeya clásica. Como indica Paul Van Tieghem, los románticos transforman la poesía filosófica, de tradición clásica, «sustituyendo el poema didáctico y casi completamente impersonal con diversas formas de poesía subjetiva, en las que el pensamiento desempeña la acción principal y en las que el sentimiento que la acompaña y a veces la provoca y la determina, comunica a las ideas una más honda resonancia en las almas».

El diablo mundo, pues, no es un capricho aislado de Espronceda. Incluso sus resultados se asemejan a los que Van Tieghem señala en la generalidad de los románticos europeos: «Ninguno de tales poetas expone un sistema filosófico completo y estructurado; se limitan a expresar anhelos, conceptos, que se mantienen por lo general en estado de imágenes, ensayos de solución a los problemas que les embargan. Estos problemas son tanto de orden religioso como metafísico y resulta imposible distinguir claramente las fronteras que separan la poesía religiosa

de la filosófica»¹⁰. Esas imágenes y anhelos, intentos de ofrecer una visión completa —y compleja— de la realidad, han de aparecer por fuerza, y contradictoriamente, como fragmentos. También típicamente romántico es el fragmento entendido como forma compositiva, que «responde a la esencial concepción de la vida del hombre romántico. La vida es sinfonía inacabada o truncada o pérdida; le falta un fin, y, por lo tanto, el hombre romántico se encuentra sin destino», según Eugenio Frutos. Nada hay, entonces, en la elección de la forma de *El diablo mundo*, de casual o caprichoso. Desde este punto de vista, el poema narrativo y fragmentario tiene sentido como reflejo de una realidad también fragmentaria, carente de unidad e incapaz de satisfacer las aspiraciones humanas. «Ahora es posible —concluye Frutos— ver el poema en su *fragmento—todo*. Nos dará —como da toda obra— el ser del poeta en su mundo, es decir, un sentido de la vida para el propio poeta, y para el hombre, una concepción del hombre en su época»¹¹. De la misma forma explica Romero Tobar, siguiendo a Casaldueño¹², la composición del poema: «el fragmentarismo y la digresión son trazos rituales en la composición del poema romántico, que se justifican por su naturaleza de expresión desarticulada de la angustia que viven los románticos quienes traducen a un ritmo sentimental su vivencia lírica»¹³.

Este fragmentarismo motiva la variedad del poema, su polimorfismo, término que tan acertadamente le atribuyera Martinengo. A las visiones de retazos diferentes de la realidad han de corresponder expresiones también distintas. Así lo expresa Ros de Olano en su prólogo, y hay que suponer que no andaría muy lejos de conocer el propósito de Espronceda: «La variedad de tonos que a su arbitrio emplea el poeta, tonos ya humildes, ya elevados, áridos o festivos; placenteros, sombríos, desesperados e inocentes, son como la faz del mundo, sobre la cual está condenado a discurrir su héroe. Esa sinuosidad de *El diablo mundo* es la superficie de la tierra: aquí un valle, más adelante un monte, flores y espinas, aridez y verdura, chozas y palacios, pozas inmundas, arroyos serenos o ríos despeñados»¹⁴. En otro lugar es el propio Espronceda quien se manifiesta al respecto, a propósito de Tasso, alabando la capacidad de éste para adaptar la forma expresiva a las diferentes emociones: en una carta publicada por Churchman afirma que «sus versos, llenos de fuerza y armonía, se pliegan a los asuntos que trata con tanta facilidad como la música de Rossini a los afectos que intenta conmovir en el alma»¹⁵.

Algo hay también, en esta defensa de la flexibilidad expresiva, de rebelión ante los preceptos literarios: en su artículo *Poesía*, publicado en *El Siglo* en 1834, dice, después de criticar la regla dramática de las tres unidades: «Pero suponiendo que las dichas reglas han sido y debido ser desentrañadas de las producciones anteriores del genio, ¿quién será el sandio preceptista que se atreva a fijar límites al genio venidero? ¿Quién el que se aventure a asegurar que no nacerá un poeta que logre interesar y conmover por otros medios no conocidos, y de cuyas obras desentrañen, a su vez, nuevas normas futuros preceptistas? ¿Quién osará grabar el non plus ultra en el mundo moral, cuyo germen está en la mente de la divinidad, cuando un hombre solo bastó a borrarlo del mundo físico? (...) Nosotros, pues, creemos que en el drama no debe conservarse sino la unidad de interés, y no entendemos por esto que sea precisamente un solo personaje quien lo excite; pueden muy bien ser varios, siempre que estos intereses parciales, ligados entre sí con un lazo más o menos visible, conspiran a un centro de interés común, que es lo que constituye su unidad (...). En política, como en poesía, la perfección está en conciliar el mayor grado de libertad con el mayor grado de orden posible»¹⁶. El polimorfismo se convierte, así, en un rasgo esencialmente romántico y opuesto a la literatura academicista, guiada por unas reglas férreas, del XVIII. Pero, además, según esta declaración de Espronceda, la variedad, el polimorfismo, la libertad compositiva, regida únicamente por el principio del interés —que se convierte en elemento generador de unidad, lo cual explicaría la inclusión del Canto a Teresa—, son los elementos que constituyen la coherencia de la obra literaria. En *El diablo mundo* expresa Espronceda su intención:

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.

(vv. 1372-1372)

Aquí está la base de la afirmación de Martinengo, para quien el principio de unidad de *El diablo mundo* hay que buscarlo en el polimorfismo: no en una forma coherente, que no existe, sino en su estructura desmenuzada y alternante¹⁷. Y el polimorfismo es también el determinante del humor: «Un principio di unitá noi lo vediamo, a dispetto dello stato

fragmentario in cui il poema ci é pervenuto, nell'inquietudine polimorfica del poeta, che lo spinge alla sperimentazione sempre nuova di forme e soggetti diversi, all'alternanza di toni piú elevati con toni piú discorsivi, da cui sorge spesso, prepotentemente, l'effetto umoristico. L'umorismo non sará da considerarsi, allora, como qual cosa di falso o di aggiunto dall'esterno alle parti piú ispirate, ma un fermento continuamente presente, una sorta di accordo intermedio, sul quale s'intonano gli altri temi e motivi, trovandovi la loro composizione». Poco queda que decir al respecto después del trabajo de Martinengo, que explica de manera más que convincente la triple función deliberada del humorismo —y del cambio de estilo, íntimamente ligado a él— en *El diablo mundo*: es el elemento disolvente que permite pasar de unos módulos expresivos a otros, por una parte; por otra, modera el estilo «sublime» para obtener niveles mixtos en la representación, más adecuados a la composición heterogénea de la propia realidad; por último, la ironía le facilita presentar el mundo de los marginados. Así, el humorismo une a su carácter demoledor y crítico una función narrativa y estructurante¹⁸. Para Pilade Mazzei —que coincide con Angela Hämel¹⁹— el humor de Espronceda es forzado y fallido «perché il poeta deve, volta per volta, scendere dalle sublimi altezze, per aggirarsi nella Calle de Alcalá, bella veramente, ma un pochino stretta in confronto delle sconfinite vie per cui correva il suo canto lirico»: en efecto, señala Mazzei dos humanidades en el poema: la básica, abstracta, y la cómica, la del Madrid de 1841; una poética, la otra no. En el paso de la una a la otra decae, según Mazzei, la pluma de Espronceda. El error de esta afirmación radica en que el poema quiere entenderse como un intento de representar exclusivamente la humanidad en abstracto y sus planteamientos transcendentales. El título del poema —sigue diciendo— parece indicar «che egli parte dal concetto geothiano che il mondo é un organo in cui il diavolo mette il soffio», pero Espronceda no puede desarrollar tan alta idea: «Infatti la lettura di questo poema chi fa pensare all'audacia di colui che comincia coll'impe- to del volo dell'aquila, ma tosto procede con quello della gallina»²⁰. Sin embargo, Espronceda justamente pretende representar las distintas facetas y concepciones de la realidad: la abstracta, que responde a las preocupaciones elevadas del hombre, y la cotidiana de la calle de Alcalá costumbrista, incluso con escenas patibularias y castizas. Y no sólo eso, sino los contrastes y oposiciones entre ellas, que corren en paralelo con la dualidad entre el sueño y la realidad.

En su afán globalizador, *El diablo mundo* es un poema de contrastes: en el estilo, en la versificación, en los temas, en el tono. Determinados elementos estructurales del texto los marcan. *El Canto I* se organiza en torno a la polaridad vida/muerte, o juventud/vejez si se quiere; el Canto a Teresa, enfrenta pasado y presente, cada uno de estos elementos con sus correspondencias que a su vez se oponen; entre sí ilusiones/desengaño, felicidad/dolor; en el *Canto VI*, frente al ambiente de lujo y bienestar del palacio de Alcira aparece el del prostíbulo cercano; la condesa misma —se nos insinúa— opone a sus riquezas el hastío; la vieja aúna su sublime dolor de madre y la codicia material,... el propio Adán representa la inocencia frente a la malicia que le rodea. El humor, el cambio de estilo... no hacen sino acentuar los contrastes de todo el poema. Si no se valora así, en efecto, es fácil considerarlo como ese «fracaso grandioso» al que aludía G. de Torre. Pero también esto estaba previsto por Espronceda, quien, jugando con los versos de Lope en el *Arte nuevo de hacer comedias*²¹, intuye el rechazo que provocará el poema (*y al mundo entero enojo*, v.741) mientras se dirige irónicamente a Fabio, supuesto lector que se distingue de los demás. Espronceda es consciente de que la variedad del poema enojará a los academicistas, luego la heterogeneidad es voluntaria o, al menos, consciente. Fabio ha de ser el lector avisado, el lector cómplice, aquel que sepa descifrar las claves —formales y temáticas— de su poema demoledor, que presenta el desorden romántico frente a la armonía clásica, según corresponde a un mundo que se desmorona como sus ideales. La actitud destructiva, pesimista, rebelde y escéptica que mantiene con respecto a lo que le rodea alcanza también a lo político —los famosos versos contra Toreno— y al mundo literario —ataques contra el Liceo y lo que en él había de superficial y exhibicionista—. Incluso con respecto a su labor poética y a la fama que pudiera acarrearle mantiene una postura desengañada, un cierto distanciamiento que le permite ironizarla (vv. 1476-1491). Tal actitud motiva este poema polimórfico, con cambios de tono, de humor, de expresión e incluso de género.

Así las cosas, *El diablo mundo* puede entenderse no sólo como producto de la inquietud experimental que señalaba Martinengo, sino también como poema catártico: la libertad literaria se convierte en una forma de trascender la falta de libertad personal y social. La imposibilidad de que Adán pueda hacer su gusto en el mundo la compensa el poeta haciendo su real gana en el texto. Todo ello de acuerdo con la línea de li-

bertad que caracterizaba al romanticismo y que ha sido señalada repetidamente por la crítica.

Pese al desorden aparente del poema —imagen del mundo— es posible detectar un intento de estructuración. No sólo una unidad, la de interés —que defendía el propio Espronceda—, sino una coherencia que, en palabras de Romero Tobar, «se teje, precisamente, sobre la recurrencia de tantas desilusiones cuyo escenario es el diablo mundo»²². Y hay, además, conexiones que permiten observar que el caos de la vida se inscribe en un amplio marco: la universalidad que todo lo engloba o lo generaliza. Lo que había de ocurrirle a Adán, representación del hombre concreto, de la individualidad, lo anuncia el poeta de la *Introducción*, a quien solicitan la gloria, el amor, la riqueza... pero también el fracaso y la tristeza, los celos, la ambición; en definitiva, el confuso *breve compendio del mundo* (v. 150). Y el poeta es, según el ángel del fragmento final, la representación de la conciencia universal del hombre,

¡Tú más alto, poeta, que los reyes,
tú, cuyas santas leyes
son las de tu conciencia y sentimiento;
que a penetrar el pensamiento arcano
osas alzar tu noble pensamiento,
del mismo Dios, en tu delirio insano?
(vv. 24-29)

dado que su condición de poeta, cercano a la divinidad, le eleva con respecto a los demás hombres:

¡Oh, ángel! ¡Yo he vivido
en la inmensa baraja confundido
de los hombres; y títulos y honores
mi orgullo desdeñó: sobre mi frente
reflejaba tal vez ricos colores
la luz de la esplendente poesía,
y esta marca divina que llevaba
de los hombres tal vez me distinguía
y sobre ellos tal vez me levantaba!
(vv. 60-68)

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: el poeta, tentado por los genios de la *Introducción*, dialoga sobre las consecuencias de las

tentaciones y los avatares de la vida con el ángel del fragmento final. Para Martinengo, además funciona como elemento estructurante desde el punto de vista temático: «é forse lecito aggiungere ancora che Espronceda pensava probabilmente all'opportunità di terminare il poema con una sorta di scioglimento catartico, in cui i male e le colpe del mondo apparissero riscattati mercé l'arte e la bellezza»²³. Y, si esto es así, ¿por qué lo publica Espronceda en 1841, en la revista *Iris*, antes de concluir el poema? ¿Había perdido el hilo del relato de Adán? ¿No sabía cómo rematar la historia del personaje ni cómo resolver la inmortalidad de la que le había dotado? ¿O le interesaba más escribir acerca de problemas universales o ensenciales poéticos y adelanta la escritura del final? La muerte de Espronceda deja la respuesta en el aire, pero podríansuponerse varias razones. En primer lugar, el propio poeta confiesa sus dudas acerca de la conclusión del relato,

¿Saldré de tanto enredo en que me he puesto?

Ya que en mi cuento entré, ¿podré seguirlo

y el término tocar que me he propuesto?

(vv. 1349-1351)

mostrando un continuado empeño, a lo largo de todo el poema, por justificarse, por anunciar al lector la posible incoherencia o la falta de final lógico, subrayando que se trata —y no sólo en el *Canto a Teresa*— de un desahogo personal, producto de su fantasía, según se anunciaba en la *Introducción*:

tal vez yo mismo creé
tanta visión, sueño tanto,
que donde estoy ya no sé.

(vv. 232-234)

¿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?

(vv. 647-651)

También trata de justificar Espronceda lo supuestamente extemporáneo de la inclusión del *Canto a Teresa*. En una nota advierte al lector: *Este canto es un desahogo de mi corazón: sáltele el que no quiera leerlo, sin escrúpulo, pues no está ligado de manera alguna al Poema*. Para algunos, tal advertencia ha de ser tomada al pie de la letra: Espronceda incluirá el *Canto* por motivos exclusivamente editoriales. Dado que el

poema se publicaba por entregas periódicas, y que con toda probabilidad se había atascado en la composición, decide dar a la imprenta un fragmento que ya debía tener escrito —el *Canto a Teresa* se escribe a raíz de la muerte de ésta ocurrida en 1839; *El diablo mundo* se publica en 1840— ante las instancias del editor²⁴. No hay que olvidar, sin embargo que el canto pudo muy bien componerse siguiendo el orden lineal del poema. Sabemos por Enrique Gil y Carrasco que en abril de 1839 ya había leído en el Liceo la *Introducción*²⁵; quizá para septiembre, mes en el que muere Teresa, ya tuviera escrito el *Canto I*. De todas formas, el hecho de que Espronceda estuviera desde hacía algún tiempo trabajando en el poema bien pudo motivar que se propusiera incluir en él el *Canto a Teresa*. En principio, parece que los temas que pretende representar —desilusión amorosa, fugacidad de la vida, inexorabilidad de la muerte— aparecen en la escena del prostíbulo del *Canto VI* (a esta semejanza habría que añadir el paralelismo entre la supuesta contemplación real del cadáver de Teresa y el de la joven muerta a través de una ventana). Sin embargo, recordando la afirmación del propio Espronceda acerca de la unidad de la obra literaria, basada en un centro de interés común —a la que ya me he referido—, parece extraño que el poeta decidiera tan concluyentemente su exclusión de sentido con respecto al conjunto del poema. Jenaro Taléns desoye tal advertencia —«en primer lugar porque el que a un autor se le escape el sentido de su composición no implica que tal sentido no exista. Hay textos cuyo sentido último el escritor conoce sin que sea capaz de explicarlo a nivel consciente»— y atribuye al *Canto a Teresa* una doble función estructural y semántica: mostrar que enfrentar la muerte con serenidad no significa aceptarla pasivamente, sino que es una nueva manera de aprehender la realidad, e indicar la necesidad de la muerte como tránsito²⁶.

Estas funciones, sin embargo, las desempeña perfectamente el *Canto VI*. Desde este punto de vista, sobraría el *Canto a Teresa*. Tampoco éste puede encajarse en el poema, como sugiere Casaldueiro, aduciendo la relación que mantiene con el *Canto V* en los temas y el tono de los versos 4288-4332 —que se han denominado «canto breve a Teresa»—, pues esta relación parece un intento de integrar «a posteriori» el canto en el poema. Sí señala Casaldueiro una razón que me parece convincente: a través del *Canto a Teresa* Espronceda ofrece una perspectiva íntima del dolor y la tragedia²⁷. En efecto, el *Canto II* proporciona una dimensión personal a unos motivos que encajan de modo general en la composi-

ción: tiene mucho que ver con el tono amargo, escéptico y desilusionado del poema, y ello permite seguir manteniendo la unidad de interés aunque el texto se desplace hacia distintos personajes. 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. Algunos de los temas que la conforman aparecían en el *Canto I* y continúan en el II, ahora como experiencia individual e íntima: el amor, la muerte. Puede decirse entonces —y manteniendo la posibilidad de que influyeran razones editoriales y la distinta motivación de su escritura— que Espronceda considera el sentido del *Canto a Teresa* como muy afín al del poema. Pero como no sigue el hilo argumental —roto, por otra parte, en numerosas ocasiones con las intromisiones del narrador— se ve obligado a justificarse. Guillermo Carnero lo expresa con toda claridad: «la intuición avisaba al poeta de que el Canto debía estar a continuación del episodio fáustico, pero le faltaban los argumentos necesarios para convencerse a sí mismo, en primer lugar, y luego a cualquier crítico que le hubiera censurado; a ello hubo de añadirse la falta de puntos de referencia que tenía que haber proporcionado el propio *Diablo mundo*, en el caso de que Espronceda hubiera sabido a dónde iba su poema». Sin embargo, Carnero entiende que Espronceda debió percibir una diferencia de lenguaje: el sincero, en primera persona, del *Canto a Teresa*, que no se aviene con el del poema narrativo del que el poeta quería eliminar las efusiones del yo romántico²⁸. Pero, en primer lugar, todo *El diablo mundo es un poema* subjetivo; además, Espronceda pretende compendiar no sólo los problemas de la vida y la humanidad, sino las diversas posibilidades de la expresión literaria. Entendido de este modo, el *Canto a Teresa* quedaría en el poema como una manifestación expresiva más, junto a los restantes tipos de poesía (elevada, burlesca, humorística, prosaica...) o al intento de dramatización.

Si bien es cierto que el poema narrativo es propio del romanticismo, también lo es que Espronceda excede sus márgenes y pretende acercarse, en varios momentos de *El diablo mundo*, a los recursos de la novela. En este sentido interesan de manera especial las digresiones, tan denostadas por gran parte de la crítica, que las tacha, cuando menos, de inoportunas y fastidiosas. Para Casaldueiro, sin embargo, constituyen un procedimiento típicamente romántico. «La obra romántica —escribe—

expresa exactamente el estado del poeta: trastorno, confusión, mareo, turbación, aturdimiento. Se ha venido abajo un mundo: la estabilidad y arquitectura de un mundo, y el hombre romántico se encuentra en medio de este derrumbe y a la vez derribo sin poder imaginar un nuevo trazado, y pudiendo sólo expresar sus anhelos, su angustia, sus dolores y su confusión. Por eso la digresión tampoco es un peso muerto en la obra romántica, al contrario. La ironía, el desdén, el sarcasmo, la intervención personal con que se corta el hilo de la narración y se le pierde, une indisolublemente la angustia del personaje a la angustia de su creador, y el lector se encuentra, sin saber cómo, atraído y arrastrado por esa voráGINE». Muestra indiscutible, en efecto, del subjetivismo romántico, «es precisamente en el abismo angustioso de la digresión, por el cual el poeta divaga desorientado, desde donde puede abarcarse el mundo todo y el hombre»²⁹. Es preciso tener presente que, si en la *Introducción* es el poeta la figura principal, sigue siéndolo a lo largo de todo el poema, mostrándose absolutamente personalizado y no dejando olvidar al lector su presencia constante, aludiendo incluso a su propio nombre (vv. 2071 y ss.)

El subjetivismo romántico puede también justificar aquellas digresiones que han sido consideradas más extemporáneas, como las políticas —y en especial la dirigida al conde de Toreno—. El autor interviene con perfecto derecho en temas como éste, que sólo aparentemente están desligados del poema: Espronceda ha integrado su propia personalidad en el texto y ha justificado, le guste o no al lector, sus digresiones e interferencias. La política es una parte más del complejo entramado de la realidad representada en el poema, que

de nuestro mundo y sociedad emblema,

 fiel traslado ha de ser, cierto trasunto,
 de la vida del hombre y la quimera
 tras de que va la humanidad entera
 (vv. 1358-1363)

Esta afirmación del poema se corresponde con la opinión de Espronceda, recogida por Enrique Gil, según la cual la poesía ha de ser «la expresión del estado moral de la sociedad»³⁰.

Hay también otras funciones puramente narrativas que desempeña la digresión, señaladas en algunos casos por Casaldueiro —mantener el interés, facilitar el paso del ensueño a la realidad³¹..., a las que pueden añadirse algunas más: el humor y el sarcasmo byronianos que destilan

las digresiones y la presencia del narrador—autor permiten un distanciamiento necesario para ofrecer una visión irónica del mundo, cargada de escepticismo. Responden, además, a un molde expresivo fácilmente reconocible: el relato novelesco. De hecho, el poema se publicó inicialmente siguiendo el cauce propio de la novela: las entregas periódicas. Conocidas son de sobra las implicaciones que este tipo de publicación conlleva: presiones editoriales, compromisos con respecto a la extensión del texto y al plazo de la entrega, etc., que obligan muy a menudo al autor a rellenar espacios con digresiones innecesarias bien por falta de inspiración, bien porque le resulta fácil improvisarlas ante el apremio del editor. Además, dado que el escritor ha de mantener vivo el interés de un público que sólo periódicamente recibe fragmentos de la obra, se ve obligado a entablar con el lector una relación que permita la existencia de cierta familiaridad. De ahí que a veces el autor le ponga al corriente de sus circunstancias como escritor e incluso de los condicionamientos a los que se ve sometida la creación de la obra. Todo ello aparece en *El diablo mundo*, y especialmente en los versos 1316-1395 se plantean muchas de las cuestiones propias de la novela por entregas: el autor trata de captar la benevolencia del lector, le insta a que compre su obra, teme las dificultades que pueda encontrarse (falta de originalidad, incapacidad para desarrollar el asunto que se propone...), anuncia las diversas materias de que tratará el poema e incluso confiesa ir escribiendo al hilo de las entregas,

Más vale prometerse poco ahora
y algo después cumplirte, lector mío,
no empiece yo con voz atronadora
y luego acabe desmayado y frío;...
(vv. 1388-1391)

confesión esta que, si bien sería comprensible al inicio de la obra, resulta sorprendente incluida casi al final de *Canto I*.

Y, sin embargo, parece difícil pensar que Espronceda incluía las digresiones a modo de relleno —y mucho menos el *Canto a Teresa*, como lo entiende Navas Ruiz³²— o que improvisaba para salir del paso. Hace notar Casaldüero —y no sé hasta qué punto puede resultar relevante este dato— que, según el periódico *El Huracán*, Espronceda no tenía facilidad para la improvisación³³. Si aceptamos que Espronceda ni improvisaba ni rellenaba, habría que suponer una voluntad deliberada en las intromisiones digresivas y así me inclino a creerlo, sobre todo porque es evidente la relación que el poema mantiene con la novela, y muy

especialmente con determinados tipos de novela, como sugiere con acierto Romero Tobar: «todo discurre de una manera imprevista para el lector, con distanciadores cambios de estilos y sorprendentes peripecias que invitan a la irritación del receptor, irónicamente halagado por el poeta (...). Sin embargo, ha de tenerse en cuenta que Espronceda escribe el poema en un momento en el que su grupo íntimo de fieles aplica idénticos procedimientos de ironización digresiva a sus composiciones, algunas realizadas desde supuestos que simulan bromas o entretenimientos de afectados byronismos dedicados a la práctica de una literatura en clave sólo reconocible por los miembros de la cofradía. El fragmento burlesco de *Dido y Eneas*, la *María* de Alvarez, *El doctor Lañuela* de Ros son raros especímenes de una literatura fragmentaria y herméticamente alusiva»³⁴.

Efectivamente, hay una serie de novelistas, como Braulio Foz, García de Villalta y Ros de Olano— estos dos últimos amigos de Espronceda— que se alejan de los moldes narrativos al uso en la época: la novela histórica y el prerrealismo. A algunos de estos novelistas, ante la imposibilidad de catalogarlos, la crítica los ha denominado *los raros*. En el caso de Ros de Olano cabe destacar, más que *El diablo las carga* (1840), *El doctor Lañuela* (1863), que, aunque posterior a la fecha de composición de *El diablo mundo*, defiende la expresión personal y subjetiva como el vehículo más apropiado para acercarse a la realidad, que no puede ser aprehendida más que desde un punto de vista individual. Se trata de una revalorización de la realidad literaria a través del relato de sucesos inverosímiles alejados de la realidad convencional, lo que ha motivado que para algunos esta novela, junto con *La vida de Pedro Saputo* (1844), de Braulio Foz, haya de ser considerada como fantástica. En el prólogo a la novela dice Ros: «Así, las páginas que encierra y te dedico, son estela perturbada sobre el trayecto de mi existencia; son más, son más; son kilómetros de mi vida en el tren de la muerte (...). La subjetividad y la objetividad son conos de luz inversos en la retina de los ojos del alma. La subjetividad singulariza a los escritores y a los amantes hasta poderlos preferir o desechar por sus nombres; la objetividad los confunde lo bastante para poder encargarlos por toneladas. La revelación del sujeto por el sujeto mismo, es cualidad activa y generosa por ser la virtud de la sinceridad. La manifestación de los objetos guardándose el sujeto, es hipocresía latente del que se oculta tras la revelación de lo ajeno»³⁵.» De igual manera la novela histórica va desechando su pre-

tendida objetividad y un peculiar realismo que pretende representar fielmente una realidad pretérita, en parte debido a la incoherencia de muchos de los procedimientos encaminados a salvaguardar la verosimilitud del relato, en favor de la imaginación y la fantasía: de la creación literaria, en definitiva. Ello provoca que muchos de los novelistas, entre ellos García de Villalta y el propio Espronceda, parodien los recursos utilizados en la novela histórica originaria y aboguen por la realidad de la propia obra literaria como interpretación subjetiva del mundo. Esto ocurre tanto en *El golpe en vago* (1835), de García de Villalta, como en *Sancho Saldaña* (1834), la novela histórica de Espronceda. En ambos casos, sobre las supuestas crónicas encontradas por el autor, que salvaguardan la veracidad de la historia, predomina la voluntad del narrador, demiurgo que maneja a su antojo los hilos del relato. Los juegos narrativos que parodian los procedimientos típicos del género son constantes, así como los guiños de complicidad hacia el lector.

Desaparecen, pues, los rasgos formales de la novela histórica originaria, representante del romanticismo conservador; por otra parte, los novelistas amigos de Espronceda, dentro de este proceso de alejamiento de la realidad, se niegan a inscribirse en las líneas del nascente realismo; el propio Espronceda descompone caóticamente su poema utilizando a veces los mismos recursos de la novela de modo irónico: así las digresiones y el parloteo con el lector, así también las alusiones a la veracidad de una historia —la de Adán— completamente fantástica: *Como me lo contaron, te lo cuento* (v.3117)³⁶.

La visión subjetiva de la realidad que impone el romanticismo y que es palpable también en *El diablo mundo* supone una captación de la realidad nueva, original y no expresada antes. Espronceda, que se disculpa irónicamente de la escasa novedad de su digresión acerca de los sueños, dice:

Nihil novum sub sole, dijo el sabio,
nada hay nuevo 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
 ansío, y girando en dulce desvarío
 ver nuevo siempre el mundo en torno mío.

(vv. 1324-1331)

Este afán de novedad justifica el hecho de que Adán también olvidase, al renacer, la lengua. Espronceda manifiesta un especial interés por el problema del lenguaje literario, de ahí la insistencia en el proceso de

aprendizaje del protagonista. De la misma manera que éste ignora convenciones lingüísticas anteriores, *El diablo mundo* relega normas lingüístico-literarias tradicionales y elabora una nueva propuesta. En la mente virgen de Adán va penetrando el habla carcelaria sin que el personaje la someta a valoraciones estéticas o sociales: la nueva concepción de la literatura como expresión personal libre de trabas acepta y otorga validez a cualquier código lingüístico. Una vez más Espronceda responde a una actitud general en el romanticismo europeo. Wordsworth proponía en 1800 una reforma del lenguaje que eliminase los manidos clichés clasicistas y sometiese «al troquel del verso elementos tomados del lenguaje real de los hombres en un estado candente de sensibilidad». Espronceda se hace eco de esta preocupación, de esos «desos de reforma para lograr la sencillez y la naturalidad», que «estaban en el ambiente por entonces y también se manifestaban en otros países con mayor o menor resolución», en palabras de Van Tieghem³⁷.

Y, sin embargo, el romanticismo español también termina sometándose a determinados moldes expresivos, de los que Espronceda se libera no excluyéndolos definitivamente sino integrando en el lenguaje literario otros registros diferentes. Esta es la razón que confiere a Espronceda su condición de renovador y base de la poesía contemporánea. Fue no obstante la variedad y la inclusión de elementos no considerados tradicionalmente como poéticos lo que ocasionó la incompreensión del poema y las acusaciones hechas a Espronceda de falta de inspiración, cuando no de interés³⁸. El prosaísmo, las caídas de tono, etc., habría que entenderlos siguiendo la propuesta de Taléns, a una nueva luz: «Siendo, como son, resultado de la puesta en cuestión de todo un sistema del pensamiento y del discurso que le da vida, resulta poco menos que contradictorio juzgarlos como defectos (¿defectos con referencia a qué modelos?). La aventura del lenguaje que es, en última instancia, *El diablo mundo* (es, por ello, su obra más cercana a la escritura contemporánea), comporta, como presupuesto la ruptura con un discurso heredado. La desigualdad evidente en el *Canto I* no hay que interpretarla, pues, como precipitación (que, por otra parte, pudo existir) porque su propia existencia como lenguaje de ruptura es su mayor justificación»³⁹.

Pero a este lenguaje de ruptura llega Espronceda tras unos planteamientos que podríamos llamar teóricos, incluidos en el mismo poema, sobre el hecho literario, sobre la expresión poética, de la misma forma que, en

otros niveles, se plantea el sentido de la existencia y de la realidad: la vaguedad, lo inefable del sentimiento poético, la insuficiencia del lenguaje para expresarlo (planteamientos que hará suyos Bécquer). En el fragmento final, el ángel indica al poeta la lucha que, como espíritu privilegiado, capaz de interpretar poéticamente el mundo, ha de mantener entre el sueño y la realidad, entre la intuición poética y la imposibilidad de encerrarla en la palabra,

¡Y sientes en tu espíritu la grave,
maravillosa música sùave,
y del mundo sonoro la armonía!
¡Qué ineficiente y fría
sientes la vil palabra a tu deseo,
y en vértigo perpetuo y devaneo
y en insomnio te agitas
y en pos de tu ansiedad te precipitas!
(vv. 30-37)

lucha que también reconoce el poeta:

¡Un vago indefinible sentimiento,
como el sutil aliento
del aura leve del abril florido,
en mi espíritu insomne se agitaba,
y en doliente gemido.
sólo del triste corazón sentido
pasando por mi alma suspiraba!
¡Ni palabra, ni grito, ni lamento
hallé a expresar bastante
esta secreta voz del pensamiento,
este vertiginoso e incesante
movimiento del ánimo y trastorno!
(vv. 69-80)

El indefinible sentimiento poético se ofrece como un misterio, al igual que el sentimiento amoroso. Desvelar tal misterio es misión reservada al poeta. Si en el *Canto II* aparecía ya expresado en estos términos,

Hay una voz secreta, un dulce canto,
que el alma sólo recogida entiende,
un sentimiento misterioso y santo
que del barro al espíritu desprende;
agreste, vago y solitario encanto
que en inefable amor el alma encien-
de,
volando tras la imagen peregrina
el corazón de su ilusión divina.
(vv. 1580-1588)

no es casualidad que sea, sin embargo, en el colofón del poema donde aparecen los versos anteriores. Probablemente Espronceda desea rema-

tar *El diablo mundo* dejando constancia de la imposibilidad de cumplir su propósito en los dos sentidos: en la renovación poética y en la renovación social. En el primero de ellos, ya noté cómo se plantea la falta de originalidad de los temas que trata, pero afirma su intención de expresarlos de manera nueva: no obstante, la lengua se le resiste; en el segundo, que Taléns relaciona íntimamente con el anterior⁴⁰, constata también su fracaso, la indiferencia de la sociedad ante quien pone de manifiesto sus lacras con la pretensión de eliminarlas:

Yo apostrofaba al mundo en su carrera,
giraba el mundo indiferente en torno,
y vano y débil mi lamento era.

(vv. 81-83)

Hasta llegar a esta confesión de impotencia, que cierra, a mi modo de ver, perfectamente un poema abortado no por incompetencia del poeta sino por las trabas lingüísticas y sociales que le han limitado, Espronceda ha aprobado todos los registros expresivos a su alcance. El texto adquiere así una coherencia inequívoca. Observando la imperfección de muchos de estos registros, el poeta vuelve a los modos románticos (*el Canto a Teresa, El ángel y el poeta*), pero ahí quedan los intentos que recogerán poetas posteriores. De entre ellos cabe destacar el anuncio del simbolismo y la estética premodernista del *Canto VI*⁴¹ y, sobre todo, la incorporación del lenguaje coloquial y popular. El coloquialismo, que rompe con los moldes poéticos convencionales, supone, como advierte Taléns, no sólo un distanciamiento crítico —y byroniano— con respecto al proceso de creación poética sino la muestra de que el discurso literario vigente ha perdido ya validez⁴². En su afán por liberar a la expresión de las limitaciones románticas, Espronceda da cabida también en el código poético al lenguaje popular, incluyendo de este modo la realidad cotidiana y sus diferentes posibilidades lingüísticas en el texto literario, que conforma su propia realidad literaria sin que esta tenga que ser, por poética, sublime. En el poema puede observarse también cómo Espronceda propone la coexistencia de lo extraordinario y lo vulgar —sobre todo en el momento de la transformación del viejo Pablo en el nuevo Adán— dejando entrever una segunda lectura: el poeta pone en tela de juicio las convenciones que rodean la realidad, pero tanto la realidad de la existencia como la realidad literaria:

¡Oh mundo encubridor, mundo embustero!
¡Quién en la calle de Alcalá creyera
tanta felicidad que se escondiera
y en un piso tercero!

Más 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!

(vv. 2146-2156)

Así, un asunto trascendente, poético desde el punto de vista convencional, puede enmarcarse en un ambiente prosaico y cotidiano; lo poético puede entonces existir también en un cauce lingüístico realista, coloquial y, a veces, en su ironía demoledora, también ramplón.

Estos planteamientos sobre la realidad y su correlación con el hecho poético y el lenguaje literario convierten a Espronceda en el precursor de la poesía contemporánea. Bécquer no hará sino recogerlos (las similitudes de la *Introducción sinfónica* con la *Introducción* de *El diablo mundo*, son evidentes, como lo son las que pueden observarse entre algunos de los versos citados y varias rimas, sobre todo la I) y depurar aún más una expresión que ya está en Espronceda; Campoamor, cuya práctica poética no alcanza en absoluto la validez moderna de sus postulados, acierta a exponer de modo teórico lo que está ya realizado en *El diablo mundo*. «De Espronceda procede el lenguaje de Campoamor y el de Bécquer; su obra es una de las fuentes más claras del modernismo. Pocos poetas hay en la historia de la literatura castellana de quienes pueda decirse tanto», escribe Carnero⁴³.

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. Ni las circunstancias que le rodeaban ni la temprana muerte de Espronceda le permitieron efectuar el cambio definitivo. Sin embargo, la propia condición inacabada, fragmentaria e inconexa de *El diablo mundo* resulta significativa y coherente: la sociedad está en un callejón sin salida, como lo está la concepción del hecho poético. Constatarlo y abrirse paso por otras vías a pesar del rechazo que provó es no sólo mérito indiscutible del poema, sino la clave para interpretarlo en su plenitud y otorgarle su exacto sentido.

NOTAS

- (1) En «Del Romanticismo en España y de Espronceda», pág. 15, y «José de Espronceda», pág. 1319, respectivamente. *Obras completas*, t. II, Madrid: Aguilar, 1949.
- (2) «Espronceda y el romanticismo», el Del 98 al barroco. Madrid: Gredos, 1969, págs. 308-333, pág. 324.
- (3) *El texto plural*, Valencia: Universidad, 1975, pág. 18.
- (4) Prólogo a *El diablo mundo*. Madrid: Librería de A. Boix, hermano y compañía, 1849 (3.ª ed.) pág. 9.
- (5) Idem, págs. 11-12.
- (6) No debe ser ajena a esta actitud, además de la cosmovisión romántica, la situación personal de Espronceda durante los meses en los que escribió el poema, en los que a su decepción política hay que añadir la muerte de Teresa. También en poemas como *A Jarifa en una orgía* aparecen versos de tono similar.
- (7) Introducción a *Obras poéticas*, Barcelona: Planeta, 1986, pág., LVII.
- (8) *Forma y visión de «El diablo mundo»*, Madrid: Insula, 1951, pág. 90. También en Espronceda, Madrid: Gredos, 1967, pág. 239.
- (9) Cf. MARTINENGO, Alessandro.: «Espronceda ante la leyenda fáustica», en *Revista de Literatura*, t. XXIX, n.º 57-58 (1966), págs. 35-55, págs. 54-55.
- (10) *El romanticismo en la literatura europea*. México: Unión tipográfica Editorial Hispano Americana, 1955, págs. 315-316.
- (11) «En torno a *El diablo mundo* (glosas a un libro de Casaldueiro)», en *Insula*, n.º 118 (oct. 1955), págs. 3 y 8.
- (12) *Forma y visión de «El diablo mundo»*, cit, págs. 21-26.
- (13) *Cit.* pág. 53.
- (14) *Cit.*, pág. 11.
- (15) «Espronceda's» *Blanca de Borbón*», en *Revue Hispanique*, XVII (1907), págs. 549-777, pág. 708.
- (16) *El Siglo*, n.º 2, 24 de enero de 1834. Recogido en *Obras completas* de José de Espronceda. Madrid: Altas (B.A.E.), t. LXXI, 1954, págs. 579-580, pág. 580.
- (17) *Polimorfismo en el «Diablo mundo» d'Espronceda*. Torino: Bottega d'Erasmus, 1962, pág. 136.
- (18) Idem., págs. 105-109.
- (19) HÄMEL, Angela.: «Der Humor bei José de Espronceda», en *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XLI Band, 1921.
- (20) *La poesía di Espronceda*. Firenze: «La Nuova Italia» editrice, 1935, págs. 185-186 y 161-162.
- (21) Cf. *Romero Tobar*, cit., pág. LX.
- (22) Idem., págs. LVIII-LIX.
- (23) *Polimorfismo...*, págs. 37.
- (24) Cf. MARRAST, Robert.: Introducción a *El Estudiante de Salamanca*. *El diablo mundo*. Madrid: Castalia, 1985, págs. 42-43. También Vicente LLORENS prefiere situarlo junto a los poemas *A una estrella* y *A Jarifa en una orgía*, con los que mantiene afi-

nidades líricas y temáticas (*El romanticismo español*. Madrid: Castalia, 1979, pág. 483).

(25) GIL Y CARRASCO, Enrique.: «Revista de cursos literarios y científicos», publicado en *El Correo Nacional*, n.º 420, 12 de abril de 1839. Recogido en *Obras completas*. Madrid: Atlas (B.A.E.), t., LXXIV, 1954, pág. 571.

(26) *Cit.*, págs. 70-71.

(27) *Forma y visión...* cit., págs. 72-73.

(28) *Espronceda*. Madrid: Júcar, 1974, págs. 78-79.

(29) *Forma y visión...*, cit., págs. 55-56.

(30) GIL Y CARRASCO, que reseña la lección de literatura que Espronceda pronunció en el Liceo Literario y Artístico, transcribe su juicio sobre Byron, para él uno de los grandes poetas modernos en quien veía la expresión fidelísima de este deseo vago, de esta ansiedad y de esta duda que trabajan y devoran a la actual sociedad («Revista de cursos literarios y científicos» cit., pág. 571 a).

(31) *Cit.*, págs. 58-67.

(32) *El romanticismo español*. Madrid: Cátedra, 1982, pág. 256.

(33) *Espronceda*, cit., pág. 60. La noticia de *El Huracán*, recogida por CAMPOS, Jorge CAMPOS, es la siguiente: el periódico convocó una comida en octubre de 1840 para celebrar «el alzamiento español contra la tiranía», en la que se le invitó a pronunciar un discurso y a expresarse en verso, Espronceda se excusa, según el cronista, «por no poseer el don de improvisar», y el periódico le disculpa: «...sin este [don], le quedan todavía bastantes al autor del *Diablo mundo*, del Estudiante de Salamanca, de El pirata, El verdugo, El mendigo y El reo de muerte para saciar su ambición de gloria por árida y voraz que sea. Brindó en prosa y brindaron todos...» (Prólogo a las *Obras completas* de Espronceda, cit., pág., XXVIII).

(34) *Cit.*, págs. LIII-LIV.

(35) El doctor Lañuela (episodio de las Memorias de un tal Joseph). Madrid: Imprenta de Manuel Galiano, 1863, págs. 25-26.

(36) Esta frase aparece también de *El Estudiante de Salamanca*, Marrast la relaciona acertadamente con el epígrafe de El golpe en vago, de García de Villalta (Introducción citada, pág. 156., nota 103). Es evidente el interés de los autores no sólo por la narrativa, sino por las relaciones de la realidad literaria con la realidad convencional.

(37) *Ob. cit.* pág. 295. De Van Tieghem recojo también la cita de Wordsworth.

(38) Cf., CARAVACA, Francisco.: para quien Espronceda cuida únicamente los versos líricos, que describen estados del alma. «Pero cuando el poeta coge el hilo de la narración para seguir adelante con una fábula ya prácticamente abortada al final del primer canto, sus versos suelen ser mala prosa ensartada en líneas interminables» («Notas sobre el humorismo de Espronceda en *El diablo mundo*», en *Revista Hispánica Moderna*, año XXX, n.º 2, abril 1964, págs. 119-125, pág. 122).

(39) *Cit.* págs. 67-68.

(40) Según Taléns, «el lenguaje no puede ser transformado sinque previamente lo sea la sociedad que el produce» (*cit.*, pág. 81).

(41) Señalada por VILLA MORENO, José.: Prólogo a *El diablo mundo*, Madrid: La lectura, 1923, t. II, pág. 15 y ss.

(42) *Cit.*, pág., 65.

(43) *Cit.*, pág., 94.